



## MAMIWATA: um mito em deslocamento

Profa. Dra. Denise Mancebo Zenicola  
Universidade Federal Fluminense (UFF)



foto John Drewall

**Resumo:** O mito de Mamiwata, presente em mais de 10 países da África, tem sua iconografia, via de regra, representada como uma mulher/sereia, que carrega em seus braços erguidos, uma cobra. Com mais de dois milênios de existência, renasce com intensidade, no período das sucessivas invasões europeias no continente africano, por volta do século XVI. Sua estética mulher/peixe, presente em outras tradições chega ao Brasil, parcialmente representada pelo Orixá Iemanjá, embora Mamiwata não seja um princípio Iorubá. Ambivalência, dualidade, sabedoria, adaptação e encantamento são algumas das características que definem este arquétipo mitológico voodoo.

**Palavras Chave:** Dançateatro, Corpo, Dança Afro Contemporânea, Dança e mitologia Voodoo.

**Abstract:** The Mamiwata myth iconography, present in more than 10 African countries, is in the majority of cases represented by a woman/mermaid carrying a snake in her raised arms. With more than two millenniums of existence, this figure appears again intensively during the time of the continuous European invasions of the African continent, around the 16th Century. Her woman/fish aesthetics, present in other traditions, comes to Brazil partially represented by the Orixá Iemanjá, although Mamiwata is not a Yoruba heritage. Ambivalence, duality, knowledge, and adaptation are some of the characteristics which define such mythic voodoo archetype.

**Keywords:** Dance-Theatre, Body, Contemporary Afro Dance, Voodoo Mythology and Drama in Dance.

“Porque vivemos em um tempo de perguntas fortes e respostas Fracas” (Santos, 2008).

### **Mito arquetípico**

O mito de *Mamiwata*, primariamente uma deusa da água *Ewe*, e presente em diversos países da África tem sua iconografia representada como uma mulher/sereia, que carrega em seus braços erguidos, uma cobra. Sua performance mulher/peixe, presente em outras tradições chega ao Brasil, parcialmente representada pelo Orixá<sup>1</sup> Iemanjá, como também pode aparecer com forte identificação dos Orixás Oxum e Olokun, personificações de princípios supremos no sistema de valores e de explicação da existência nas culturas iorubanas.<sup>2</sup> Segundo Drewal, as palavras “*Mami*” e “*Wata*.” são enraizadas no Egito antigo e Etíope (*copta*), *Galla* e língua demótico<sup>3</sup> (2008, 158)

Dentro do princípio arquetípico Junguiano, esse mito seria um inconsciente coletivo, com uma organização prévia de comportamentos, onde os conhecimentos estariam guardados. (JUNG: 1986, 69) Para Bachelard (1998), esse mito funciona como uma recuperação dos anseios e devaneios antigos da humanidade, armazenados no imaginário coletivo.

Ambivalência, dualidade, sabedoria, adaptação e encantamento são algumas das características que definem este arquetipo mitológico *Vodun* em seu ciclo ritual. Seu ritual tem um sentido interno, inscrito na cosmologia e forma de pensar desses povos, como pode ainda relacionar-se a outros contextos provocados nas relações diaspóricas, agregando elementos do mundo num quadro mais amplo, articulando esferas mais ampliadas.

### **Deslocamento e trânsito**

O mito revela-se em seu trânsito e fortalece um lócus para representação de vivências diaspóricas. (HALL, 2003) No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, exemplificamos um desses caminhos, a atual estrada BR 101. Nesta, a presença de remanescentes de Quilombos na região, entre eles Rasa, Preto Forro, Caveira, Comunidade de Botafogo, indicam o intenso trânsito de escravos, ocorridos por mais de 200 anos. Neste percurso, ocorria intensa fruição de contos, mitos que revelavam performances de constante construção/reconstrução de identidades profano/religiosas que apresentam-se, sobretudo, como práticas de comportamentos.<sup>4</sup> O que se observa é que este legado tradicional, pela sua constante fluidez e movência (BAUMAN, 2001) assume inusitadas formas que serão o esteio para pensar a construção identitária. As sacralidades africanas, na diáspora, assumem novos contornos dinâmicos e descentrados, entendendo tais contornos, não como uma expressão do caótico, nem do inútil, mas como resultante do pensamento humano direcionado a uma profunda relação de deslocamento horizontal (geográfico) e vertical que entra em outro tempo, o tempo circular, reatualizando o tempo do mito. No vetor criado deste cruzamento, conceitos, fundamentos, nomenclaturas, mitos e ritos dos povos *Mina*, *Adja*, *Ewe*, *Fon*, *Iorubá* e *Ibo*, em seus respectivos universos cosmogônicos e encenados no Brasil, vão sendo retramados. Através da oralidade que, longe de ser invenção, é uma narrativa que repete ações já vivenciadas, *Mamiwata* cumpre seu estatuto de mito que apresenta o homem em

---

1 A palavra Orixá significa literalmente “cabaça-cabeça” e é como são chamados os deuses africanos da cultura Iorubá.

2 Não é aconselhável fazer comparações, muito menos afirmar que as divindades *Vodun* e os Orixás são os mesmos. No entanto, é possível fazer uma livre correlação baseada sobre os aspectos gerais das respectivas naturezas, em que cada um é caracterizado e mantendo a imparidade individual específica, para cada um. Desta forma o *Vodun* Daomeano *Mamiwata*, pode ser aproximado dos orixás Iorubanos Oxum, Olokun e Iemanjá, pois todos tem funções gerais como deuses da água.

3

4

suas questões, em existências mais profundas e ao mesmo tempo gerais, em suas relações culturais, em suas procuras.

### **Dramaturgia no corpo**

Utilizamos a coreografia e o trabalho do artista pesquisador para desenvolver este passado mítico e ao mesmo tempo real, atual e contemporâneo. Fluxo e territorialidade são características desse arquétipo que corporalizamos através de um encontro de técnicas do corpo e videodança.

Nossa tentativa é estabelecer o que, segundo Richard Schechner, é um “comportamento restaurado”, para poder efetuar aspectos da performance na cena, em seus aspectos corporais, sonoros e estéticos, como uma forma de agenciamento da memória ancestral, na medida em que tradição e memória vão sendo reelaborados no presente.(2003,38) O princípio de experiência proposta por Turner (1986) e o movimento que vai do mito à dança, e vice-versa, proposto por Schechner (1988) trazem uma perspectiva que nos possibilita criar ciclos rituais (cenas) em dimensões contemporâneas de ações rituais, que projetam possibilidades de experiências vividas. Uma estética para além do Teatro Realista, para além da Dança Contemporânea. Tratamos cantos, danças, imagens projetadas, nomes, objetos como integrantes de um repertório ancestral herdado. A performance *Vodun de Mamiwata* situa então um corpo dramático porque deslocado do real, um corpo embricado de tensões porque potencializado nas cenas em ações físicas conflitantes e as vezes contraditórias, que devem ser “re-encenadas”, repetidas e, a cada repetição, um ciclo ritual.

Diversos são os desafios que a montagem traz como questões relacionadas à performance, usos do corpo, ao universo do sensível, o cenográfico, bem como, o musical que colocam questões importantes quando pensadas em um contexto de diálogo intercultural. Trata-se de uma discussão que envolve a passagem de um mundo mitológico aos estudos da performance, trazendo uma ampliação do “lugar olhado das coisas”, para utilizar a expressão de Roland Barthes (1990, 58), ao “lugar sentido das coisas” e nesse mobilizar a produção de cenas para poder efetivar uma abordagem performativa de rituais.

Por isso, nossa escolha pelo uso em paralelo de imagens virtuais juntamente com algumas cenas, pois estas são imagens, representações contemporâneas das identidades, o mito incorporado pela contemporaneidade, do próprio mito. No palco, corpos dançam dialogando com estas imagens, representações culturais, corporais, coletivas... É partindo desse movimento, ponto dinâmico onde convergem os âmbitos pessoais, sociais e culturais que procuramos sensibilizar o público para a importância das construções de identidades na qual todos nos movimentamos quando nos deslocamos.

*Mamiwata* consolida-se então como uma pesquisa corporal prática teórica para montagem do espetáculo de dançateatro e que faz parte do projeto de pesquisa Kiriê de Griot, composto de pesquisa etnográfica de danças, montagem e apresentação pública em Dançateatro e consequente produção, edição e circulação de vídeo documentário em Vídeo Dança, sediado no Pólo Universitário de Rio das Ostras, da Universidade Federal Fluminense – UFF.<sup>5</sup>

### **Do Corpo e seus Usos**

Neste espetáculo fazemos a hibridização de técnicas de Dança Ocidentais e Orientais, aproximamos as chamadas danças contemporâneas e as tradicionais; o resultado é Dança Contemporânea, Dança Afro Brasileira, Dança Butoh e Danças do Benin, num mesmo corpo. O corpo enquanto espaço sensório está no centro da nossa ação performática e ainda como foco de deslocamento de pontos de vista para as reelaborações destas experiências e fusões de um passado/presente do tempo mítico. Nosso entendimento de fusão, adaptação aos corpos e centralidade do corpo na discussão artística nasce da necessidade de encontrar um corpo que desse conta deste

mito, e da nossa vontade de transformar a palavra em ossos, tendões e carne; a vontade de canibalizar essas informações culturais apresentadas por meio dessas técnicas. Essa canibalização vai resultar num tipo de criação que não existe nem no Butoh nem nas danças afro brasileiras ou do Benin. Instiga-nos manter nosso vínculo cultural apesar de toda essa mistura e das adaptações que nossos corpos farão para receber estes princípios estrangeiros e os familiarizar. Em meio à montagem criamos e desenvolvemos ações teatrais performáticas em blocos temáticos, sob a forma da expressão do corpo, nascidas literalmente na pesquisa do encontro destas linguagens, para retomar tradições antigas em técnicas contemporâneas e também ratificar, a ideia quase esquecida de que o dançarino não dança para si, mas para reviver algo muito maior.

No Butoh, uma forma marginal de expressão, como era considerada, e que passou a ser chamada de Ankoku Butoh; dança das trevas, hoje simplesmente Butoh, calcamos nosso trabalho nas arrojadas formas desta dança contemporânea, que expressa ao mesmo tempo tantas ideias diferentes. Mobilidade e/ou imobilidade das extremidades corporais, que os braços, as pernas, o tronco, o pescoço, a cabeça levam o performático a mergulhar na viagem corporal que conduz à poesia.

“Nossas feridas do corpo, eventualmente, fecham e cicatrizam. Mas há sempre feridas escondidas, aquelas do coração, e se você sabe como aceitar e suportá-las, você descobrirá a dor e a alegria que é impossível expressar com palavras. Você conquistará o domínio da poesia que só o corpo pode expressar” define. (Kazuo Ohno apud Greiner:1998, 49).

Nas danças tradicionais do Benin, procuramos captar suas características da busca do movimento no inconsciente comum a todo homem, a beleza e a decrepitude, a simplicidade e a complexidade, o cômico e o trágico, a profunda concentração, quase um transe, alavancado pela dança. Nesta dinâmica ressaltamos ainda a relação do corpo como sentidos da natureza, a profunda conexão dos pés com o solo no seu quase arrastar, a leveza dos movimentos das mãos e braços se ramificando ao tempo presente, e ao mesmo tempo apresentando movimentos de conhecimentos ancestrais.

Na Dança Afro Brasileira, especificamente as executadas para palco e praticadas no Rio de Janeiro, pesquisamos uma dança em que o tronco fica mais verticalizado, embora com flexão de joelhos, tem maior oscilação lateral da coluna, tronco com ondulação céfalo-caudal, espiralar, movimentação mais centrada no tronco que oscila treme e rebola, a valorização do quadril no movimento. Corpo que mostra mais, sexualiza mais, corpo que foi escravizado, mais objetal.

Se é através da alma, emoções da vivência de cada um, que são criadas as seqüências gestualísticas que formam o Butoh, já nas danças africanas do Benin e afro brasileira, a força e performance ora vigorosa ora sutil de gestual minimalista, apresenta o vigor do movimento potente e tribal, de grupo; a tensão entre a apropriação e a violência.

Se no Butoh a maquiagem melancólica, o branco sobre todo o corpo, faz com que os músculos sejam realçados, e suas formas expressivas delineadas em movimentos essenciais se valorizem pela ausência de pelos, as danças Afro brasileiras visibilizam a recuperação da vitalidade e a força do corpo, de um corpo domesticado pelas atividades cotidianas e esmagado pelas regras estabelecidas.

Destes sucessivos encontros de culturas e técnicas do corpo, trabalhamos em *Mamiwata* o desenho do gesto simbólico que estimula ideias, associações e emoções tramando uma visibilidade: intensidades, afetos que atravessam corpos, música, movimentos, expressos através dos gestos.

Porque vivemos em tempos de perguntas fortes e respostas fracas, finalizamos afirmando que tratamos o corpo que se desloca como veículo de expressão para essas perguntas. A errância enquanto busca da alteridade, a metáfora da vida como “viagem”, e sempre lembrando que nestes deslocamentos, a menor distância entre dois pontos é a Dança.

Axé!

Bibliografia:

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. SP: Martins Fontes, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- DREWAL, Henry John. *Sacred Waters*. USA: Indiana University Press, 2008.
- GREINER, Christine. *Butô pensamento em evolução*. SP: Escrituras, 1998.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: UFMG, 2003.
- SANTOS, Boaventura de S. *Para além do Pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*", *Revista Crítica das Ciências Sociais*, 78, 3-46, 2008.2
- JUNG, Carl Gustav. *O Desenvolvimento da Personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTOS, Joel Rufino. *A inserção do negro e seus dilemas*", *Parcerias Estratégicas*, 6, 110-154, 1999.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance*. In: *Revista O percevejo*, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO. Nº11, vol 12, RJ, 2003.
- TURNER, Victor. *Dramas, fields and metaphors*. Ithas: Cornell University, 1974.