

revista
brasileira
de estudos
em dança

Dança cénica em Angola:

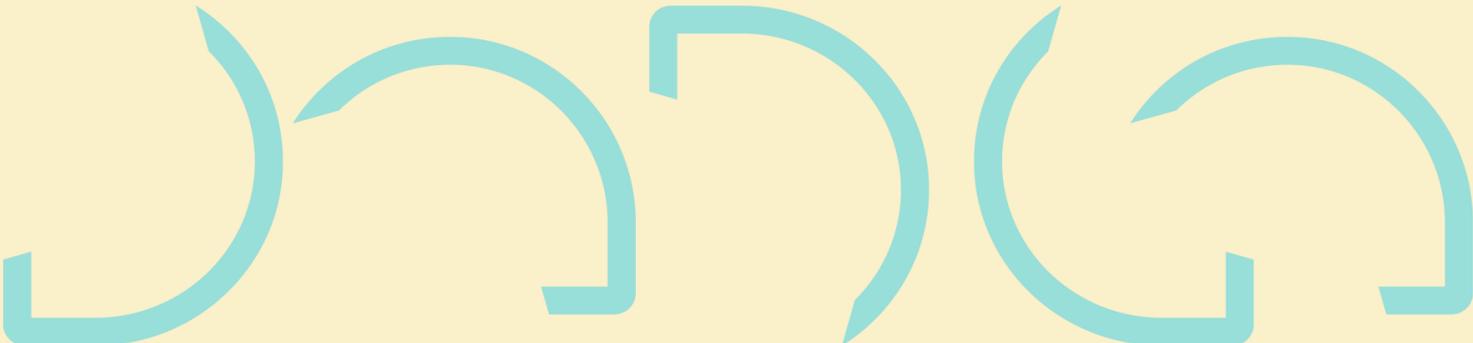
46 anos a percorrer um terreno instável entre um olhar desfocado sobre a tradição e um discurso retrógrado sobre a Modernidade

Scenic Dance in Angola:

46 years of treading an unstable terrain between a blurred gaze on tradition and a backward-looking discourse about Modernity

Ana Clara Guerra Marques

GUERRA-MARQUES, Ana Clara. Dança cénica em Angola: 46 anos a percorrer um terreno instável entre um olhar desfocado sobre a tradição e um discurso retrógrado sobre a Modernidade. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 230-245, 2022.



RESUMO

Este artigo propõe uma visita guiada através de um terreno cultural instável, fortemente marcado por um olhar político desfocado sobre a tradição o qual, a partir de certa altura, conhece uma tentativa de mudança através de um discurso que se mantém retrógrado sobre a modernidade. Abordam-se os contextos da criação e do trabalho desenvolvido pela Escola de Dança e pela Companhia de Dança Contemporânea de Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; Modernidade; Dança Cénica; Colonialismo

ABSTRACT

This article proposes a guided tour through an unstable cultural terrain, strongly marked by an unfocused political gaze on tradition which, from a certain point in time, experiences an attempt at change through a discourse that remains retrograde about modernity. The contexts of creation and of the work developed by the Angola School of Dance and the Companhia de Dança Contemporânea de Angola are discussed.

KEY WORDS: Angola; Modernity; Scenic Dance; Colonialism

DANÇA CÊNICA EM ANGOLA: 46 ANOS A PERCORRER UM TERRENO INSTÁVEL ENTRE UM OLHAR DESFOCADO SOBRE A TRADIÇÃO E UM DISCURSO RETRÓGRADO SOBRE A MODERNIDADE¹

Ana Clara Guerra Marques²
(Companhia de Dança Contemporânea de Angola)

¹ Este texto está escrito no português de Portugal e não segue a grafia do novo acordo ortográfico.

² Inicia os seus estudos em dança na Academia de Bailado de Luanda em 1970. É mestre em Performance Artística – Dança, pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, e licenciada em Dança – Especialidade de Pedagogia, pela Escola Superior de Dança de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa. Fundadora e Directora artística da Companhia de Dança Contemporânea de Angola.

Introdução

Sabemos que uma história da dança não se pode circunscrever ao modelo conservador dedicado exclusivamente à dança académica ou teatral, havendo história nas danças patrimoniais (populares e tradicionais), nas danças urbanas (movimentos Hip hop, Kuduro, etc) e em outros domínios aos quais se estende a dança enquanto campo aglutinador de diversas linguagens. Devem, igualmente, ser motivo de preocupação as publicações de história da dança que remetem as realidades geográficas fora da Europa e dos EUA para o capítulo das “danças primitivas” ou para um capítulo genérico sobre a “dança em outros pontos do mundo”, onde se deposita informação sintética e superficial sobre o folclore dos países que foram sujeitos à colonização europeia.

