

revista
brasileira
de estudos
em dança

Da Colônia à Independência:


Narrativas Coreográficas em Busca de
Identidade na Dança em Moçambique

From Colony to Independence:

Choreographic Narratives in Search of Identity in Dance in Mozambique

Virgílio Ananias Sitole

SITOLE, Virgílio Ananias. Da Colônia à Independência: Narrativas Coreográficas em Busca de Identidade na Dança em Moçambique. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 68-88, 2022.



RESUMO

O objetivo deste artigo é compreender a evolução das nossas danças para um país que passou por um processo de colonização e outras influências políticas, sociais, culturais e económicas. Para isso, por via da revisão bibliográfica, percorreu-se a história de construção da nação moçambicana em várias fases. A mesma ajudou a perceber os fatores que contribuíram para a construção de uma e/ou várias identidades que corporizam a dança em Moçambique. Partindo da premissa da existência das relações entre o passado e o presente das nossas danças, sabendo que não existe um sujeito identificável no papel de colonizador nas danças, como investiga-las, entende-las e operacionaliza-las dentro de novas realidades políticas, económicas, sociais e culturais. Destaca-se, assim, o percurso histórico das nossas danças dentro de contextos adversos e as respetivas particularidades nas narrativas para a busca e construção das suas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: Dança Tradicional. Identidades. Narrativas identitárias. Construção de Homem Novo.

ABSTRACT

The objective of this article is to understand the evolution of our dances for a country which has gone through a process of colonisation and other political, social, cultural and economic influences. To this end, by means of a bibliographic review, the history of the building of the Mozambican nation in various phases was covered. This helped to understand the factors that contributed to the construction of one and/or various identities that embody dance in Mozambique. Starting from the premise of the existence of relations between the past and the present of our dances, knowing that there is no identifiable subject in the role of colonizer in the dances, how to investigate, understand and operationalize them within new political, economic, social and cultural realities. Thus, the historical path of our dances within adverse contexts and the respective particularities in the narratives for the search for and construction of their identities are highlighted.

KEY WORDS: Traditional dance. Identities. Identity narratives. Construction of the New Man.

Da Colónia à Independência: Narrativas Coreográficas em Busca de Identidade na Dança em Moçambique¹

Virgílio Ananias Sitole (ISArC)²

¹ Nota dos Editores: O presente texto está escrito no português de Moçambique.

² Mestre em Comércio Internacional, Licenciado em Jornalismo, Pesquisador, Coreógrafo, Bailarino, Docente no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) de Moçambique. Email: virgilio.sitole@gmail.com.

Introdução

O processo de construção identitária³ das sociedades africanas e, em particular, a moçambicana, tem sido influenciado por diversos fatores, entre eles, sociais, económicas, políticas e culturais, metamorfoseados por diversas narrativas.

Para este artigo, a análise de construção identitária na sociedade moçambicana tem enfoque em aspetos culturais, com incidência nas danças tradicionais⁴, também denominada *dança popular*. O foco é, igualmente, nos seus processos evolutivos enquanto manifestação cultural para perceber as narrativas que influenciaram a sua história, o seu desenvolvimento, os elementos identitários, a sua inserção na sociedade/comunidade e o poder de influenciar as demandas sociopolíticas das sociedades, tendo como ponto de partida a seguinte pergunta: quais as especificidades de pensar e fazer historiografias da dança em lugares que passaram pelo processo colonial na condição de colónias?

Para melhor compreensão e análise das narrativas coreográficas dançadas⁵ ou perceber *as especificidades de pensar e fazer historiografias da dança em lugares que passaram pelo processo colonial na condição de colónias*, vamos nos ater em três prismas essenciais para a leitura das narrativas e dinâmicas das coreográficas/danças que caracterizaram a busca/manutenção e/ou influência da sua identidade artístico-cultural, a saber: i) o poder coercivo no processo de colonização; ii) a Nova República e a influência da Construção do “Homem Novo” na dança e; iii) Celebrar a

³ Entendida sendo a “forma como a pessoa entende a sua relação com o mundo, como essa relação é construída ao longo do tempo e do espaço, e como a pessoa entende as possibilidades para o futuro (Hall, 2005, p. 58).

⁴ As Danças Tradicionais são entendidas aqui como manifestação cultural, no sentido em que elas não são fechadas ao campo da cultura, mas sim, extrapolam os limites de simples divertimento ou brincadeiras de um grupo de pessoas, para agregar valores cujas mensagens e interpretação artística podem influenciar a ordem social e política numa determinada região.

⁵ Aqui propositadamente definiu-se o título “Da Colónia à Independência: Narrativas Coreográficas em Busca de Identidade na Dança em Moçambique” com o propósito de não falar de danças como simples manifestações artísticas, mas no sentido de que todas elas compõem um conjunto de coreografias cujas narrativas processuais podem ter sofrido influências na sua maneira de execução, na indumentária, nos adereços, nas canções, na sua história entre outras formas, o que, *per si*, são processos coreográficos em busca de identidade sob diversas influências.

Morte dos Guerreiros: *o regresso às origens ou paradigmas para a decolonização mental, corporal e coreográfica?*

Vários estudos foram publicados sobre os processos de construção de identidades em África e em Moçambique, em particular. Este artigo pretende discutir as identidades como uma característica específica de manifestação cultural, neste caso, nas danças tradicionais, cujas especificidades podem sofrer mutações por via repressiva, pelas influências das dinâmicas sociais, do meio onde se inserem ou mesmo pela imposição política dominante em determinado período.

