

20 ANOS DE BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA: TRANSFORMAÇÕES E MUDANÇAS NA CONCEPÇÃO CÊNICO- ESTÉTICO-COREOGRÁFICA DO ESPETÁCULO CORTE DE OXALÁ, NOS ANOS DE 1996 e 2008

Maria de Lurdes Barros da Paixão¹

O Balé Folclórico da Bahia–BFBA foi fundado no ano de 1988, pelo dançarino e, coreógrafo Walson Botelho, mais conhecido no meio artístico como Vavá, e pelo dançarino e coreógrafo, já falecido, Eutaciano Reis de Oliveira Junior, de nome artístico Ninho Reis. O lançamento oficial do BFBA deu-se numa cerimônia realizada em 7 de Agosto de 1988, no Hotel *Meridien*, atualmente Hotel Pestana, localizado no Morro da Paciência,

bairro do Rio Vermelho, na cidade do Salvador/BA. O elenco do BFBA é composto de trinta e oito integrantes, distribuídos entre dançarinos, músicos e cantores. As aulas e apresentações dos espetáculos acontecem nas dependências do Teatro Miguel Santana– sede da companhia, localizado no Pelourinho, Centro Histórico da cidade de Salvador. Walson Botelho é o diretor geral da companhia e José Carlos Arandiba, conhecido artisticamente como Zebrinha, é o responsável pela formação técnica dos dançarinos e a direção artística e coreográfica da companhia. A dançarina Nildinha Fonseca, além de integrar o elenco do BFBA, também é responsável pela formação e preparação técnica corporal dos dançarinos, na técnica denominada por ela de afro-contemporânea.

¹ Maria de Lurdes Barros da Paixão é Artista, coreógrafa e professora Adjunta III do Departamento de Artes da UFRN/Curso de Licenciatura em Dança. Atualmente, é bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado/PNPD/CAPES/UFBA/PPGAC, sob a orientação de Dra. Suzana Martins.



No dia 30 de dezembro de 2008, o Instituto de Rádio Difusão do Estado da Bahia (IRDEB) e a TV Educadora (TVE) exibiram um vídeo com o espetáculo “Corte de Oxalá”, em comemoração aos vinte anos de aniversário do Balé Folclórico da Bahia (BFBA). Neste vídeo, observam-se algumas modificações, na estrutura estético-coreográfica, das seguintes coreografias: Cerimônia do Padê, Iniciação a Iayô e Pantheon dos Orixás, apresentadas, em primeira versão, no ano de 1996. Observei que, na versão de 2008, estas coreografias sofreram mudanças e alterações significativas, em sua estrutura cênico-espetacular.

Considero relevante registrar estas observações, por se tratar de análise decorrente de meus estudos críticos e reflexivos acerca do tratamento estético-cênico-coreográfico do BFBA, desenvolvidos durante os quatro anos, no curso de doutorado, realizado no Instituto de Artes da Universidade de Campinas — UNICAMP. A seguir, apresento as modificações dos anos de 1996 e de 2008, respectivamente, destas coreografias observadas.

Abertura: “Cerimônia do Padê”

A primeira coreografia a ser analisada é a coreografia “Cerimônia do Padê”,² a qual abre o espetáculo intitulado “Corte de Oxalá”. A “Cerimônia do Padê”, apresentada no ano de 1996, inicia com um dançarino-solista, no centro do palco, realizando movimentos amplos, com os membros superiores, enquanto o seu corpo evidencia o uso do tronco, que se contorce e, ao mesmo tempo, realizando saltos, com quedas e recuperação, ao som do canto para o orixá Exu, em um dialeto africano: “*exu ua ju uô mã mã qui uô ódara, larôie exu ua ju uô mã mã qui uô ódara exu auô*”,³ acompanhado de outros cânti-

cos, também evocando o orixá Exu. Logo depois, a cena modifica-se, quando o dançarino-solista é seguido por um grupo de dançarinos que se movimentam, marcando ritmicamente os movimentos com os pés e braços, acompanhados pelos cânticos entoados. Durante esta cena, o dançarino-solista está agachado, no centro do palco, com o tronco desnudo, vestindo apenas um tapa sexo, nas cores vermelha e preta. Nesta posição agachada, ele começa a se movimentar; em seguida, um outro dançarino, carregando nas mãos um cajado de madeira, denominado Opaxorô, coloca-se diante do dançarino-solista e, bate forte o cajado no solo e se retira, mas o grupo de dançarinos ainda continua em cena.