Em Angola é ainda difícil falar-se de uma historiografia da dança pois não existe uma diversidade de autores³ a publicar sobre a(s) sua(s) história(s), quer no tempo colonial, quer na era pós-independência, muito embora tenha havido e continue a existir, em distintos contextos, actividade na grande esfera da dança.

A organização de um banco de dados constituído por textos/testemunhos, incluindo relatos de quem vivenciou os diferentes “episódios” (histórias), de preferência, com o suporte de fontes com credibilidade para validar os seus conteúdos, poderia ser uma metodologia a seguir pelos países que precisam, enquanto territórios autónomos, de escrever a sua história recente e reescrever o seu passado. Neste sentido, procedi à minha primeira publicação em 2003, ao que se seguiram outras com as quais fui completando e diversificando os meus campos de investigação até 2018 estando, actualmente, a organizar um novo trabalho para publicar.

Tendo-me cabido a responsabilidade de abrir o caminho no domínio da dança cénica na Angola independente, o que passou quer pela formação e concepção de um sistema de ensino profissional da dança num país novo,

³ GUERRA-MARQUES (2004, 2005, 2008, 2012, 2017), KAJIBANGA (2009) e SUNGO (2021).

quer através da fundação da primeira companhia de dança profissional angolana e, ainda, ao nível da investigação no domínio das danças patrimoniais pareceu-me oportuno, para este primeiro encontro, apresentar, alguns traços gerais, da minha experiência solitária na realidade angolana e do impacto que este trabalho tem tido nos planos sociais e político.

Não sendo a intenção deste artigo desenvolver os diversos capítulos da(s) história(s) da(s) dança(s) em (de) Angola, proponho aos leitores uma visita guiada através de um terreno que continua instável, fortemente marcado por um olhar político que permanece desfocado sobre a tradição o qual, a partir de certa altura, o próprio estado, tenta mudar através de um discurso que se mantém completamente retrógrado sobre a modernidade.

Antes, porém, adianto a minha inquietação permanente: o que deve ser uma história e consequente historiografia da dança de um país com várias histórias políticas e sociais? E de um país independente, com tímido exercício democrático, forte influência ocidental e onde a presença de padrões ancestrais (até então reprimidos) geram conflitos, por má gestão, com os desafios de um mundo global ao qual não podemos estar indiferentes ou à margem? A realidade que vou relatar fará ou não parte importante da história da dança em Angola? O poder sempre achou que não, alegando conexões directas a um passado colonialista, situação que terá decorrido de eu própria ser permanentemente olhada como um “resquício colonial”, o que tornou mais difícil (mas mais desafiante) esta “missão” de construir e trilhar um caminho-desejo de mudança e desenvolvimento do panorama da dança no meu país.

A sociedade, manipulada e preocupada com a fome e a falta de condições de vida, é mais ou menos indiferente a estas temáticas, confiando o seu destino à religião com uma maioria jovem sem acesso ou vítima de um ensino precário e entregue, ao consumismo/imitação do que as redes sociais oferecem e à cultura de entretenimento com fins exclusivamente comerciais e lucrativos vendida pelos produtores locais.

Contextos coloniais

Angola foi, como sabido, uma colónia portuguesa até ao ano de 1975. Antes desta data a dança cénica não possuía uma expressão de relevo. A nível do ensino, existiam diversos estúdios de professores

particulares e uma única instituição com objectivos profissionalizantes: a Academia de Bailado de Luanda, criada em 1968 e dirigida por Maria Helena Coelho. Esta escola, reconhecida pela R.A.D (Royal Academy of Dancing), era frequentada apenas pelos filhos de uma elite de ascendência europeia com possibilidades financeiras e recebia, anualmente, examinadores ingleses que realizavam as provas de passagem de grau e a entrega dos diplomas aos alunos. A divulgação do seu trabalho era efectuada através de um espectáculo no fim de cada ano lectivo destinado a um público constituído essencialmente por pais e amigos. O seu processo de ampliação e reconhecimento efectivo pelo estado não chegou a ser concluído e as suas portas foram encerradas em 1975, no período de grande agitação social e política que precedeu a independência de Angola.

Nesta época não existia, localmente, qualquer colectivo profissional de dança e raramente Angola era visitada por companhias vindas de fora, havendo a assinalar uma visita única, no início dos anos 70, do Grupo Gulbenkian de Bailado, com peças do repertório clássico e moderno. Paralelamente, eram também organizados saraus e concertos de música clássica, bem como apresentações de peças de teatro por uma companhia residente. Importa referir que todas estas realizações de divulgação da arte “erudita”, eram de acesso restrito a uma elite de ascendência europeia.

Relativamente às designadas Danças Folclóricas, há a assinalar a existência de grupos urbanos, destinados essencialmente à sua apresentação em cerimónias oficiais e espectáculos de variedades, com objectivos meramente recreativos e turísticos. Criados ao gosto português, possuíam um valor patrimonial reduzido.

Contudo, nas regiões do interior, particularmente nas aldeias onde se mantinham os princípios ancestrais mais vivos e protegidos, as danças continuavam a integrar e a participar na manutenção das hierarquias políticas locais e da vida comunitária, mantendo a sua essência e as suas transformações mais lentas.

O Carnaval, evidenciando a simbiose entre os passos de origem africana e um visual (vestuário e adereços) que indicava (e indicia ainda hoje) claramente a presença europeia, sempre foi um evento popular (sobretudo nas zonas litorais) com a faceta política que mantém actualmente. Nas suas performances, os integrantes dos grupos utilizavam

contextos e personagens da história de Portugal, caricaturando a sociedade colonial, através das suas danças e representações.

Outras danças eram mantidas e realizadas em agremiações e centros recreativos, entre os quais aqueles onde se dançava e cultivava a Rebita, uma dança de salão a pares, na época restrita às elites africanas locais.

Uma perspectiva política pós-independência

1975. Angola começa como país novo, mas esvaziado de quadros (dado o êxodo massivo para Portugal) e num cenário de guerra civil que se manterá até 2002. A população, anteriormente excluída e sem acesso às formas e modelos da cultura ocidental, era agora o alvo das acções de um governo que centrava as suas promessas nas áreas da saúde, da educação e do bem-estar para todos.

Com a independência de Angola, a 11 de Novembro, instaura-se um panorama político que determina, como prioridade para a área da cultura, a recuperação do acervo cultural africano marginalizado pelo poder colonial. Todavia, este poder, ansioso por resgatar esta identidade reprimida e humilhada pelo colonialismo, era desprovido de estratégias para o efeito, ao mesmo tempo que dispensava o aconselhamento dos poucos especialistas experientes, o que tornava a sua actuação quase fundamentalista e estreitando a margem de actuação de quem possuía um olhar mais alargado sobre as artes e a cultura. Negligente e, de certa forma desconhecedor, da necessidade e importância do ensino profissional das artes, justificava o seu desinvestimento nesta área com a alegação insustentada de que a dança em África se circunscrevia a questões genéticas.

Assim, as preferências e prioridades facilmente se voltaram para a divulgação em grande escala (televisão e espectáculos) da actividade recreativa de grupos de dança amadores, como estratégia para minimizar a importância do ensino especializado e provar a sua inutilidade.

É dessa época o grande movimento de reinvenção das danças patrimoniais, dando origem à criação e promoção de um produto “folclórico” urbano, desviado das raízes identitárias. Amplamente divulgado e orgulhosamente consumido, sobretudo em eventos políticos e espectáculos

de variedades, dava-se continuidade ao modelo nacionalista de encenação e folclorização colonial.

Apesar da abertura de uma escola de dança estatal⁴, era clara a ausência de acções paralelas para uma educação artística da sociedade, no sentido de criar um público conhecedor, crítico e exigente. O espaço político dedicado ao ensino da dança era quase nulo, apesar do trabalho consistente e rigoroso que era desenvolvido.

No campo das danças patrimoniais, o quadro era preocupante. Afectadas por guerras sucessivas que originaram a movimentação e transladação de povos e culturas, algumas foram ficando na condição de risco de extinção, embora a sua manutenção continuasse a acontecer nas sociedades baseadas em modelos antigos, cumprindo as suas distintas funções.

É igualmente do início da independência, a criação de um Ballet Nacional (também nas estruturas estatais) cujo objectivo era a preservação e divulgação das danças patrimoniais, com base no seu estudo e investigação. A direcção deste colectivo foi entregue a Domingos Nguizani. Nessa altura não existiam especialistas para desenvolver o trabalho de pesquisa necessário para a recuperação e salvaguarda deste acervo dançário. Por outro lado, não existiu interesse em aprovar uma proposta que apresentei, no sentido de se protegerem, em cada região (ou província, através das delegações locais do Ministério da Cultura), colectivos portadores das suas culturas, para a manutenção deste património. Esta protecção passava pela apresentação e transmissão das danças, mas também pelo registo de informação sobre as mesmas, dentro do próprio grupo. Mesmo estas regiões mais afastadas da cidade capital foram, principalmente nos centros urbanos, afectadas pela supremacia destes grupos recreativos que impunham as suas danças como autênticas.