1.1. O poder coercivo no processo de colonização

A lógica generalizada que é apresentada, por diversos autores sobre a história da ocupação colonial em África, indica que os regimes coloniais implementaram o modelo repressivo usando estratégias de categorização e valoração de hierarquias sociais baseados na dicotomia: colonizador vs colonizado. As relações, nesta divisão, traziam novas “dinâmicas sociais complexas, produtoras de hibridismos, misturas, apropriações e aproximações”, que resultavam em “categorias como civilizado, assimilado, moderno e tradicional” (Filho e Dias, 2015, p. 18).

Esta abordagem do colonialismo pretendia simplificar, distinguir e hierarquizar o pensamento etnocêntrico baseado na existência de culturas “inferiores” e “superiores”. Isto é, todo tipo de “cultura” do colonizado devia se submeter e, se possível, ser extinta, principalmente aquela com características antagónicas ao poder político e social instituído.

A instauração do domínio colonial na África não se resumiu a imposição forçada do poder político, económico e social. Foi também uma imposição cultural, e utilizou a cultura para dar apoio às superestruturas políticas, económicas e sociais representadas pelo colonialismo. (Opoku, 2010, *apud* Mate, 2017, p. 9)

No caso de Moçambique, uma das formas de colonização foi a subalternização da cultura, a proibição da execução das suas manifestações artísticas e da prática do que o colonizador designava de “usos e

costumes”⁶, cujo objetivo era converter e dominar os valores da cultura “inferior” do colonizado.

A nível cultural, o regime colonial apoiando-se na base ideológica da superioridade cultural, impôs uma cultura favorável ao seu domínio,

inculcando valores culturais da sociedade portuguesa como, por exemplo, amor pelo Estado português e pela Igreja Católica Romana, que foi um dos braços fortes na implantação do regime colonial em Moçambique e na censura de diversos valores culturais⁷ dos moçambicanos (Hedges *et all*, 1993, p. 231).

Esta ação visava elevar os valores da colónia como os únicos viáveis e o cultivo do “desprezo” pelas culturas indígenas, pois,

a prática de tal desprezo chegava mesmo a assumir formas de repressão forte quando a coação psicológica se mostrava insuficiente, tendo feito desaparecer, aos poucos, o estilo de vida e de organização das sociedades tradicionais e, conseqüentemente, várias das suas manifestações artísticas e culturais (Mondlane, 2021)⁸.

Nesta etapa, segundo Mondlane (*idem*), danças de carácter mágico-religioso⁹ como a dança Nyau e danças guerreiras e espetaculares como a dança Muthine, foram severamente “restringidas e banidas do espaço exibicional dos indígenas”. Mate (2017) discute a censura das danças guerreiras no sul de Moçambique, e considera que as danças predominantes no período pré-colonial, eram as de carácter social e ritual.

As danças guerreiras, para além de constituir um espaço efetivo de preparação militar, elas arrastavam consigo um poder simbólico muito forte,

⁶ Entendidos como regras e práticas sociais duma determinada sociedade/comunidade que foram com o tempo enraizados e tornaram-se normas sociais e culturais cuja prática torna-se obrigatória e são transmitidos de geração em geração. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Costume> - consulta: 16/03/2022.

⁷ Mate (2017, p. 11) refere que “dentre vários exemplos de elementos culturais censurados pela igreja destaca-se o uso das missangas como adereço nas vestes, uma prática muito abrangente entre os diversos grupos etnolinguísticos em Moçambique.

⁸ Disponível: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/> acesso: 10 de março de 2022

⁹ Para melhor percepção, Fazenda (2012, p. 23) classifica a dança em três domínios: *teatral* (uma dança que é uma atividade, em que os principais intervenientes – bailarinos e coreógrafos – usam o corpo para estabelecer modelos de interação (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, a valores e a símbolos (domínio das experiências culturais); (*social* – que está virada para a interação social e não há separação entre o intérprete e o assistente, podendo, ao longo da apresentação os papéis se inverterm); e *ritual* (realiza-se num contexto mágico ou religioso, no qual estão implicados outros elementos, tais como cânticos, declamações, música instrumental, gestos, objetos, indumentária, máscaras, que, em conjunto, contribuem para a eficácia do evento).

capaz de influenciar ideologicamente aos indivíduos assistentes e praticantes”, o que fez com que as autoridades coloniais portuguesas, temendo a força que esta manifestação incorpora proibissem a sua execução (Mate, 2017, p. 16).

Teoricamente, para o regime colonial, o povo Moçambicano era objeto de uma ação “civilizadora e benéfica” para o seu progresso. Foi por via da Igreja Católica e outros instrumentos de repressão que a dança Nyau¹⁰ foi banida a sua representação pelo regime colonial, por representar o

símbolo de contestação das comunidades locais contra a presença colonial portuguesa em Moçambique, mas também, por constituir uma grande fonte de resistência aos valores ideológicos coloniais e forte ameaça à religião cristã, (Manjate & Nhussi, 2012, p.05).

Apoiando-se na justificação ideológica da superioridade cultural, o processo de dominação colonial e cultural durou longos anos, sempre com a tónica de

calcar e espezinhar a cultura de um povo, pois, para o colonialismo o povo moçambicano não tinha nem história, nem cultura: tinha apenas ‘usos e costumes’ (In: Programa – 1º Festival Nacional de dança popular, 1978, p. 7).

O nível de opressão e imposição dos valores culturais do regime colonial foi se intensificando, o que levou ao surgimento de contestação e resistência do povo moçambicano contra o colonialismo.

A contestação dos colonizados manifestou-se de várias formas, com destaque para o uso das canções, da música, da literatura e da dança popular,

cujas letras/conteúdos exprimiam angústia e repulsa ao regime colonial e rejeição psicológica do colonizador e sua cultura e contribuiu para a formação intelectual e política de muitos “nativos” que se lançaram na guerra Armada de Libertação Nacional¹¹ (Hedges *et al*, 1993, p. 238).