Esta coreografia prossegue com a entrada de uma mulher, trajando uma ampla saia rodada, coberta com pano da costa, turbante branco e trazendo na mão o Adjá. Ela realiza certa movimentação, com todo o corpo, e em harmonia com os sons dos atabaques, e; em seguida, estende um pano branco no chão do palco e sobre este deposita uma vela vermelha, uma pequena moringa e um prato de barro pequeno, com uma farofa branca. Sobre o pano branco, o dançarino-solista realiza uma movimentação em que todo o seu corpo se contorce, em direção aos objetos cênicos, levando a farofa até a boca, depois bebe o líquido da moringa, contraindo os músculos da face, arregala e fixa os olhos no vazio. Sua expressão sugere que ele está em transe⁴. Entretanto, convém observar que, para alguns africanos, o orixá Exu não pode ser fixado em nenhuma cabeça humana e nenhum iniciado o incorpora, pois, segundo as informações dos cultos afro-brasileiros, Exu é um orixá que está em todos os lugares, é “dono de todos os caminhos”. É aquela força de energia vital que possibilita a comunicação dos homens entre o *Òrún* e o *Ayé*. Assim, esta coreografia vai se diluindo, embora a presença

² Padê ou Ipadê significa reunião, esta cerimônia antecede o *xirê* – a dança da roda ritual. O objetivo da cerimônia do Padê é saudar Exu, pedir licença, render homenagens e oferendas, para que a festa no terreiro transcorra em paz e harmonia. No terreiro, esta cerimônia não é aberta ao público, se distingue das demais, pela complexidade, envolve a presença de pessoas, com alto grau de autoridade e iniciação no culto afro-brasileiro. (Nota da autora).

³ Oliveira (2002, p; 22) traduz o significado; “Exu nos

olha no culto e reconhece, sabendo que o culto é bom, Larôie Exu nos olha no culto e reconhece que o culto é bonito, vamos cultuar Exu”.

⁴ Transe: o indivíduo iniciado está em transe quando o orixá se incorpora ao seu corpo, e este passa a expressar a personalidade e as qualidades de movimento do orixá. (Nota da autora).

do dançarino-solista, que representa o orixá Exu, permaneça em cena, dançando, emitindo sons, se jogando ao chão e se arrastando.

Já na versão coreográfica de 2008, observa-se que a coreografia da “Cerimônia do Padê” foi apresentada sem os objetos cênicos mencionados acima, presentes na versão coreográfica do ano de 1996. Nessa perspectiva, no ano de 2008, esta coreografia apresenta o dançarino-solista com o seu corpo pintado com tintas coloridas, formando grandes listras, por toda a sua extensão corpórea, mas ele continua realizando movimentos de contorção, seus olhos se mantêm arregalados e fixados, como se ele estivesse em transe, ou seja, o seu corpo e seus movimentos ainda expressam quase que a mesma gestualidade referente à dramaturgia do espetáculo concebido no ano de 1996.

“Iniciação de Iayô”

A segunda coreografia a ser analisada é a “Iniciação de Iayô”, em que se constata também modificações, tanto na versão de 1996 quanto na versão do ano de 2008. Observa-se, na versão coreográfica de 1996, que a coreografia “Iniciação de Iayô” inicia com um grupo de dançarinos vestidos de branco, os quais se posicionam de perfil para o público, em frente aos músicos e, por detrás, há uma dançarina em destaque. Todos balançam seus corpos para a frente, numa movimentação fluida e contínua. Esta formação vai dando lugar a um grande círculo, onde os dançarinos giram em sentido anti-horário em volta do dançarino-solista, que está agora com os olhos fechados, cai ao chão, e seu corpo se contorce em movimentos espasmódicos. Os demais dançarinos continuam dançando e a dançarina que está à frente do grupo se aproxima dele, tocando com ênfase o *Adjá*. Após esta cena, as vestes do dançarino-solista são retiradas e o seu corpo está todo pintado com desenhos simbólicos, na cor branca. Em seguida, ele é carregado pelo grupo de dançarinos que faz evoluções no espaço, com ele suspenso no ar. Durante esta cena, alguns desses dançarinos estão com os olhos fechados, como se estivessem em outro estado corporal, representando o transe. Seus movimentos fazem referência aos espasmos realizados com o corpo, pelos iniciados no Candomblé, quando há a pas-

sagem do processo de corporificação com o orixá.

Já na versão de 2008 desta coreografia, nota-se que o grupo de dançarinos que compõe a cena, dança com mais ênfase e virtuosismo técnico-corporal, se comparados ao grupo da versão anterior, do ano de 1996, pois sua movimentação se aproxima dos gestuais de saudação, reverenciando os orixás com gritos, como se cada um deles estivesse em transe, na dança ritual dos iniciados no Candomblé.