Qual seria, para a classe dirigente o conceito de cultura angolana? E de dança? E de escola de dança? E como trazer para o ensino institucional centenas de danças cujo levantamento não havia sequer sido efectuado? A falta de sensibilidade, de coragem e de interesse institucional, aliada a uma demagogia entendida enquanto necessidade de afirmação de um país que

4 Nesta época foram também criadas, dentro das estruturas estatais (não existia ensino privado) a escola de música e os núcleos para o ensino do teatro e das artes plásticas.

se queria libertar dos estigmas do regime colonial, confrontou-nos com um sem número de entraves.

Em resposta, uma escola comprometida com a vocação de qualquer estabelecimento de ensino da dança, a expansão do profissionalismo, prosseguia com o cumprimento os seus planos pedagógicos que incluíam a realização de espectáculos de grande visibilidade os quais, ao mesmo tempo que serviam a prática cénica dos alunos, mostravam a utilidade e pertinência de um ensino profissional da dança. Em paralelo, foi efectuando levantamentos pontuais das culturas e danças locais, cujos elementos e temas eram incluídos nas aulas e nas peças criadas para as suas apresentações.

A Escola de Dança

1976. Surge o embrião dessa Escola de Dança criada, dentro das estruturas do estado, pelo primeiro Ministro da Educação e Cultura, o poeta António Jacinto e sob a direcção de Ana Mangericão⁵. Com a oferta de um ensino gratuito, o acesso estava agora aberto a todas os extractos sociais. No entanto, como em qualquer escola de ensino formal, os candidatos eram sujeitos a testes obrigatórios de aptidão física e artística para a poderem frequentar. Os programas adoptados foram os da Royal Academy of Dancing, com um regime de aulas bissemanais, que conduziram o funcionamento da escola durante dois anos.

Em 1978 fui indicada para directora desta Escola, usando a oportunidade para trabalhar na transformação do sistema de ensino da dança com o objectivo de consolidar uma escola de formação profissional, de acordo com as necessidades da realidade angolana, onde o contexto africano foi desde logo uma preocupação.

As aulas passam a ser diárias e, além das técnicas da dança clássica e da dança moderna, passam a integrar os programas e planos curriculares as disciplinas de dança nacional (tradicional), educação musical, improvisação e composição e apreciação e história da dança. Paralelamente trabalhava-se na implementação de um ensino em três níveis (elementar, médio e superior).

⁵ Uma antiga aluna da Academia de Bailado de Luanda.

Mas a área artística, não era uma prioridade num país que se debatia com um conflito armado, tornando-se facilmente num terreno ideológico escorregadio onde as orientações políticas insistiam no resgate dos valores culturais “ditos genuínos” da cultura angolana como ponto único. Assim, uma escola de dança que estava em harmonia com a realidade angolana, mas porque incluía técnicas académicas convencionais nos seus planos de estudo, não era considerada conforme os ideais deste estado, que a remetia obsessivamente para o colonialismo, culminando com o envio de uma ordem para que a Escola se dedicasse exclusivamente ao ensino das danças tradicionais e populares angolanas. Não existia, por parte dos decisores do país a ideia de que uma instituição de ensino formal não deve desconsiderar a sua natureza universalista. Tampouco possuíam, como referido, um plano adequado para o estudo destas danças que, naturalmente, faziam parte fundamental deste projecto de reestruturação do ensino da dança.

A estratégia adoptada para a escola passou, portanto, pela abertura das portas à comunidade, através da realização de aulas, ensaios abertos e espectáculos gratuitos, com a intenção de apresentar a escola enquanto lugar privilegiado de aprendizagem e intercâmbio. A escola esforçava-se por adoptar conteúdos diversificados que estimulassem a experimentação, a descoberta e a reflexão, por oposição a um ensino que formatasse os alunos, deixando-os limitados e dependentes de estereótipos.

Como resultado desta “teimosia”, e apesar do boicote efectuado pelo próprio governo, foi possível, durante 13 anos (entre 1978 e 1991), manter a instituição e consolidar o grande movimento de divulgação da dança académica em Angola, preparando-se o caminho para o início da dança profissional, marcado pela fundação da Companhia de Dança Contemporânea de Angola, no ano de 1991. Este projecto viria salvar, de certa forma, todo o trabalho anterior desenvolvido pela Escola de Dança que, nesse mesmo ano, se viu forçada a encerrar por falta de condições de trabalho, reclamadas durante anos e nunca disponibilizadas.