¹⁰ A dança Nyau está relacionada com a era das sociedades dos caçadores e recolectores que precedem a população agrícola sedentária. A prática desta cultura estava ligada a própria morfologia da religião Nyau, em que o seu culto envolve orações, libações ou sacrifícios, elementos que são usualmente associados com instituições religiosas (Manjate & Nhussi, 2012, p. 12).

¹¹ Depois de, aproximadamente, cinco séculos de opressão colonial, o povo moçambicano, a 25 de Setembro de 1964, pegou em armas para lutar pela independência, sob direção da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Em termos de apoios financeiros, para este período, não foram encontradas evidências de que havia apoios monetários para grupos ou movimentos culturais na época.

1.2. A Nova República e a influência da Construção do “Homem Novo” na Dança

Moçambique, tornou se independente em 1975, do jugo colonial português, depois de 10 anos de luta de libertação nacional dirigida pela FRELIMO (Movimento da Frente de Libertação de Moçambique). A 25 de Junho de 1975 a FRELIMO proclamou a independência e o país passou a designar-se República Popular de Moçambique.

Esta conquista ocorreu num contexto geopolítico de tensões a nível mundial, pois ocorria a chamada “Guerra Fria”, facto que levou Moçambique a reconfigurar o Estado e a desenhar o país para uma Nova Nação e, em 1977, com a realização do III Congresso do Partido FRELIMO, Moçambique declara-se Marxista-Leninista, aliando-se ao bloco soviético e a República de Cuba.

O III Congresso aprovou diretrizes que nortearam a ideologia política e cultural do partido FRELIMO para a gestão do país em diversas áreas. Uma das diretrizes do III Congresso, importantes para a compreensão das narrativas identitárias de dança em Moçambique, foi “fazer da cultura uma arma importante de educação revolucionária do povo, instrumento fundamental na criação do “Homem Novo”¹².

Como forma de cumprir as diretivas do III Congresso da FRELIMO, de “colocar a cultura ao alcance e ao serviço das largas massas e de promover o intercâmbio cultural entre as várias regiões do país”, isto é, “do

¹² O conceito “Homem Novo” pretende modelar uma nação unitária e uniforme, com uma identidade nacional que apagasse completamente as divisões coloniais. Havia que matar a tribo para construir a nação, pois só destruindo completamente a herança colonial é que se podia conseguir alicerces firmes para um novo futuro (Magode, 1996).

Círculo à Nação”¹³, foi organizado, em 1978, o Primeiro Festival Nacional de Dança Popular (FNDP)¹⁴ cujos objetivos, dentre outros, eram,

(i) reafirmar a necessidade da Revolução Cultural, dirigida pela aliança dos operários e camponeses, como fator decisivo de transição para o Socialismo; (ii) reforçar as bases materiais e culturais da Unidade Nacional; (iii) promover o conhecimento da riqueza e diversidade do nosso património cultural (Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 8).

O Conceito de “Homem Novo”, visava ter uma “identidade cultural” e uma “cidadania”, fundamentalmente novas, baseadas na *Moçambicanidade*, construtor do presente e do futuro nacional” (Sousa, 2016, p. 58).

Para a FRELIMO, o “Homem Novo” é “construído para ‘desalienar’ dos valores burgueses, decadentes e corruptos e libertá-lo das sequelas do colonialismo, com novo conteúdo e dinamismo (*In*: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 8). Neste processo de criação do “Homem Novo”, a dança popular, seja ela social ou ritual, sofreu diversas influências políticas, sociais e culturais. Assim, para a sua análise serão observadas duas dimensões: as (i) *Canções* e as (ii) *Coreografias*, vistas na perspectiva de “contribuir para o reforço da UNIDADE e consolidação do “PODER POPULAR” (*In*: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 15).

(i) Primeira Dimensão: *As Canções*

Para a dimensão *Canção*, usa-se a dança N`Saho¹⁵ para analisar as influências que as canções sofreram no processo de transformação desta manifestação cultural. Nesta dança popular, as canções tiveram forte presença social, cuja dinâmica relacionava-se com a “retórica” corporal dos bailarinos, com a irreverência e excelente execução instrumental dos músicos que compõem a orquestra musical e a cumplicidade do espectador.

¹³ Expressão usada nessa altura para significar que o festival decorreu desde o bairro da localidade até à capital do país, Abílio David. *Dança em Moçambique*. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/> acesso: 10 de Março de 2022

¹⁴ Segundo David Abílio (*ibidem*) foi “um dos grandes feitos pós-independência na área da dança” em Moçambique.

¹⁵ O M`Saho é uma dança originária do sul de Moçambique, ou “dança das Timbilas” caracterizada pela influência musical e teatral sempre transmitindo os aspectos sociais da sociedade moçambicana.

Na época colonial, maior parte do conteúdo das canções, desta dança, abordava questões relacionadas à “defesa das estruturas tradicionais; do combate ao imposto e trabalho forçado; das desgraças e das alegrias das pessoas, dos comportamentos desviantes até aos temas amorosos”¹⁶.

Entretanto, com a conquista da independência, a busca do “Homem Novo” e as transformações sociais que se seguiram, a abordagem da temática das canções de N’Saho ganhou novos paradigmas e narrativas e passaram a responder a uma “nova ordem política” como o “testemunho das alegrias e conquistas do povo moçambicano na criação da nova vida, das novas relações entre os homens”¹⁷.