“Pantheon dos Orixás”

Na coreografia “Pantheon dos Orixás”, a dança do Xirê está presente desde o início até o final da apresentação dos dançarinos que representam os orixás. Há também modificações, nas versões de 1996 e a de 2008, tanto na ênfase dada à dinâmica dos movimentos, na variação rítmica do Xirê, quanto na composição-estético-coreográfica da cena, em sua totalidade. Vale ressaltar que a coreografia “Pantheon dos Orixás” está inserida no espetáculo a “Corte de Oxalá”, de 1996 e 2008, mas também faz parte e apresenta modificações em outro espetáculo criado pelo BFBA – o “Bahia de Todas as Cores”, de 1988. Ou seja, esta coreografia vem sendo modificada, em seus diferentes aspectos técnicos e estéticos, ao longo de suas apresentações.

No ano de 1996, a coreografia “Pantheon dos Orixás” é iniciada por um grupo de dançarinos, homens e mulheres, vestidos de calças e saias brancas, adornadas por tecidos em cores diversas. Os dançarinos realizam evoluções coreográficas, em círculo, no sentido anti-horário, o que remete à dança do Xirê, com variação na dinâmica e no ritmo. Estas características estéticas marcam a presença de um dos princípios da dança africana, que é conhecido como “Forma cíclica e circular” (MARTINS, 2008, p.125). Os sons dos atabaques emprestam aos movimentos as diferentes possibilidades de emprego de outro princípio da dança africana, fortemente presente nestas danças, a “polirritmia” (MARTINS, 2008, p.118).

As cenas sucedem-se com a movimentação vigorosa dos dançarinos e a entrada de outro grupo, representando simbolicamente os orixás do Candomblé e suas respectivas indumentárias. Assim como acontece no espetáculo “Bahia de Todas as



Cores”, o “Pantheon dos Orixás” tem início com a coreografia do orixá Ogum, seguida pelas coreografias de Oxum, Obaluaê, Iansã, Oxóssi, finalizando com a entrada do orixá Oxalá.

Constata-se que o figurino da versão do ano de 2008 também sofreu modificações, com relação à montagem cênica do ano de 1996. Observa-se que, na montagem cênica do ano de 2008, a indumentária foi modificada nas coreografias dos orixás Ogum, Oxum, Iansã, Oxóssi e Oxalá, que receberam um novo tratamento estético. A indumentária tradicional do ano de 1996 foi substituída e transformada em figurinos recriados numa perspectiva contemporânea. Ou seja, o figurino do orixá Ogum foi recriado, apresentando grandes listras, nas cores em azul e branco, o que mantém as cores características deste orixá. Entretanto, em 2008, os colares de contas utilizados na coreografia, na versão de 1996, foram substituídos por tiras de tecidos, que adornam o peito do dançarino.

Ainda em 2008, outras recriações semelhantes são observadas, também no figurino do dançarino que representa o orixá Oxóssi, que traz no peito um colar de panos recortados em tiras, que caem sobre o peito, e nota-se que os colares de conta também foram substituídos, e o tronco do dançarino se encontra desnudo. A calça é folgada, lembrando um grande pijama colorido de dormir. O figurino do orixá Iansã foi também modificado, ou seja, a grande saia rodada, com várias camadas e camadas, volumosas e superpostas, é substituída por um figurino mais leve, recortado em tiras de tecidos, na cor vermelha, e, complementando este figurino, a dançarina carrega, em uma das mãos, uma pequena espada, o que representa um dos símbolos desse orixá. Sua coreografia, caracteristicamente, continua vigorosa e vibrante, como no ano de 1996. Os orixás Ogum, Oxóssi e Iansã formam um “triângulo amoroso”, segundo a mitologia afro-brasileira. E no desenvolvimento da coreografia do orixá Iansã, os dançarinos representam essa situação, através de uma movimentação expressiva, cheia de vitalidade e com variação de dinâmica e ritmo. Diferentemente da versão do ano de 1996, em 2008, o figurino do orixá Oxum traz o corpo da dançarina com os seios nus e sobre o seu colo pendem um comprido colar, feito com tecido e palhas da costa retorcidas. Por cima da sua saia de

cor amarela, há adereços de cintos e tiras de pano, nas cores marrom e preta, enfeitadas com búzios, cobrindo-lhe a cabeça há um turbante de forma cônica, esconde os seus cabelos e ela carrega em suas mãos um dos seus símbolos – o leque, o Abebé, também conhecido como leque ritual. O orixá Oxalá compõe a cena do “Pantheon dos orixás”, e é referenciado, na sua corte, através de uma coreografia; na qual o dançarino que o representa; mostra, no corpo, uma postura arqueada, côncava, em direção ao chão, o que simbolicamente representa um velho, um ancestral do passado. Seu peito está desnudo e adornado com um grande colar branco, que sai da sua cabeça; sua indumentária é totalmente na cor branca e ele carrega, em uma das suas mãos, um cajado confeccionado em madeira crua.

Neste vídeo, percebe-se que as coreografias que compõem o espetáculo “Corte de Oxalá”, concebido na primeira versão de 1996, sofreram modificações, em sua forma, com a retirada e o acréscimos de alguns elementos da concepção cênica coreográfica e do figurino. Todavia, não se considera que estas coreografias, mesmo sendo modificadas no seu aspecto técnico ou estético, tenham se afastado do seu sentido prévio, isto é inspiradas no universo gestual e ritual do culto afro-brasileiro, popularmente conhecido como Candomblé. Nessa perspectiva, se verifica que as coreografias analisadas se mantêm presas ao signo referente, o que reforça o olhar para dentro, de seu uso e contexto, dos efeitos de produção de sentido. O BFBA apropria-se dos símbolos, signos, mitos e ritos presentes nas danças tradicionais do culto afro-brasileiro e os utiliza em suas concepções coreográficas. Neste contexto, afirmo que, no conjunto das coreografias do espetáculo “Corte de Oxalá”, o BFBA apresenta seus aspectos estéticos, recriando a sua forma plástica da dança ritual que é representada pelos cânticos, vestuário e objetos próprios das danças nas “comunidades “terreiros”. Observa-se também que o movimento do *Jiká* é realizado de forma semelhante ao executado pelos iniciados no Candomblé, no processo de corporificação pelo orixá. De acordo com o diretor artístico e coreógrafo do BFBA, Walson Botelho, esta intenção é proposital, deliberada, com a finalidade de mostrar o movimento do *Jiká*, de maneira idêntica ao praticado nas danças rituais. Mas, o conjunto de elementos

gestuais e simbólicos recriados, a partir das danças do Candomblé, não está isolado, nas criações coreográficas do BFBA, pois a recriação destas coreografias está associada a outros elementos técnicos/criativos da dança moderna e contemporânea, e da capoeira, demonstrando, assim, que o BFBA desenvolve a sua própria técnica, denominada de “afro-contemporânea”. Desta maneira, as danças das “comunidades terreiros” são executadas fora do contexto sagrado do ritual, adquirindo características técnicas e formas espetaculares, numa perspectiva virtuosa, ainda que executadas próximas do signo referente Candomblé.

A análise das criações coreográficas do BFBA orienta-se pelos princípios basilares e conceituais da ética e da estética da arte afro-brasileira. A dança afro-brasileira reflete a vida cotidiana, as vivências, os saberes e fazeres compartilhados por uma comunidade. Esta comunidade reinterpreta a vida através de fatos pré-existentes e existentes, em que o sagrado aparece como um pilar que religa o ser humano ao seu passado ancestral. Ao intercambiar essas experiências do passado com o presente, o indivíduo produz conhecimento ético-estético-filosófico sobre as expressões humanas e simbólicas e as reelabora e as ressignifica, em diferentes formas de expressão artística. Nessa perspectiva, o Balé Folclórico da Bahia, apresenta uma produção artística que possui relevância social, histórica e filosófica, para a dança negra, na Bahia, no Brasil e no mundo, pois integra, em sua prática artística, a dança, o canto e a música, de forma indissociável, o que permite produzir espetáculos coreográficos com um nível de excelência e qualidade técnica primorosa, além da versatilidade criativa que é a sua marca. É inegável que o BFBA integra a tradição e a contemporaneidade no dançar, o que lhe assegura a denominação internacional de uma das mais importantes companhias de dança negra do mundo; a Bahia e o Brasil se sentem honrados, e que o BFBA tenha uma vida longa.

REFERÊNCIAS

- CACCIATORE, Olga. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- MARTINS, Suzana. A Dança no candomblé: Celebração e Cultura. Revista Repertório Teatro e Dança, Salvador, PPGAC/UFBA, n.1, p.27-32, semestral, 1998.
- _____. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- OLIVEIRA, Altair Bento de. *Cantando para os orixás*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. *Reelaborações Estéticas da Dança Negra Brasileira na Contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança*. 2009. 161 f. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2009.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