A Mukanda

No enquadramento das sociedades tradicionais em Angola existe outros sistemas de ensino onde a dança é uma importante disciplina; temos como exemplo a *Mukanda* que é a instituição de iniciação masculina entre

os Tucokwe (povo do leste angolano), onde os rapazes, isolados da comunidade, são sujeitos a uma série de transformações, interdições e provações, que os preparam para assumir, perante a sociedade, o estatuto de homem adulto.

Em comunhão com um conjunto de procedimentos rituais, existe um sistema pedagógico integrado e secular. O ensino na *Mukanda* combina aspectos teóricos ligados à história, à religião e à filosofia deste povo, com uma componente de aprendizagem prática e experimental das técnicas usadas no quotidiano, passando também pela integração dos rapazes nos valores culturais, sociais, morais e éticos. As artes, e em particular a música e a dança, ocupam aqui um lugar de destaque.

Se a dança assegura a preparação física necessária para um bom desempenho na caça, pesca, trabalhos na floresta e na lavoura, são também as suas aulas que preparam aqueles que virão a ser bailarinos profissionais ou *Akixi a kuhangana*, classe dos bailarinos mascarados. Mas apenas os mais dotados atingirão esse estatuto.

O ensino é demorado, rigoroso e baseado em códigos e organizações coreográficas específicas. É utilizada uma metodologia baseada na demonstração, observação e na repetição até à perfeição e as aulas de dança começam pelos exercícios mais simples progredindo para os mais estruturados.

Cabe ao *tangixi*, professor de dança e de música transmitir o seu saber aos jovens neófitos, *tundanji*, para que eles continuem a honrar, através da dança, os seus antepassados e a sua sociedade.

A CDC – Companhia de Dança Contemporânea de Angola

Independentemente dos argumentos políticos, o universo da dança não se esgota, mas completa-se com a presença das suas estruturas patrimoniais e legados históricos ancestrais. Em Angola, a ampliação destes universos (o tradicional e o contemporâneo) foram fundamentais para o incentivo ao desenvolvimento de uma dança de autor a qual, fundada em pressupostos que podendo ou não reflectir a sociedade angolana, posicionasse Angola num contexto criativo global.

1991. Angola estreia-se no exercício político da democracia. Na onda dessa liberdade mascarada, surge a Companhia de Dança Contemporânea

de Angola (CDC)⁶ propondo novas estéticas (afastadas dos cânones da dança clássica e moderna) e dando uma nova orientação aos elementos da tradição. O seu elenco era totalmente integrado por alunos formados pela Escola de Dança. Inicialmente vinculada ao Ministério da Cultura, a CDC constituía um órgão de divulgação do INFAC⁷, através do qual os seus bailarinos auferiam um salário mensal, dando-se o primeiro passo para o profissionalismo em Angola. Era o início de uma nova era para a dança.

Com este colectivo surgem as primeiras propostas para uma dança contemporânea produzida no país e desenvolvidas em ambiente de laboratório coreográfico, experimentando o poder da dança enquanto linguagem artística.

A CDC optou por duas linhas de trabalho distintas; por um lado o espectáculo de intervenção social em que a dança complementa e se complementa com outras linguagens artísticas numa interacção que pretendi envolver e comprometer o público; por outro, o investimento da investigação, entretanto iniciada, sobre as danças patrimoniais enquanto matéria de criação, na curiosidade de recuperar e repensar essa tradição (particularmente a sua intemporalidade e capacidade de atravessar e resistir ao tempo).

Deste modo, ao mesmo tempo que se preservavam algumas danças sobreviventes aos efeitos da guerra, criavam-se novas linguagens para a dança angolana e apresentavam-se outras propostas de espectáculo. Por exemplo, a utilização de espaços não convencionais constituiu uma estratégia para uma aproximação à comunidade e para alertar para a necessidade de recuperação de um património edificado histórico em rápida degradação.

Adoptando diversos domínios da investigação, iniciámos a transição das danças patrimoniais, do terreno etnográfico para o espaço cénico. Sem a intenção de reproduzir ou repetir, após recolha e estudo, o processo de criação passava pela dissecação das danças no sentido de as reorganizar, ressemantizar e redefinir para a construção de novos diálogos e de novos universos estéticos com um vínculo ao original.

6 A sua primeira designação foi Conjunto Experimental de Dança. Em 1993 é oficializado o nome de Companhia de Dança Contemporânea.

7 O Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural foi um órgão criado dentro do Ministério da Cultura em 1988, o qual teve um papel de elevada importância para a defesa do ensino artístico e das artes em Angola.

É assim que se recupera a figura do *Mukixi* (bailarino mascarado), dos elementos da corte do carnaval (o rei e a rainha) ou as danças dos pastores do sul de Angola, entre outras componentes e padrões do nosso património herdado, como fonte de um trabalho focado nos elementos ligados à ancestralidade com conexões com o futuro, numa recuperação e renovação permanentes. A transmissão deste acervo era efectuada através de sessões orientadas por mestres e bailarinos portadores das respectivas culturas, com recurso às suas metodologias de ensino e técnicas de execução das danças.

Um outro terreno de investigação da CDC continua a ser a própria sociedade angolana em que esta companhia continua a intervir. A violência, a ostentação, a inversão de valores instituídas pelo “novo-riquismo”, a gestão dos formatos ocidentais importados e os desníveis sociais são questões incorporadas durante o processo criativo, numa atitude reflexiva. Através de um minucioso trabalho, ansiedades, angustias e buscas incessantes para as respostas partilhadas com o público, impulsionam a acção de bailarinos e coreógrafos que têm como lugar de pesquisa e de incidência recorrentes esta sociedade.

A CDC experimentou a interligação da tradição com a actualidade, tendo revelado que a transferência de contextos propõe desafios inovadores que acompanham a própria evolução social.

Criando e movimentando-se em zonas marginais e de risco dentro da sociedade angolana, e havendo ainda muito para fazer, a CDC conseguiu alterar o cenário da dança em Angola, com a introdução do espectáculo de dança enquanto instrumento de intervenção e crítica social. A sua incidência sobre a sociedade é prolongada pela interacção e partilha de um material em constante renovação.

Num país onde as consequências de uma guerra longa ainda se fazem sentir e numa sociedade onde as pessoas com deficiência são excluídas, a CDC tornou-se, em 2009, uma companhia de dança inclusiva, iniciando uma acção contínua de sensibilização e inclusão da diferença.

As histórias das diferentes gerações de bailarinos são, de singular importância para a compreensão dos vários universos artísticos desta companhia. Se a 1ª geração era constituída por bailarinos formados pela Escola de Dança, alguns dos quais com formação superior, entretanto concluída fora do país e com uma preparação técnica que facilitava a

reprodução das propostas de qualquer coreógrafo, a 2ª geração começou com a admissão de jovens na condição de estagiários, cuja formação foi totalmente assumida pela CDC. Apesar da limitação em termos de reprodução dos movimentos de maior exigência técnica, os novos elementos foram seleccionados pelas suas capacidades interpretativas, o que obrigava uma adaptação do coreógrafo às suas características e valências, tendo as peças dessa altura alcançado uma força mais humana e genuína em termos de interpretação e uma maior originalidade em termos de movimento. A 3ª Geração de bailarinos foi totalmente integrada por bailarinos provenientes de grupos de dança recreativos e tradicionais urbanos e rurais, sem qualquer contacto com as técnicas académicas. Apesar da sua formação técnica e artística efectuada durante anos dentro da companhia, as suas vivências culturais e memórias ao nível do movimento experimentado e vivido nas comunidades, passam a constituir uma mais valia para a construção das peças. Actualmente a CDC tem em preparação uma 4ª geração de bailarinos que, apesar de provenientes de uma escola de ensino formal da dança, apresentam muitas insuficiências técnicas, estando a ser formados pela própria companhia. São jovens com vivências urbanas e dos bairros da periferia de uma sociedade degradada e em declínio de valores e cujas histórias actualizam e se actualizam no pensamento artístico deste colectivo.

Quase a terminar, e olhando para trás com realismo, damo-nos conta do aumento da distância entre o ser um artista criador, inquieto, não conformado, desalinhado ou interveniente, porque atento às questões sociais; entre um artista agente da ruptura, procurando a mudança ou um artista-mão transformadora em permanente busca; aumentou a distância, dizia, entre a dança como arte e um estado que continua a não a valorizar, porque aprendeu, entretanto, a temer os artistas pensadores. 46 anos depois de o desafiar com passos sólidos, o terreno político institucionalizou o olhar desfocado sobre a tradição e na ausência de qualquer discurso ou estratégias relativamente ao incentivo às artes e aos artistas que consideram a arte à margem do entretenimento, tão ao gosto do poder económico local.