Neste período o culto pelos líderes da FRELIMO, a busca de novos valores sociais, tais como a luta contra o colonialismo, a unidade nacional e a crítica social contra a poligamia, por exemplo, passaram a ser a narrativa “obrigatória” para orientar a nova ordem e a iniciativa criadora e fazer da cultura uma “arma importante de educação revolucionária do [povo moçambicano], instrumento fundamental da criação do “Homem Novo”¹⁸, como se pode ver nos trechos abaixo:

1.º Trecho

“Estamos prontos homens de Machel”¹⁹

Estamos prontos”

...

“Vocês mães, preparem-se

Que Maputo chama-nos.

Agradecemos a Machel

Que está em Maputo

Ao Governo de Samora

Pedimos lugar

Porque viemos de longe

¹⁶ Abílio David. *Dança em Moçambique*. Disponível: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/>, acesso: 10 de Março de 2022.

¹⁷ Abílio David (*Idem*).

¹⁸ (*In*: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 16).

¹⁹ Samora Machel foi o Primeiro Presidente da República Popular de Moçambique.

*E queremos lutar*²⁰.

Como pode-se notar nesta parcela textual de passagem de duas canções, uma da dança N`Saho, o primeiro trecho, e outra da dança Chintali, segundo trecho, o culto pela personalidade e o endeusamento dos líderes e dirigentes políticos da FRELIMO passou a ser uma das características notáveis nas temáticas das canções das danças populares. Este fenômeno ainda é praticado nos dias de hoje, principalmente, nos festivais que são organizados e apoiados financeiramente pelo Governo sob liderança do partido FRELIMO, a exemplo do Festival Nacional de Cultura (FNC), cuja realização é bianual.

Durante os preparativos dos participantes da fase final do FNC, técnicos de cultura, entre coreógrafos, professores de dança e bailarinos, são indicados para trabalharem com os grupos culturais, para formação técnico-artístico e, ao longo desse trabalho, algumas canções originais dos grupos são transformadas para dar lugar a temáticas políticas de exaltação dos feitos dos dirigentes ou mesmo do engrandecimento dos seus nomes e perpetuar a sua heroicidade junto das massas.

2.º Trecho

*“Nós moçambicanos, não há distinção de raças
No nosso país, Moçambique, não queremos colonialistas
Vão-se embora pra Lisboa!”*

Neste trecho, pode-se notar a presença do ódio pelo colonizador, a repulsa pela sua presença no território moçambicano e o desejo de que se “vá embora” sem deixar marcas na esfera cultural, social e política. Esta abordagem e a exteriorização do sentimento anticolonial, no período pós-independência, revela a eficiência na implementação das diretrizes da busca e construção do “Homem Novo” por via da eliminação dos vestígios da colonização como são os casos da segregação cultural, racial, social e

²⁰ Canção da Dança Chintali, executada por mulheres ou raparigas, a dança Chintali era praticada dentro das cerimónias de casamento, particularmente na noite anterior ao dia em que este se realizava.

política, mas acima de tudo, da demonstração de pertença do espaço territorial e suas marcas identitárias.

3.º Trecho

“Tai, Filho de Feijão

Foi um bom organizador do Comité

Porque sabe vestir

Comprou charrua

E puxa água com o burro

Semendiane foi desafectado da tarefa por ser polígamo”

Aqui a abordagem é meramente social, onde a política de criação do “Homem Novo” impele à sociedade moçambicana a defender o nacionalismo e a “pureza” identitária dentro dos princípios emanados pela nova ordem, que consiste em combater o regionalismo, a tribo e a defender a ideologia partidária. Insta, igualmente, a sociedade a trajar-se conforme os novos “hábitos costumeiros”, a trabalhar na produção agrícola em prol da comunidade, usando os meios existentes localmente e combater outros aspetos sociais tais como a poligamia, o obscurantismo, a prostituição e o banditismo.

É importante destacar que neste período, a Frelimo, sempre no espírito de construção de “Homem Novo”, “sacrificou” algumas danças em nome da purificação cultural e mental, mas também porque, segundo a narrativa da época, essas danças não se enquadravam na nova visão, por conterem elementos supostamente obscurantistas, tanto na sua preparação, execução e dos mitos por detrás da sua história e conservação.

Por exemplo, a dança Nyau, foi “banida” duplamente, pois, para o colonizador, ela representava uma fonte de resistência aos valores ideológicos coloniais e uma forte ameaça à religião cristã, e, no período pós-independência, no auge da implementação do processo de busca de nova identidade como nação, foi desencorajada a sua prática pelas comunidades, porque “representava o tribalismo, o regionalismo e a superstição”, atos e costumes considerados abomináveis e, fortemente, combatidos pelo Governo liderado pela Frelimo. Mas mesmo assim, resistiu até aos dias de

hoje²¹ e continua a preservar o seu secretismo sem alterações nem influências políticas, sociais ou económicas.

Por outro lado, temos a dança Mapiko que sofreu as mesmas consequências que às de Nyau, porque também esteve envolto ao secretismo que, também, culminava, algumas vezes, com mortes e, visava, essencialmente, vincar a supremacia do homem sobre a mulher.

Porém, com a implementação e cumprimento das diretrizes da criação do “Homem Novo” pela sociedade, diferentemente da dança Nyau, o Mapiko foi, talvez, neste período histórico,

aquela que mais transformações sofreu, tendo encontrado o seu papel exato dentro da cultura revolucionária que pretendemos construir. Com efeito, a longa experiência da criação do “Homem Novo” nas áreas libertadas, teve, além de muitas outras consequências, a de ter acabado com o obscurantismo de que muitas danças tradicionais se revestem ainda hoje, (*In: Programa: Festival Nacional de Cultura Popular, 1978, p. 28*).

(ii) Segunda Dimensão: As Coreografias

Em 1982, o Governo da Frelimo cria a Escola Nacional de Dança (END), que, segundo David Abílio, a decisão “provou o empenho dos moçambicanos na valorização da dança, confirmando a sua grande importância” na sociedade moçambicana. Neste período, Moçambique já tinha adotado o marxismo-leninismo que levou com que assinasse “memorandos” com a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e a República de Cuba para a formação de professores e bailarinos nos dois países assim como em Moçambique.

²¹ Resistiu, pois, por causa do seu simbolismo e ser excelente meio de integração social, foi proclamada Obra-prima do Património Oral e Intangível da Humanidade pela UNESCO, em 2005. Aliás, importa dizer que não é qualquer indivíduo que faz parte dos grupos de dança Nyau ou executa esta dança, pois, segundo relatos de alguns praticantes, todos os dançarinos de Nyau devem passar por um processo “naturalístico”, cujo domínio e conhecimento só deve ser destes e nunca deve ser partilhado ou divulgado para terceiros. Estes aspetos culturais e/ou misteriosos, dividem opinião, pois, a forma como são defendidos e protegidos pelos praticantes, leva, em alguns casos, a guerras entre os membros dos vários grupos da dança, que as vezes culminam em mortes. Há grupos que são designados de “Candabas”, rótulo pejorativo que é dado aos praticantes que não são reconhecidos como verdadeiros Nyaus.

A cooperação cultural, com estes dois países, teve influência na nova linhagem coreográfica da dança popular em Moçambique após a independência, com destaque para a predominância das coreografias da dança teatral e social²².

Com a entrada de novos *players* no processo de construção da nova Nação e do “Homem Novo”, a dança ganha outras influências coreográficas e processos criativos com a introdução do ensino de outras modalidades artísticas como o Ballet, a Dança Moderna e a própria dança tradicional no Sistema de Educação, especificamente na END.

As danças tradicionais, caracterizadas pelas coreografias estáticas, ganham novo fôlego e dinamismo, notando-se a introdução e influência dos círculos e semicírculos, no que se pode designar de espaço e forma geométricos, e das linhas paralelas e diagonais nos desenhos coreográficos.

O exemplo desta influência pode ser testemunhado no espetáculo *Em Moçambique o Sol Nasceu* (1985), uma rapsódia das danças tradicionais mais representativas do país, criado pelo coreógrafo e dramaturgo David Abílio. Como o nome sugere, o espetáculo surgiu num período em que havia euforia pela conquista da independência e consolidação da unidade nacional através da criação do signo “Homem Novo”.

O espírito era aglutinar, no mesmo corpo, uma visão alargada de unidade nacional na luta contra o regionalismo e trabalhismo, tendo como epicentro um cidadão moçambicano que busca um novo futuro. Este conjunto de danças seguia os ditames da ideologia política vigente na altura, cujo objetivo passava por construir um “Homem Novo” do Rovuma ao Maputo. Edificar uma pátria ímpar e indivisível, (Sitole, 2016, p. 28).

Neste período, o ponto mais alto foi a introdução do bailado ou dança teatral em Moçambique, caracterizado por novas narrativas tais como contar/representar dramatologicamente as histórias de uma determinada época ou evento que ocorreu na sociedade, a exemplo do bailado *Ntsay*

²² A dança teatral entendida como um universo de representações culturais explícitas e de auto-reflexividade, e a dança social, definida como o lugar em que as emoções, as identidades e os valores se atualizam e o sentido da comunicação e do grupo se experimentam (Fazenda, 2012, p. 24).

(1986) da autoria de David Abílio, exibido pela Companhia Nacional de Dança de Moçambique (CNCD).

Este bailado quebra o estático coreográfico da dança tradicional, cuja “música e o canto estão ligados à execução da própria dança, onde cada dança tem as suas músicas, os seus ritmos ou as suas canções”, (Pinto, 2015, p.164).

O bailado *Ntsay* traz novas variações e domínios de elementos estruturantes das coreografias inspiradas em grandes pensadores como é o caso de Roldof Laban (1978), tais como a técnica em movimentos corporais padronizados, o uso do espaço, do tempo, da representação, da estética entre outros, ganhando desse modo, a sua identidade e desenvolvimento de estruturas próprias para traduzir a sua linguagem, as ideias e sentimentos dentro do paradigma da construção de “Homem Novo”.

Esta nova visão coreográfica inspirada pela busca de novas formas de dançar a identidade moçambicana em detrimento da imposição dos valores culturais do regime colonial, mudou diversas formas de ser, estar, ver e fazer a dança “aproximando-nos um pouco mais dos chamados sentidos da estética africana, quebrando algumas formas ortodoxas de se ver e fazer a dança” e

mexeu com os sentidos estéticos da dança, mormente a memória épica, a polirritmia, a repetição, a qualidade de conversação, o policentrismo, o sentido curvilíneo, a dimensionalidade e o sentido holístico como quem baralha e volta a dar. No coreógrafo a memória épica tem em si uma grandeza metafísica; o sentido holístico, que é o efeito de todo o conjunto da dança. Sons, cores, movimentos: tudo consumido ao mesmo tempo como um todo, formando uma unidade artística. Formando um corpo com vontade própria, (Adamugy, 2019)²³.

Mas neste período surge outro nome no panorama da dança em Moçambique com influência da escola americana, cuja abordagem artística e histórica cabe noutra análise e espaço. Trata-se Casimiro Nhussi²⁴, cuja influência técnica e coreográfica do seu estilo de dança moderna provém da

²³ ADAMUGY, Belmiro: *O homem-cultura*. Disponível em: www.jornaldomingo.co.mz, acesso: 10 de março de 2022.

²⁴ Um dos maiores ícones de dança moçambicana, que se notabilizou como bailarino, professor, coreógrafo, músico e diretor artístico Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique.

Companhia de Dança Alvin Ailey, onde se formou e foi determinante na introdução de novos conceitos na dança e características de novos paradigmas do bailado dançado em Moçambique, onde se destacam os seguintes bailados: *Ode a Paz* e *Árvore Sagrada*. Era a emergência do novo conceito da dança-bailado, baseado nos preceitos estéticos da africanidade e seguindo as orientações de busca de novos horizontes artísticos dentro dos parâmetros do “Homem Novo”.

O financiamento e apoio aos grupos e/ou movimentos culturais neste período, era caracterizada pelo centralismo estatal, pois, a maior parte dos fundos vinham do Estado e estavam destinados a certos interlocutores culturais, como é o caso da Companhia Nacional de Canto e Dança.

1.3. Celebrar a Morte dos Guerreiros: o regresso às origens ou paradigmas para a decolonização mental, corporal e coreográfica?

Em 1990, Moçambique entra na segunda República com a aprovação pela Assembleia da República da Nova Constituição que introduziu o Estado de Direito Democrático e o pluralismo de ideias. Esta pluralidade abriu espaço para o *boom* de vários interlocutores culturais, como é o caso de grupos de dança emergentes independentes, compostos por jovens entusiastas vindos de diversos bairros suburbanos, cuja influência e fonte de inspiração criativa, na sua maioria, foi baseada no percurso e história da Companhia Nacional de Canto e Dança.

Foi nesta altura que vários coreógrafos se afirmaram no panorama cultural, criativo e conceptual moçambicano, como foi o caso de Augusto Cuvilas²⁵. Cuvilas foi o primeiro moçambicano a vencer o prémio internacional, em 2003, no Concurso *Danse L`Afrique Danse*.

²⁵ Augusto Cuvilas, falecido em 2007, foi bailarino e coreógrafo considerado como um dos fundadores e pioneiros da dança contemporânea em Moçambique. Aqui, ele criou um espaço coreográfico e contribuiu para a visibilidade internacional das criações dos artistas deste país. Ele criou numerosas peças, nomeadamente: Os

Esta obra é o espelho da astúcia e irreverência dos novos coreógrafos por via da desconstrução de paradigmas dos bailados resultantes da construção do “Homem Novo”, naquilo que é chamado Dança Contemporânea.

Vale mencionar que Augusto Cuvilas é produto da Escola Nacional de Dança (END) de Moçambique, da Escola Nacional de Dança de Cuba e da Universidade da Paris 8, França, para além de outras influências que teve no seu percurso de formação académica e de intercâmbios com diversos coreógrafos internacionais.

Esta bagagem artístico-cultural de Augusto Cuvilas foi notória na conceção, estruturação e tendência coreográfica no *Um Solo para Cinco*. Nesta peça vislumbra-se o crescimento artístico de Cuvilas por meio de adoções e ruturas na sua perspetiva de ver a dança, assim como na abordagem da própria dança em Moçambique.

Um Solo para Cinco é, antes de mais, um desafio para Cuvilas na qualidade de homem, isto porque, segundo ele, “eu como coreógrafo homem tenho que me colocar na situação de mulher para poder entender a situação da mulher nesta sociedade tão machista”, (Pinto, 2015, p. 131).

Nesta peça Augusto Cuvilas discute o corpo feminino e a sua “estética, plástica do corpo da mulher, levantando reflexões sobre as fronteiras do tratamento do corpo da mulher fora do quadro social e familiar (mãe e esposa) na realidade moçambicana” (Pinto, 2015, p. 135).

Com este trabalho, Cuvilas reafirma-se como coreógrafo transformador e aglutinador de experiências e influências através de transposições de técnicas e linguagens rumo à

invenção de um novo vernáculo gestual baseado em noções de desconstrução, de decomposição, de cortes ou de reconstrução, de recomposição, de inversão de movimentos, que ele utiliza para transformar um vocabulário oriundo da dança tradicional moçambicana, (Pinto, 2015, p. 154).

conquistadores do fogo (1995); *Penas de Outubro* (1996); *De Costas Viradas à Verdade e Civilização* (2001) ou ainda *Um Solo para Cinco* (2003).

Augusto Cuvilas democratiza o processo criativo por via da inclusão dos bailarinos-intérpretes na busca de elementos que corporizam a peça, assim como *desierarquizar* os pressupostos já enraizados nos bailados caracterizados pela presença de solista principal, ou primeiro bailarino e o corpo de baile. Mas, também, Cuvilas regressa ao passado e inspira-se nos recolectores e agricultores nómadas, para, através do trabalho com o nu feminino, ou nudez artístico, debater o corpo feminino, não como objeto sexual, mas sim, visto como arte que a natureza se encarregou de esculpir e, cabendo ao homem pinta-la ao seu ritmo criativo.

No *Um Solo para Cinco*, as bailarinas têm o mesmo estatuto e nível de interpretação e participação na escrita poética da coreografia, diferentemente do conceito básico do bailado moçambicano que muitas vezes era a descrição em gesto e movimento da personificação da história do país em palco.

Esta peça de Augusto Cuvilas pode representar a defesa pública e objetiva dos resultados do trabalho de investigação, e de colocar em prática as suas hipóteses vs conclusões, confrontando-se a si mesmo, a sociedade e a própria dança, num universo que convoca a auto-reflexividade criativa da arte de dançar e desconstrói o debate social sobre o corpo feminino e a nudez, enquanto obras de arte que devem ser vistas, usadas e debatidas sem tabus na esfera pública.

No mesmo espaço temporal e geográfico, surge o Grupo de Canto e Dança Xindiuro, composto de jovens amadores oriundos de alguns bairros suburbanos da cidade de Maputo, capital de Moçambique, tendo como “prato forte” a dança tradicional. A sua exuberância, estética e pujança levou-os a serem considerados um dos melhores grupos da dança tradicional, principalmente quando executam a dança Xigubo²⁶.

²⁶ O Xigubo é uma dança para festejar as vitórias militares e também como forma de preparar os guerreiros, física e militarmente. Os dançarinos vestiam o seu traje de guerra, no qual se salienta o cinto de pele de zebra atravessado no tronco, empunhavam as suas armas, traduzindo nos passos e movimentos da dança as várias fases da luta. O ritmo era marcado por quatro tambores e um “gulula”.

Sitole (2016) classifica o Grupo Xindiro como um agregado de jovens que carregam consigo o mastro da urbanidade, da preservação e divulgação da cultura moçambicana.

Quando se assiste o Xindiro, sente-se a musculatura fervendo em tardes de calor infernal. A alma arde intensivamente, os cabelos estoiram e voam com o som dos batuques. As mãos estremecem acompanhando os gestos e saltos dos bailarinos. O coração, esse, cede à ação dos movimentos frenéticos. É a nossa vida que eles representam. É a nossa busca que eles espelham. Por vibrarmos como eles gravitamos num mundo que sabe respirar a dança, (Sitole, 2016, p. 47).

Diferentemente da abordagem de David Abílio, em *Ntsay*, e de Augusto Cuvilas, em *Um Solo para Cinco*, o Grupo Xindiro rima ao contrário e rebusca as origens no passado para celebrar o presente dançando a vida e a morte.

Ora, para além de “regressar às origens” pela exuberância, belicosidade na excelente capacidade de execução dos movimentos da dança Xigubo, o Grupo Xindiro, regressa ao passado para trazer o espelho da resistência e do simbolismo da luta contra a penetração colonial em Moçambique e a forma de luta e “preparação ou chamamento para a guerra ou ataque”²⁷.

Há uma subversão dos paradigmas, mesmo sem perder a esteticidade coreográfica moderna, o Grupo Xindiro inverte a solenidade dos papéis, dança de cima para baixo, irrompendo das cinzas no processo de glorificação dos guerreiros tombados em combate e, de lágrimas derramadas, o corpo celebra a vida, a vida que seminu, por baixo da terra, como quem ergue das plumas das gaviotas.

O Grupo Xindiro usando o corpo por via da dança Xigubo, descoloniza as mentes e os corpos e, em contraponto com as “normas” europeias enraizadas no modelo de vida da sociedade moçambicana, como é o caso do culto das cerimónias fúnebres, cuja característica segue os preceitos cristãos impostos pela Igreja Católica no âmbito da expansão e ocupação colonial em África.

²⁷ CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2008.

A característica solene, sentimental, silencioso, dramático, doloroso e toda sua “coerência cênica que se encontra além da realidade e da concretude do mundo cotidiano”²⁸ do ritual fúnebre, imposto pelo colonizador, é relegado para o segundo plano e o Grupo Xindiro rebusca as raízes ancestrais e transforma o ritual em festa. Com uma perspectiva inovadora na implementação, originalidade na execução e mistura de sentimentos, vigorosidade e lágrimas, o Grupo Xindiro, transforma o ritual fúnebre em festa de dança, de vida e do futuro.

Nestes rituais fúnebres, os bailarinos do Grupo Xindiro carregam a urna, dançam com ela sobre os ombros, põe-na no centro e, em círculo, dançam em acrobacias e saltos devotando o fim de uma vida ou celebrando o “novo nascimento” no além. Neste espetáculo de despedida de um guerreiro que caiu no combate, a dança Xigubo do Grupo Xindiro, em momentos longos, substitui o “Padre” da cerimônia. Transforma lágrimas em cantos, silêncios em palmas, cânticos, louvores e orações em gritos delirantes, os versículos da bíblia transformam-se em linhas que cosem a renovação de identidades perdidas com o tempo, novos movimentos, técnicas, gestos e estéticas são construídos a partir do que foi banido pelo regime colonial. Há o regresso ao passado identitário e o ressurgimento do “eu” cultural ocultado pelo tempo, cujos pioneiros são os bailarinos do Grupo Xindiro.

Como acontecia no passado, o Grupo Xindiro transforma as cerimônias fúnebres em momentos de “divertimento social”, de terapia psicológica, celebração de “nova vida” e de cura para as pessoas afetadas pelo desaparecimento de um ente querido e possuídas pelos espíritos de dor e fraqueza, isto é, contraria a solenidade paradigmática das cerimônias fúnebres comumente usadas e enraizadas pela Igreja Católica na maior parte da sociedade moçambicana.

²⁸ SOUZA & SOUZA. *Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/McMhwzWgJZ4bngpRjL4J8xg/?lang=pt>
– Acesso: 01 de Maio de 2022

Neste período em análise é onde se verifica o *boom* das novas orientações estéticas, também, designada “Dança Contemporânea”²⁹ na sua maioria através de projetos independentes, que em Moçambique foi fortemente “estimulado e [financiada] pelos franceses através dos seus programas *África em Criação*”³⁰ e do forte financiamento à cultura, em particular à dança, no que se pode designar de “Nova Colónia Económica”. A entrada da Segunda República coincide com o fim da Guerra Civil, o que concorreu para o surgimento de muitos financiamentos para a cultura com objetivo de “cicatrizsar” a sociedade por via da criação de bailados temáticos, virados essencialmente para a sensibilização sobre várias temáticas, tais como de reconciliação (PAZ), Democracia e Processos Eleitorais (Eleições), educação cívica sobre saúde pública (HIV/SIDA), Preservação Ambiental (Meio Ambiente) entre outras, no que se pode designar de *Dança de Consciencialização*.

Mas, também, o financiamento neste período demanda da consciência do valor social que a dança ganhou na sociedade. Infelizmente, os apoios financeiros foram por um período curto, o que torna a prática da dança neste momento como um ato de heroísmo, por isso muitos grupos o fazem por amor e poucos sobrevivem através desta arte milenar.

II. Um Ponto entre Parênteses

A vida, no geral, é um processo de transformação regida por várias formas e influências no período em que ela habita no ser humano. À semelhança da vida, os elementos que a ela se atrelam, tais como a cultura, a identidade, a arte, e, em particular, a dança, sofrem influências e dinâmicas processuais e de interpretação, consoante o *espaço* onde ela é executada, o *local* onde os executantes dessa dança habitam e as influências sociais, políticas e económicas que recaem sobre os dois elementos.

²⁹ Pela especificidade e características deste período, a sua abordagem não cabe nesta análise.

³⁰ Abílio David. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/danca-em-mocambique/>, acesso: 10 de Março de 2022

Ao longo do período em análise e no processo de construção da identidade das danças moçambicanas, nota-se que várias influências transformaram o meio, as práticas e os sujeitos ativos da dança em Moçambique.

É possível perceber que desde o período da colonização, passando pela reconstrução da identidade cultural, por via da edificação do “Homem Novo” até a “Segunda República”, os grupos lutavam pela preservação das identidades culturais das suas danças, porém, o poder do mais forte, como a dominação pela força opressora, a imposição política da forma de ser e estar num contexto histórico e cultural “atípico” e o poder económico, sempre interferiram nos processos de preservação das identidades.

Nota-se que originalidade das danças ficou difusa e periclitante, resultante das limitações subversivas impostas pelos poderes colonial, político e económico. Por outro lado, a sua investigação torna-se ambiciosa, mas também, de conflitos, na medida em que o sujeito colonizador ou político ou mesmo económico, não é identificável, mas latente, por via dos traços coreográficos e das canções das nossas danças.

Portanto, as nossas danças sobrevivem no meio de conflitos existenciais, num diálogo permanente entre os traços identitários e as influências externas, pelo que elas não podem ser *historiografadas* fora do contexto histórico dos processos por que passaram e continuam a viver, tais são os casos da colonização, das políticas impostas pelos movimentos libertários e suas diretrizes na construção das novas nações pós-colonial e, por fim, a parte económica, determinante nas pessoas que fazem da dança as suas vidas do passado, presente e futura.

Referências

ADAMUGY, Belmiro: *O homem-cultura*. Disponível em: www.jornaldomingo.co.mz. Acesso: 10 de Março de 2022.

Danças do Distrito de Angoche. v. 1. Publicação pela ocasião do II Festival de Dança Popular Ministério da Cultura, 2002.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: Ed. Alcance Editores, 2008.

FAZENDA, M. J. *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Edições Colibri: Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

FILHO, Wilson Trajano e DIAS, Juliana Braz. 2015. *O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no ordenamento da vida social*. Anuário Antropológico [Online], v.40 n.2 | 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1371>. Acesso: 11 de Março de 2022.

FARRÉ, Albert. *Assimilados, rémulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1443#tocto1n4>. Acesso: 15 de Maio de 2022.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEDGES, David; *at all*. *História de Moçambique: Moçambique no Auge do Colonialismo, 1930 - 1961*. Vol. 3. Departamento da História – Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane. 1993.

MATE, Xadrique Paulo. *O Colonialismo e o Destino das Danças Tradicionais Guerreiras em Moçambique*. Embondeiro: Perspectivas, Análises e Descrições- Publicação Sócio Cultural do ARPAC. N. 2, p. 8-18, 2018..

LOPES, Sónia *at all*. *Entre o Rufar e o Assobio: Os instrumentos tradicionais na Província de Maputo*. Coleção Embondeiro. Maputo: Ed. ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2009.

MOGODE, J. (Edr.). *Moçambique. Etnicidades, Nacionalismo e Estado. Transição Inacabada*. Maputo: CEE/ISRI, 1996.

Música Tradicional em Moçambique. Maputo: Ministério da Educação E Cultura, 1980.

PROGRAMA – *1º Festival Nacional de dança popular*. Ed. Gabinete Central de Organização, 1978.

PINTO, Maria Helena. *Devir (es) Contemporâneos*. Maputo: Ed. Kaia Ka Hina, 2015.

SITOLE, Virgílio. *Ocultos Sabores Em Letras Coreográficas*. Maputo, 2016.

SOUZA, Christiane Pantoja & SOUZA, Airle Miranda. *Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jptp/a/McMhwzWgJZ4bngpRjL4J8xg/?lang=pt> – Acesso: 01 de Maio de 2022.

SOUSA, Guimarães Luís: *Tertúlias Moçambicanas: periódicos de cultura, literatura e construção nacional em Moçambique pós-independência (1978-1986)*. São Paulo. 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09052016-124356/pt-br.php>. Acesso: 05 de Maio de 2022.

WANE, Marílio. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. 2010. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia, Brasil. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15082>. Acesso: 08 de Março de 2022.

Recebido em 30 de maio de 2022
Aprovado em 29 de junho de 2022



REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança