



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

MAMIWATA: DANÇA EM DESLOCAMENTO

Profa. PhD. Denise Mancebo Zenicola

Universidade Federal Fluminense – UFF – denisezenicola@gmail.com

Resumo: Este artigo insere-se em um longo projeto de estudo do mito MAMIWATA, apresentado sob a forma de espetáculo de dança contemporânea, onde é abordado o movimento das identidades da cultura afro brasileira. Na experiência e prática de montagem cênica de Mamiwata procuro compreender a dança afro brasileira ou dança negra brasileira como meio estético, campo para reflexões artísticas, fusões de técnicas ocidentais e orientais, com base em uma fenomenologia do corpo e sua relação com processos artísticos. Por sua marca de errância e em busca da alteridade presentes no mito, apontamos para possíveis relações entre corpo e arte no contemporâneo. A metáfora da vida como uma “viagem”, proposta artística, situando um corpo dramático porque deslocado do real, um corpo imbricado de tensões porque potencializado nas cenas.

Palavras Chave: Dança, Estudos da Performance, Corpo.

INTRODUÇÃO

"Porque vivemos em um tempo de perguntas fortes e respostas fracas"(Santos, 2008, p.45)



Figura 1: Sacerdotisa, Foto de Charles Gore

Figura 2 :Atriz Cátia Costa no espetáculo Mamiwata/2013 RJ, Foto de Denise Zenicola

O mito de *Mamiwata*, uma deusa da água *Ewe* e presente em diversos países da África, *Togo*, *Benin*, *Nigéria*,

Camarões, *Congo*, *Moçambique*¹ entre outros, tem sua iconografia 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 performance mulher/peixe, presente em outras tradições chega ao Brasil, parcialmente representada pelos Orixá Iorubanos² Iemanjá, como também pode aparecer com forte identificação dos Orixás Oxum e Olokun³, personificações de princípios

¹ Em Moçambique na costa das ilhas há o Ndongo, um mamífero que chega a 3m de comprimento e que segundo mitos foi confundido séculos atrás com uma mulher peixe por sua formas arredondadas, este mamífero está atualmente e extinção.

² A palavra Orixá significa literalmente “cabaça-cabeça” e é como são chamados os deuses africanos da cultura Iorubá.

³ *Iemanjá*, mito Iorubá, também conhecida como *Yemonjá*, é a divindade do rio Ogun. Associada à sereia, mulher – peixe, morando em determinados lugares do mar. Seu nome significa “mãe dos peixes” e sua imagem é associada à água, a deusa das primeiras águas, principalmente a do mar. *Oxum*, mito Ioruba, divindade do rio de mesmo nome, ligada a água e nela vive onde esconde os seus tesouros, no



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

supremos no sistema de valores e de explicação da existência nas culturas iorubanas.⁴ *Mamiwata faz parte do panteão de bens Vodun, com muitos seguidores para o culto da real Dan Python, cultuada pelos povos Mina, Adja, Ewe, Fon, Iorubá e Ibo* (Drewal, 2008, p.153).



Figura 3: Mamiwata foto de Drewal Figura 4: Iemanjá terreiro de Mãe Beta/RJ, foto de Denise Zenicola Figura 5: Oxum
Figura 6 : Olokun

Brasil está mais relacionada às águas dos rios.. *Olokun* divindade do mar, no Benin considerado orixá masculino e no Ifé feminino.

⁴ 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 iconograficamente e mantendo a imparidade individual específica, para cada um. Desta forma o *Vodun* Daomeano *Mamiwata*, pode ser aproximado dos orixás Iorubanos Oxun, Olokun e Iemanjá, pois todos tem funções similares como deuses da água.

⁵ Além disso, há mitos da Mesopotâmia em que a deusa da grande água primeira, na história do Dilúvio da Criação, era conhecido como "*Mami*" (Mami Aruru) como ela era conhecida em orações antiga Babilônia como sendo o criador

Segundo Drewal, as palavras *Mami* e *Wata* são enraizadas no Egito antigo e Etíope (*copta*), *Galla* e língua demótico. "*Mami*" é derivada de "*Ma*" ou "*Mama*", que significa "verdade/sabedoria", e "*Wata*" é uma corruptela da palavra egípcia "*Uati*," (ou "*UAT-ur*", significando oceano de água), e os *Khosian* ("*Hottentot*") "*Ouata*" que significa "água"⁵ (2008, p. 385).

Dentro do princípio arquetípico Junguiano, esse mito seria um inconsciente coletivo para essas sociedades, com uma organização prévia de comportamentos, onde os conhecimentos estariam guardados. Esses comportamentos, exemplares ou não, seriam processados, através da função simbólica, organizando a consciência coletiva, a que poderíamos chamar de ideias "de base" (Jung, 1986,

da vida humana (Dalley: 2000, p. 51-16, Stone:1976, p. 7219). "*Uati*" é talvez o primeiro de mais de 10 mil denominações de Isis (logos/sabedoria) em sua forma mais antiga, como a Mãe Divina Africana, ou Sibyl (Mamissii/Amengansie) profetisa. Além disso, Massey (1994, p. 248) nos informa que a palavra "*Wata, Watoa, Wat-Waat*", que significa "mulher", são todas grafias exatas em línguas antigas Sudanesas dito pelos grupos Baba, Peba e Keh-Doulan. No antigo Egito, *Uati* era a mais antiga denominação de Isis ", e era a deusa Mami primeira, adorada pelos egípcios como " Viúva do Santo ", " o *Genitrix* ", o " *Self-Criador* ", " *aquela que reinou sozinha no início* ", " *aquela que traz os deuses*", " *aquela que foi mateless*", e " *Virgem (que significa 'solteira') Mãe*".



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

p. 69). Para Bachelard, esse mito funciona como uma recuperação dos anseios e devaneios antigos da humanidade, armazenados no imaginário coletivo (1998, p. 25).

Ambivalência, dualidade, sabedoria, adaptação, encantamento são algumas das características que definem este arquétipo mitológico *Vodun* em seu ciclo ritual. Talvez seja também uma capa protetora que envolva e puna os povos e grupos sociais que perderem suas origens e fundamentos. Seu ritual, embora apresente variações de vila a vila, mantém um claro sentido interno, inscrito na cosmologia e forma de pensar desses povos em específico. Constituído de elaborado altar com potes de cerâmica branca, velas e flores vermelhas, conchas, búzios, esculturas de barro de diversas deidades do panteão, espelhos de mão, incensos, tecidos brancos, algodão e seda branca o ritual pode ainda relacionar-se a outros contextos, como os provocados nas relações diaspóricas, agregando elementos do mundo num quadro que articula esferas mais ampliadas. Um dos importantes elementos para a ativação de um altar é saber se a deusa aceitará ou não as

esculturas, o que é feito por consulta ao oráculo.



Figura 7 Altar cerimonial, foto de Leonie Will / Figura 8 Altar Cênico do espetáculo Mamiwata, foto de Denise Zenicola

DESLOCAMENTO E TRÂNSITO

Sua marca como mito é revelar-se em trânsito fortalecendo um lócus e "representação de vivências diaspóricas"(Hall, 2003, p.28). 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, também ocorria intensa fruição de contos, mitos que revelavam e revelam ainda performances de constante construção/reconstrução de identidades profano/religiosas que apresentam-se, sobretudo, como práticas de comportamentos.⁶ O que se observa é

⁶ Estas terras na região do litoral norte/nordeste do Rio de Janeiro representam as antigas

Fazendas Reunidas, Fazendas Campos Novos. Estas terras foram dadas a particulares que