Dadas as suas características estéticas e técnicas particulares esta companhia já com 30 anos de existência tem, no entanto, o respeito e a

aceitação da sociedade angolana, bem como viu reconhecido o seu trabalho a nível internacional.

Considerações finais

Para terminar, partilho alguns aspectos que me levam à reflexão sempre que decido escrever as minhas vivências e contribuições para uma história da dança em Angola, nas áreas da formação/educação, da investigação e da criação artística.

Vivendo-se um tempo em que as fronteiras territoriais e as linguagens se interceptam cada vez mais; um tempo em que a circulação e a comunicação se processam a grande velocidade, um tempo em que os limites da criação artística são cada vez menores, não deveria ser fácil, mesmo em Angola, aceitar-se um discurso gasto e retrógrado sobre as artes e a criação artística. Mas a obsessão nacionalista e estranguladora em que vivemos anuncia-se duradoura até que se entenda o que é a Arte nas suas distintas dimensões e abrangências ou até que um sistema de ensino artístico forte e enquadrado na nossa realidade sejam uma preocupação e não um troféu a exibir na montra das estatísticas políticas e do empolgado discurso do “também temos”.

Como vimos, a Escola de Dança, apesar de ser uma instituição pública, enfrentou sempre diversos obstáculos uma vez que a sua actividade e intenções não eram entendidas nem interpretadas, numa perspectiva de desenvolvimento cultural, mas sim como uma herança colonialista que não beneficiaria a cultura africana. Como resultado, temos hoje um ensino da dança vulnerável, conservador e em retrocesso, comprometendo perigosamente o futuro. Entre as várias fragilidades, destaca-se o facto dos programas omitirem a(s) história(s) da dança em Angola, começando pelo apagar da história da própria instituição⁸ e consequentes projectos artísticos que se desenvolveram e sobreviveram.

Por seu lado, o papel da Companhia de Dança Contemporânea de Angola não é considerado pelas estruturas governamentais, não sendo subsidiada e, de igual modo, não integrando os programas de ensino dos

8 Cf. GUERRA-MARQUES, 2008.

cursos de dança, apesar do seu percurso pioneiro, inovador e exemplo profissional⁹.

Da mesma forma, as danças patrimoniais não foram ainda objecto de estudo alargado por forma a serem integradas, enquanto matéria académica nos currículos da formação especializada. Todavia, o trabalho já existente nessa área¹⁰, tampouco constitui matéria curricular.

Assim sendo, e se a disciplina de História da Dança¹¹ não contempla estes temas, o que ensinará a escola oficial sobre o passado e o presente da dança neste país africano? Que referências permanecerão em termos de informação e o que esses alunos levarão e reproduzirão ao terminar as suas formações?

Perante este cenário, várias são as questões que se colocam: Que história queremos construir e que estratégias utilizar para o fazer? Que histórias vão prevalecer?

A desinformação propagada pela escola oficial e as reacções de um país que continua a dificultar a abertura no domínio artístico, numa época em que a ocupação colonial terminou há quase 50 anos? Ou de um país que, apesar das indefinições iniciais por falta de experiência em liderança, conseguiu estabelecer um núcleo (de projecção para a mudança e desenvolvimento) de conhecimento e acções no campo da dança profissional? Uma história que seja benevolente para com as reacções nacionalistas exacerbadas do pós-independência num país à procura de um rumo africano, mas cujas elites sempre reproduziram o mais fielmente possível a sociedade ocidental? Ou uma história que assuma a interacção cultural protegendo, dando solidez, dignidade e voz activa ao património herdado e ancestral, sem atropelar as conquistas do mundo contemporâneo às quais a África do século XXI tem todo o direito?

Queremos uma história que descarte as vantagens de um ensino abrangente protegendo os artistas e capacitando-os para actuarem num

9 Cf. GUERRA-MARQUES & TAVARES, 2003.

10 Cf. SUNGO, 2021; GUERRA-MARQUES, 2017; KAJIBANGA, 2009 e GUERRA-MARQUES, 2004.

11 A elaboração destes programas foi por mim coordenada, aquando da reestruturação do desenho curricular dos cursos médios de dança, existindo neles capítulos relativos à história da dança (ancestral e contemporânea) em África e em Angola, com nomes de bailarinos, coreógrafos e outros autores de referência. Estes programas nunca foram adoptados.

mundo global que se estende para além das nossas fronteiras continentais? Ou conceber um livro de receitas africanas com ingredientes ocidentais?

Uma história baseada na voz dos portadores das culturas ancestrais ou escrita sobre os relatos daqueles que os substituíram na ribalta urbana reinventando e adulterando as próprias tradições continuando a servir as imagens românticas de um ocidente que insiste em perpetuar uma África “profunda e misteriosa, tribal e de ritmos quentes e tropicais”?

A história colonial faz parte de um passado desolador, mas não lhe podemos apagar todos os traços deixados, alguns dos quais incorporados e adotados ao longo de centenas de anos. Importa sarar as feridas, lutar contra os fantasmas desse passado sangrento e é imprescindível recuperar e reescrever, na primeira pessoa, a história, as histórias deixadas para trás. É imperioso repensarmos as identidades impostas com a consciência de que as atitudes ou pensamentos extremistas são igualmente danosos. É tempo de pensar as nossas historiografias, mas agindo com sensatez e sabedoria, pois a demagogia política tem, igualmente, causado danos e vítimas.

A dança em Angola tem a sua história, as suas histórias e as suas estórias. A nossa realidade cultural é rica na sua diversidade, onde as vivências de todos e de cada um devem ser consideradas. Entendendo que apenas a investigação nos conduz à originalidade, desviando-nos dos lugares comuns ou da mera reprodução / cópia, tomo a pesquisa como único meio para a criação artística legítima. É assim com a arte e é assim com a história.

Referências

ANÓNIMO, *Estatutos da Academia de Bailado de Luanda*. Luanda:1970.

ANÓNIMO, *Grupo Gulbenkian de Bailado (Programa)*. Lisboa: Neogravura Lda, 1971.

ANÓNIMO, *Diário da República* Nº 109 – I Série de 10.05.77. Luanda: Imprensa Nacional,1977.

ANÓNIMO, *Diário da República* Nº 258 – I Série de 31.10.80. Luanda: Imprensa Nacional,1980.

ANÓNIMO, *Diário da República* Nº26 – I Série de 25.06.88. Luanda: Imprensa Nacional, 1988.

ANÓNIMO, *Diário da República* Nº 48 – I Série de 10.12.1993. Luanda: Imprensa Nacional, 1993.

ANÓNIMO, *Diário da República* Nº 23 – I Série de 09.06.00. Luanda: Imprensa Nacional, 2000.

ANÓNIMO, *Simpósio sobre Cultura Nacional – Documentos*, INALD. Luanda: Secretaria de Estado da Cultura, 1984

COMPANHIA de Dança Contemporânea. *A Companhia de Dança Contemporânea Apresenta-se*, INFAC. Luanda: LitoCor, Lda / Lito-Tipo, Lda, 1996.

GUERRA-MARQUES, A. C. e GUMBE, J. *Proposta do Documento Regulador do Ensino Artístico em Angola*. Luanda: Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural, 1998.

GUERRA-MARQUES, A. C. e TAVARES R. *A Companhia de Dança Contemporânea de Angola*. Lisboa: Mukixe Produções Audiovisuais, 2003.

GUERRA-MARQUES, A.C. Dança em Angola. In *Dicionário Temático da Lusofonia*. Porto: Texto Editores, 2005, p. 207-208.

GUERRA-MARQUES, A.C. *Para uma História da Dança em Angola: Entre a Escola e a Companhia – Um percurso Pedagógico*. Lisboa: Edições Mukixe, 2008.

GUERRA-MARQUES, A.C. Entre a Arte e a Educação: Manifestações Culturais na Sociedade Tradicional *cokwe*. In A. C. Guerra-Marques (Org), *Memória viva da Cultura do Leste de Angola*. Luanda: Ministério da Cultura, 2012, p. 129-155.

GUERRA-MARQUES, A.C. *Máscaras Cokwe: A Linguagem Coreográfica de Mwana Phwo e Cihongo*. Lisboa: Guerra & Paz e Kilombelombe, 2017.

INSTITUTO Nacional de Formação Artística e Cultural. *Ciclo de Conferências sobre Formação em Dança*. Luanda: 1990.

KAJIBANGA, C. M. *Coreografia Rural: Uma contribuição para o estudo sociocultural de Benguela*. Benguela: KAT Editora, 2009.

SUNGO, J. C. Reflexões sobre a dança angolana dos Zindunga do grupo étnico

Bakongo em tempo de Covid-19. In *Revista Eletrónica KULONGESA*, 3(E-1), 53-57, 2021. Disponível em: <https://revistas.ipls.ao/index.php/kulongesates/article/view/240>

MATEUS, D. C. *A luta pela independência – A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1999.

Recebido em 11 de junho de 2022
Aprovado em 01 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança