

# Corpo em trânsito entre a ação e a divindade: Polirritmia- Policentrismo-Sentido Holístico

*Body in transit between the action and the divinity:  
Polyrhythmic, Polycentric and Holistic Sense*

Suzana M. C. MARTINS<sup>1</sup>

## Resumo

Trata-se de um artigo sobre a “unidade dinâmica” de dança e música de herança negro-africana, na qual o corpo transita entre a ação física e a divindade. Nesse trajeto há elementos interculturais, envolvendo três pilares fundamentais – a Polirritmia, o Policentrismo e o Sentido Holístico que, juntos, são marcas emblemáticas da dança e da música do Candomblé da Bahia.

Palavras-chave: Corpo. Dança/música. Divindade.

## Abstract

*This article is about the “dynamics unity” (MARTINS, 2008) of dance and music, that is a Black African heritage of the body in passage between the physical action and the divinity. In this process, there are intercultural elements that evolve three fundamentals pillars– Polyrhythmic, Polycentrism and Holistic Sense, which are the emblematic marks of the dance and the music of the Candomblé of Bahia.*

*Keywords: Body. Dance/music. Divinity.*

Suzana Martins graduou-se em Licenciatura em Dança (1973) e Dançarino Profissional (1972) pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Martins possui mestrado e doutorado pela Temple University (E.U.A.). Ela realizou dois estágios Pós-Doutorado: no programa de pós-graduação da CODARTS, Holanda (2005) e na Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa (2010). Atualmente, Martins é professora da Escola de Dança (UFBA) e permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) inserida na linha de pesquisa Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. E-mails: smiaba@uol.com.br e bahiasuzana@hotmail.com C.V. lattes.cnpq.br/28717214784110019.

## *A título de introdução*

Não há dúvidas de que a formação da sociedade brasileira, em termos culturais, envolveu basicamente três culturas diferentes: a ibérica, a africana e a indígena. Entretanto, não podemos esquecer que essas culturas tenham atingido o seu desenvolvimento total de maneira isolada no Brasil. Na realidade, houve uma convivência entre elas, apesar do passado colonialista opressor, e pode-se dizer que foi justamente por esta razão que os elementos interculturais e valores estéticos se entrelaçaram, construindo, assim, a nossa diversidade cultural. Os conflitos gerados pela perversa cultura escravagista sobre os negros africanos resultaram no aparecimento do culto às divindades ancestrais da cultura ioruba – os Orixás – na Bahia, conhecido como Candomblé. Nessa diversidade cultural baiana, o Candomblé é uma das manifestações espirituais mais significativas da cultura brasileira, tendo se tornado a principal matriz estética/cultural/religiosa, que favoreceu o surgimento de outras manifestações, como o samba, o maculelê e a capoeira, entre outras. Como diz Bião, essas manifestações são “filhas da mesma mãe” (Bião, 2000, p.15). Justamente por este motivo de confrontos étnicos entre os negros africanos, os colonialistas europeus e as etnias indígenas que o Candomblé sobreviveu e sobrevive até os dias atuais, resistindo contra a discriminação étnica e as ações da intolerância religiosa. Assim se deu, de modo geral, o processo intercultural através dessa dinâmica. A tradicional comunicação oral foi responsável pela instauração do processo intercultural do Candomblé na cultura baiana, do ponto de vista comunitário. Partindo para o interculturalismo individualizado, tento neste artigo elucidar determinado conteúdo, que está relacionado com o corpo em movimento na busca da união espiritual com a ancestralidade divina – o Orixá. Ou seja, o corpo do filho de santo vivendo e convivendo num ambiente que lhe proporciona condições efetivas para ampliar a cumplicidade entre o ser humano e o ser religioso através de um processo de aprendizagem que inclui uma série de obrigações religiosas.

O corpo, além de ser o meio vital da comunicação não verbal nesse trânsito entre a ação física e a busca desta união, desempenha função primordial para alcançar esse objetivo ao longo do processo de obrigações e fundamentos religiosos, desde a iniciação – *yaôs*, até se tornar um filho de santo.

Nesse universo mítico do Candomblé, tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito. Assim, a dança e a música interagem entre si no sentido de que o ritmo se desenvolva

em função dos movimentos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do Orixá. Numa mesma moldura de composição coreográfica e musical há fusão de vários movimentos com qualidades diferentes e com vários tipos de toques dos atabaques, num processo de superposição, criando, assim, uma “unidade dinâmica” (Martins, 2008, p. 25). É através dessa “unidade dinâmica” que se dá o trânsito entre a ação do corpo físico e a corporificação da divindade – o Orixá. A “unidade dinâmica” envolve três pilares fundamentais – a Polirritmia, o Policentrismo e o Sentido Holístico, que são marcas emblemáticas oriundas da herança estética negro-africana. O antropólogo norte-americano Robert Farris Thompson (1974) e a coreógrafa, professora e pesquisadora afro-americana Kariamuwelsh (1985), em suas respectivas pesquisas, apontam que a Polirritmia, o Policentrismo e o Sentido Holístico caminham juntos na composição coreográfica e musical dos Orixás e são visíveis na expressividade do corpo religioso do filho de santo.

A seguir, explanarei sobre esses três pilares – a Polirritmia, o Policentrismo e o Sentido Holístico, observados nesse processo do corpo em trânsito entre a ação física e a corporificação da divindade, durante a minha pesquisa de campo e embasados nos autores acima mencionados.

### *Três Pilares Fundamentais: Polirritmia, Policentrismo e Sentido Holístico*

#### **Polirritmia**

Quando observamos a dança e a música dos Orixás, fica evidente que a *performance* do corpo do filho de santo reage de maneira nada comum aos padrões da dança contemporânea, justamente por ser uma dança étnica, que tem por função a união com a divindade. Esta forma de dançar mostra que, de maneira integrada e holística, são executados ritmos diferentes através dos toques dos atabaques sob a forma sobreposta e numa mesma estrutura sonora, incluindo contrastes e acentos. A música do Candomblé é percussiva e o seu aprendizado não segue os padrões da música erudita. Muito pelo contrário, a percussão “Trabalha principalmente com a exploração do som e com a improvisação” (Goli, 2000, p. 271). A música percussiva da dança dos Orixás enfatiza os diferentes ritmos para diferentes movimentos do corpo. “Segundo Henri Lefebvre, ‘os ritmos implicam repetições e podem se definir como movimentos e diferenças na repetição’, que originam diversas formas de tensão entre o tempo e o espaço, reguladas por leis racionais e sensoriais” (Idem, p. 272).

Welsh (1985) revela que a Polirritmia e o Policentrismo se combinam no momento da *performance* da dança: “de fato, o ritmo executa determinados toques e o corpo realiza o movimento total, enquanto as outras partes do corpo podem executar qualidades de movimento diferentes” (Martins, 1995, p. 139). Ela continua exemplificando que “a cabeça e as mãos podem executar movimentos vibratórios e, ao mesmo tempo, circulares, enquanto a pélvis contrai-se, desdobrando o ritmo e os pés marcando o metro do tempo” (idem, *ibidem*, p. 139). Já Thompson (1974) diz que “em termos de ideais, a Polirritmia na dança promove meios de articular o corpo humano de forma mais complexa do que seria possível numa expressão ordinária” (1974, p. 16). Essa complexidade da Polirritmia exige do corpo físico determinadas habilidades que são desenvolvidas ao longo da iniciação do filho de santo, tais como o desenvolvimento da agilidade na coordenação motora, através da qual são assimilados movimentos com qualidades antagônicas. Por exemplo, enquanto os pés planados deslizam no espaço num movimento contínuo e sustentado com o corpo carregado de peso em direção ao chão (*get down*), a cintura, o tronco e os braços juntos executam movimentos súbitos e cortados, e todos são integrados numa mesma composição coreográfica e na mesma estrutura musical. Outra habilidade do corpo físico está na flexibilidade dos próprios músculos, que, aparentemente, não demonstram esforço extra e tampouco tensão exagerada nessa *performance*, como diz Thompson: “parece que os negros africanos não possuem ossos” (1974, p. 42). Além disso, há a resistência óssea aliada à resistência física e o desenvolvimento cognitivo sobre os conhecimentos dos Orixás e fundamentos religiosos. Através da improvisação, ao longo desse processo, o corpo assimila também sonoridades diferentes dos instrumentos da música percussiva através da observação *in loco* e da repetição.

Observando o filho de santo nesse processo de corporificação com a divindade, seu corpo executa movimentos nada ordinários ou comuns ao seu cotidiano. De fato, a expressividade do corpo se altera de tal forma que provoca grande efeito visual e impressiona pelo volume de elementos que compõe esta manifestação espetacular. Aliás, é interessante registrar que o corpo reage independentemente de faixa etária ou gênero. Em uma das minhas observações, na casa de Candomblé *Ilê Axé Opô Afonjá*, de Mãe Stella de Oxóssi, tive a oportunidade de apreciar uma senhora com cerca de 80 anos de idade corporificada em Yemanjá Ogunté, dançando com tanta vitalidade que aparentava ser uma jovem mulher! Nessa mesma casa, observei também um rapaz jovem corporificado em Oxum, dançando com tanta graciosidade na sua expressão corporal que parecia

ser uma jovem moça! Para o Candomblé, todos são bem vindos, independentemente de gênero, deficiência, faixa etária e posição social. Ele se distingue de outras religiões justamente por esta atitude diferenciada em respeito à Natureza e seus elementos, e aos humanos. Como o *Babalorixá* Póvoas aponta:

Um terreiro de candomblé é, antes de tudo, um espaço onde atua um conjunto humano com base em outro saber. Ali, preserva-se a Natureza e rende-se culto às suas forças. A vida social, política, religiosa, econômica e familiar têm como eixo fundante o axé, a força responsável pelo que é e pelo que será. Os humanos e as divindades convivem no mesmo espaço de interação: dialogam, visitam-se, divertem-se, disputam, decidem, choram, riem, cantam, dançam. Ali, os humanos também têm um lado divino e as divindades uma porção humana. Plantas, bichos, minerais e gente são considerados participantes do mesmo bloco. E, sem um, o outro não é; sem folhas, não há orixás; sem orixá, não há a pessoa humana; sem a pessoa humana, a Terra perde a sua função de Mãe. E sem essa função, para que as folhas? (Póvoas, 1997, p. 41)

A seguir, apresento conhecimentos relacionados com o Policentrismo:

### Policentrismo

O Policentrismo considera o movimento como ‘moção’, que se expande no tempo e no espaço. O Policentrismo está no corpo em movimento, que não se locomove de um ponto fixo “A” para o ponto fixo “B”, como podemos observar em muitas coreografias de dança contemporânea e de balé clássico. Em todos os rituais de dança e música que antecedem a corporificação do Orixá, o corpo está sempre em movimento, executando gestos e se locomovendo no ritual da dança da roda, conhecida como Xirê. Na dança dos Orixás, os movimentos do corpo se expandem no espaço, seguindo determinados ritmos que, por sua vez, são fixados por um determinado tempo de execução. Não há uma regra racional rígida; o que acontece é que esses movimentos são produzidos de acordo com o desejo, a disposição emocional e a resistência física do filho de santo, que pode se prolongar por minutos ou horas seguidas para alcançar o seu objetivo principal, ou seja, a corporificação do Orixá.

Os movimentos produzidos se expandem no espaço, sobrepondo-se uns aos outros a partir do estímulo dos toques dos atabaques que, por sua vez, emolduram o tempo e o desenho espacial. Segundo Thompson (1974), “Para os povos africanos, a dança é definida como intrínseca e especial, construída por sobreposições de padrões” (Martins, 1995, p. 139). Esses padrões se agrupam um por cima do outro e se entrelaçam em uma só “unidade dinâmica”. Além disso, o Policentrismo está rela-

cionado com o impulso que pode ser iniciado de várias partes do corpo como um centro de energia. Esse centro, então, se dilata, se expande, fazendo com que o corpo se locomova em várias direções no espaço, sem, contudo, se preocupar em produzir determinadas linhas estéticas na sua interpretação. O movimento é livre de padrões predeterminados, embora cada coreografia de cada Orixá tenha a sua própria composição de movimentos e de ritmos, de acordo com o arquétipo dele. Para o espectador é muito interessante observar este corpo em movimento no espaço do barracão, numa casa de Candomblé, quando o objetivo é alcançado - um momento de muita excitação, alegria e concentração. Aparentemente, o filho de santo está com seus olhos meio fechados quando está com o Orixá corporificado, mas ele (o corpo) não esbarra em nenhum objeto ou pessoa, e nem perde a noção de equilíbrio no espaço percorrido pelo filho de santo. O corpo em movimento e a sua concentração ganham determinada dimensionalidade tão exuberante que se intensifica ao longo da duração do tempo do ritual.

Por fim, apresento o Sentido Holístico, que vem complementar os outros dois pilares acima mencionados.

### Sentido Holístico

Segundo Thompson (1974), os povos africanos vêm a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam umas nas outras, sem, contudo, se fragmentarem ou se separarem do todo. Esse pensamento está também inserido em suas atividades práticas cotidianas, tanto no contexto sociocultural quanto religioso. Esse mesmo Sentido Holístico se insere também na movimentação coreográfica e musicalidade da dança dos Orixás. Os movimentos e os ritmos são conectados uns aos outros, que se entrelaçam e interagem entre si. Apesar de alguns movimentos e gestos serem enfatizados através dos acentos dos toques dos atabaques, estes não se fragmentam e tampouco são individualizados, não se desvinculam da moldura do todo coreográfico. Mesmo com a mudança de fluxo e de espaço do corpo em movimento, a reação é espontaneamente respondida aos impulsos da movimentação de maneira contínua e encaixada ao todo coreográfico. Tanto o silêncio (a pausa do movimento) quanto os acentos rítmicos são bem vindos e integrantes da composição coreográfica, sem, contudo, sofrerem o impacto da fragmentação.

Visualmente, o Sentido Holístico talvez não seja tão explícito para muitas pessoas que não são religiosas do Candomblé, mas pude observar que o corpo do religioso assimila, através de um longo e intenso processo de aprendizagem, todos esses elementos estéticos e étnicos, que são integrados à sua vida



espiritual nessa união com a divindade. Todo esse ritual em trânsito evolui de maneira muito natural, sem nenhum constrangimento de qualquer ordem. Todos estão integrados à sua expressividade corporal. A evolução da dança e da música se entrelaça de tal forma que, aparentemente, o filho de santo não demonstra nenhum sentimento de cansaço e pode ficar corporificado por muitas horas seguidas, durante um ritual ou cerimônia do Candomblé.

### *A título de Conclusão*

O Candomblé emergiu da confluência de várias etnias africanas e é resultado da mistura e fusão de elementos interculturais, oriundos de matrizes ibéricas, africanas e indígenas. Tendo começado como manifestação de resistência à perversa situação escravagista que sofreram os negros africanos no Brasil, o Candomblé se tornou uma das manifestações espirituais das mais significativas na formação da sociedade brasileira.

Porém, a matriz negro-africana predomina nos rituais em que o corpo do filho de santo, neste trânsito entre a ação física e o desejo de corporificar-se com a divindade ancestral, se modifica de acordo com os fundamentos religiosos e o arquétipo do Orixá. O corpo se altera visivelmente quando está 'em cena'. Realmente, o fascínio em observar este corpo em ação, executando movimentos e ritmos de maneira tranquila, serena, mas, ao mesmo tempo, tão vital, sem a preocupação de estar exibindo uma determinada estética, me levou a mergulhar nesse universo de pesquisa. A descoberta dos estudos sobre os pilares da Polirritmia, do Policentrismo e do Sentido Holístico, apresentados por Thompson (1974) e Welsh (1985), foram de importância fundamental para compreender todo esse processo de corporificação do filho de santo com o Orixá.

O Sentido Holístico está presente também no comportamento dos filhos de santo quanto nas atividades cotidianas da casa do Candomblé, pois todos se comportam de maneira despojada de qualquer tensão, aflição ou constrangimento e de acordo com o tempo – sem, contudo, usarem o tempo ordinário do relógio (e também não são medidos pelo cronômetro). Tempo é um fator preponderante no Candomblé. É algo muito cultivado entre os filhos de santo que não têm pressa para realizar as suas atividades religiosas, seja nos rituais, ou nos afazeres cotidianos. O tempo está relacionado com a ancestralidade divina, respeitando os desejos dos Orixás e as orientações da líder da comunidade, a Mãe de Santo, conhecida também por *Iyalorixá*, ou o Pai de Santo, conhecido também por *Babalorixá*.

A Polirritmia combinada com o Policentrismo, como colocou Welsh, faz muito sentido e valoriza a dimensão estética da dança e da música do Orixá. Tanto a música quanto a dança vão além de qualquer padrão convencional de dança ou música contemporânea, tendo em vista que são caracterizadas como sagradas e têm como função agradar, celebrar, agradecer e homenagear as divindades ancestrais do Candomblé.

Enfim, a combinação dos pilares Polirritmia, Policentrismo e o Sentido Holístico juntos criam essa “unidade dinâmica” de dança e música nesse trânsito entre a ação do corpo físico, “brincando na roda do xirê” (Janail Peixoto, 1992) a buscar a corporificação com o Orixá.



## REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Matrizes Estéticas: O Espetáculo da Baianidade*. In: Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. São Paulo: Annablume, 2000.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: A Música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

THOMPSON, Robert Farris. *African Art and Motion: Icon and Act*. Los Angeles: University of California, 1974.

WELSH, Kariam. *Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation*. IN: African Cultures: Rhythms of Unity. New Haven, CT, Greenwood, 1985.

PEIXOTO, Janail. *Entrevista realizada no terreiro Ilê Axé Jagun, localizado no bairro de Alto de Coutos, Salvador, Bahia, 1992*.

POVOAS, Ruy do Carmo. *Quarto de consulta: um espaço para a terapia africana Kâwé*. Cadernos do Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais. Ilhéus: EDITUS (editora da UESC), 1997.