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

que este legado tradicional, pela sua constante fluidez e movência assume inusitadas formas "que serão o esteio para pensar a construção identitária" (Bauman, 2001, p. 87). 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*. Percebemos a convivência deste mito inter religiões, que cruza e entrecruza realidades de interculturação. Através da oralidade que, longe de ser invenção, é uma narrativa que repete ações já vivenciadas

intermediavam, de forma intensa o comércio ilegal de homens e mulheres de origem africana nas praias da Rasa e José Gonçalves, o destino era levar para diversos pontos do litoral norte e redistribuir a "carga" nos grandes latifúndios de café e açúcar. Tal dinâmica se perpetua até a segunda metade do século XIX. Com a abolição da escravidão, alguns remanescentes conseguiram se fixar na região, outros foram para

memorizadas, *Mamiwata* cumpre seu estatuto de mito que apresenta o homem em suas questões, em existências mais profundas e ao mesmo tempo gerais, em suas relações culturais, em suas procuras.

DRAMATURGIA NO CORPO

Partindo de pesquisas na performance da dramaturgia do corpo e do universo mítico de *Mamiwata*, utilizamos a coreografia e o trabalho do artista pesquisador para desenvolver este passado mítico e ao mesmo tempo real, atual e contemporâneo, em seus sucessivos deslocamentos e justaposições. Fluxo e territorialidade são características desse arquétipo que corporalizamos através de um encontro de técnicas do corpo e videodança.

Desenvolvemos uma História de fluxos e refluxos, como a nossa História; de um povo marcado por profundos movimentos de deslocamentos, da saída forçada ou não de suas terras. Pensando sobre essas Histórias e tantas estórias,

cidades grandes, principalmente para a periferia, em busca de melhores condições de vida e trabalho. Em todo este percurso encontramos através de nossa pesquisa, diversos indícios recolhidos através de história oral de antigas lendas e mitos de mulher/peixe, mulher/cobra, mulher/água, mulher/peixe/cobra.



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

sentimos a necessidade de fazer emergir e de nos imergir nessa história de êxodos, procurando criar uma consciência corporal através de corpos e identidades também em constante fluxo. Uma mãe/mulher que para continuar mãe/mulher altera e alterna sua identidade sob mil corpos e máscaras, às vezes para disfarçar outras para encantar outras para punir os que se esquecem de suas origens, nossa memória ancestral.

Na experiência e prática de montagem cênica e dramaturgia que efetuamos no grupo Coletivo Muanes dançateatro, *Mamiwata* reafirma-se como um instigante tema para reflexões e propostas artísticas, pela sua conotação de feiticeira e sereia, mulher e peixe. 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, p. 38). O princípio de experiência proposta por Turner e o movimento que vai do mito ao teatro, em nosso caso à dança, e vice-versa, proposto por Schechner trazem uma perspectiva interessante, na

medida em que nos possibilita "criar ciclos rituais" (cenas) em dimensões contemporâneas de ações rituais, por meio de "imagens e performances, que projetam possibilidades de experiências vividas"; uma estética para além do Teatro Realista, para além da Dança Contemporânea (1986, p.102) (1988, p. 39). 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 imbricado de tensões porque potencializado nas cenas em ações físicas conflitantes e as vezes contraditórias, que devem ser reencenadas, repetidas, pois a cada repetição, a cada ciclo ritual, as ações remontam à origem da própria sociedade que a criou.

Como performance, a ação cênica encerra uma matéria que não pode ser descuidada; o meio possível para que a comunicação se realize de forma ativa, a cena que restaura o mito. Diversos são os desafios que a montagem traz como questões relacionadas à performance, usos do corpo, o universo do sensível, o cenográfico, bem como, o musical que colocam questões importantes quando



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

pensadas em um contexto de diálogo intercultural. Como um mito vivo, tempo, espaço e narrativa se articulam e ganham sentido de acordo com o ajuste cultural deste mito no contemporâneo. 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 ao “lugar sentido das coisas” e nesse mobilizar a produção de cenas para poder efetivar uma abordagem performativa de rituais (1990, p. 58).

Mas *Mamiwata* é sempre um mito contemporâneo, mesmo ali onde parece desaparecer, discreta talvez, porque protegida pelas máscaras corporais ou seja pelos deslocamentos de identidades. 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.

Assim como não pensar e não refletir acerca desses deslocamentos e “alterações”? Porque não estar presente ou sentir a presença dessa vontade e prazer de colocar e tirar máscaras corporais? Como não se sentir tomado por esse rito e por esse mito, tão contemporâneo e presente? Assim, justificamos nosso trabalho por ele proporcionar uma série de reflexões críticas no âmbito de identidade e cidadania. Nossa proposta é que através do corpo/bailarino/vídeo, possamos trazer à luz esses signos não tão presentes na História de nossa cultura e país, na atualidade. Nosso objetivo principal é levar ao público uma experiência artística e investigativa de movimentos presentes, ora ocultos ora manifestos, na história de nossa formação cultural e por isso também de nossos corpos. A ancoragem no corpo foi decisão importante por permitir fazer a passagem da experiência coletiva para a cena enquanto um processo performático contribuindo para a efetivação do ciclo ritual.

Mamiwata consolida-se então como uma pesquisa corporal prático



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

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, com financiamento Faperj e sediado no Centro Universitário de Rio das Ostras, da Universidade Federal Fluminense – UFF. E mais, o espetáculo Mamiwata também é agraciado em 2012 com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, na categoria Atividades Artísticas - Artistas Consolidados - projetos de atividades, na Região Sudeste. Assim, um projeto multiarte em Dança/teatro/vídeo que visa lembrar a rota ilegal de escravos do Norte Fluminense ao Rio de Janeiro, o século XIX, atual estrada BR 101, rota que possivelmente trouxe este mito até nós.

7

DO CORPO E SUA POTÊNCIA

Neste espetáculo fazemos a hibridização de técnicas de Dança Ocidentais e Orientais, como também, aproximamos as chamadas danças

contemporâneas com as tradicionais. O resultado é um rico entrelaçamento de: Dança Contemporânea, Dança Afro Brasileira, Dança Butoh e Danças do Benin, num mesmo corpo. Como consequência, o corpo enquanto espaço sensório é colocado no centro da nossa ação performática e ainda age 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. Essa opção inicia sobre a reflexão do que é ser brasileiro num mundo tão internacionalizado. 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.

⁷ Como já dito anteriormente encontramos diversos indícios e presenças deste mito na região, em recolhimentos de história oral.



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

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.



Figura 9: bailarina Ivana D’Rosevita, foto Renata Giannattasio Figura 10: Amaury Lorenzo, foto Denise Zenicola

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, p. 49)

Os dançarinos do Butoh quase não usam vestimentas, para eles a roupa veste o corpo e o corpo a alma. E foi destes princípios de justaposição de ideias que nos fez aproximar desta técnica de dança, bem como, do seu envolvimento com os elementos da natureza. O *Ma*, um princípio oriental que remonta à mitologia japonesa e, uma forma de tornar o invisível visível, na fusão do espaço com o tempo, profundamente complexo ao entendimento ocidental, tem no Butoh a exploração dos espíritos que habitam o *Ma*. Segundo Baitello Jr, o sistema deste princípio *Ma* apresenta nove etapas de experiências (apud Greiner, 1998, XII, p. 121).

Himorogi- representa o lugar sagrado e o lugar da sua criação;

Hashi - significa o espaço e o tempo entre duas coisas ou acontecimentos, suas bordas e intervalos;

Yami - mundo das trevas e conjuga o mundo da escuridão para o da luz;

Suki - a abertura;



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

Utsuroi - processos de mudança;

Utsushimi - representa a projeção do físico na realidade, o espaço onde a vida é vivida;

Sabi - imagem de um movimento preciso;

Susabi - a transgressão das regras, falta de harmonia, caos e desordem de tempos modernos;

Michiyuki - pausas e paradas das viagens.

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. Na prática os joelhos mais dobrados, curvatura da coluna/escoliose mais pronunciada, o tronco inclinado (quase um plano inclinado, não relaxado e alongado para frente), o diafragma aberto, projetado pela ampliação do plexo, valorização do sapateado no chão, guizos nos tornozelos, a dança mais para si, onde o performer é quem dança, a dança é um solo individual, mesmo quando dançado como coletivo, sempre criativo e pessoal, é um performer intérprete, grande

alongamento para trás dos braços, pela ondulação dos cotovelos. Um dança que não evidencia o rebolado e sim os glúteos elevados para trás, delicadeza no tocar o chão, pouco salto e quando há a ênfase do salto é para baixo é envolvimento suave, delicadeza e velocidade baixa, pernas mais unidas e com o maior deslocamento do tronco para a frente, dança num ritmo constante lento, evoluindo em pequenos passos, como deslizando, um moto contínuo em suave sapateado dos pés, dá a sensação do desequilíbrio precário em movimentação circular. Nesta dinâmica ressaltamos ainda a relação do corpo como sentidos da natureza, o enraizamento dos pés, 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, mais 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



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

movimento. Preferência para movimentação coreografada, decodificação do movimento padronizado, dança mais para fora, maior espetacularidade, maior exposição do corpo, braços em plano baixo e ou médio, pouco uso no alto, quando alto há força nas mãos, mãos geralmente tencionadas, pés tocam e ou batem no chão, presença de pulos e saltos com ênfase em cima, maior evidência do rebolado em detrimento do levantamento do sacro, joelho menos dobrados, pernas mais afastadas, maior base e equilíbrio no chão, o movimento é mais sexual que sensual, força e velocidade, mais energético e saltitante; provocador, vigor, duo em grandes rebolados, união de corpos, ombros ondulam com força em movimento que faz os seios balançarem, corpo mais exposto. Corpo que mostra mais, sexualiza mais.

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 a potência do movimento tribal, de grupo como um todo; 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 valorizam 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. Como produto destes sucessivos encontros de culturas e técnicas do corpo, trabalhamos em *Mamiwata* o desenho de cada gesto simbólico que estimula ideias, associações e emoções tramando uma visibilidade das intensidades, dos afetos que atravessam os corpos, da música, dos movimentos que são expressos através dos gestos. Realçamos então os fluxos migratórios no corpo, princípios de deslocamento, a análise dos personagens errantes, a viagem como tema coreográfico, as formas de representação do estrangeiro e da xenofobia.





XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

Figura 11: Espetáculo MAMIWATA, cena Maracatu, foto Denise Zenicola

Finalizamos provisoriamente com a afirmação que em Mamiwata tratamos a performance do corpo que se desloca como o veículo de expressão da errância enquanto busca da alteridade, como metáfora da vida, como uma “viagem”. Assim, a centralidade e potência que o corpo assume sempre nos estará lembrando que a menor distância entre dois pontos é a Dança. Axé!

BIBLIOGRAFIA:

- BACHELARD, G. A. *Poética do Espaço*. SP: Martins Fontes, 1998.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- DREWAL, H. J. *Sacred Waters*. USA: Indiana University Press, 2008.
- GREINER, C. *Butô pensamento em evolução*. SP: Escrituras, 1998.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: UFMG, 2003.

SANTOS, B. de S. Para além do

Pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes, *Revista Crítica das Ciências Sociais*. RJ: 78, 3-46, 2008.2

JUNG, C. G. *O Desenvolvimento da Personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, J.R. *A inserção do negro e seus dilemas*, *Parcerias Estratégicas*. RJ: 6, 110-154, 1999.

SCHECHNER, R. O que é performance. In: *Revista O percevejo*, Programa de Pós Graduação em Teatro, RJ: UNIRIO. N°11, vol 12, RJ, 2003.

TURNER, V. *Dramas, fields and metaphors*. Ithas: Cornell University, 1974.