

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**PAULINO TCHILOIA BIMBA LUNONO**

**CORPOREIDADE MATERNA: UM CONTO DA  
TRAJECTÓRIA PESSOAL E REFLEXÕES  
SOBRE O CORPO EM ARTE**

**NATAL/RN**

**2023**



PAULINO TCHILOIA BIMBA LUNONO

**CORPOREIDADE MATERNA:**  
UM CONTO DA TRAJECTÓRIA PESSOAL E REFLEXÕES SOBRE O  
CORPO EM ARTE

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências legais para obtenção do título de Mestre pelo PPGArC.

Linha de Pesquisa: Interfaces da Cena: Políticas, Performances, Cultura e Espaço. Orientadora: Profa. Dra. Teodora de Araújo Alves.

NATAL/RN

2023

Lunono, Paulino Tchiloia Bimba.

Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte / Paulino Tchiloia Bimba Lunono.

- Natal, 2023.

148 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Teodora de Araújo Alves.

1. Teatro - Prática teatral. 2. Arte cênica - Estudo e ensino - Escolas. 3. Teatro - Corporeidade materna - Bimphadi. I. Alves, Teodora de Araújo. II. Título.

RN/UF/BSDEART

CDU 792:37

## DEDICATÓRIA

*À minha família:*

*Tia Felandu (Mãe) e tio Lunono (Pai),*

*Avô Domingos Kapote e tia Luísa*

*Tchikuniavela,*

*Tio Francisco Kambangula,*

*Samuel Lunono, mano,*

*Nankhali Kumena, mana,*

*e a todos(as) que cuidaram de mim para  
que chegasse até aqui.*

## AGRADECIMENTOS

Ao querido Robson Haderchpek que, mesmo na distância, nos mostrou o caminho da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Com toda delicadeza e paciência, ajudou a vencer as dificuldades na manipulação das *tecnologias* para a candidatura online ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, através do edital para estudantes estrangeiros. Pelos laços e ensinamentos ao Bimphadi, *kumbi wenda uhacinde omanda!*

Pela escuta sempre atenta, docilidade e liberdade que me deu na escrita a querida orientadora, Teodora de Araújo Alves. Pelo auxílio financeiro nas tentativas de prova de proficiência a português. Obrigado, professora!

Ao José Katito e à Karyne Dias Coutinho, professores que compuseram a mesa do meu exame de qualificação (pré-defesa), pelos questionamentos, elogios encorajadores e sugestões estou agradecido.

Às pessoas que me informaram: pai Paulo Vilengalenga, avô Mbalashau, primo Moisés Kanthangi, irmão Kalutu Konguya da Staff de Ouro, o mano Daniel (*omunkhumbi wa Capwa!*) pelos momentos fugazes de conversa na motorizada durante as minhas idas ao CEARTE e outras pessoas anónimas.

Ao Yuri Agostinho pelas intermináveis conversas, trocas e sugestões de leitura que foram bastante valiosas para (re)pensar a pesquisa.

À turma de mestrado pela força dada nos momentos de exaustão, próprios de uma pós-graduação.

Ao José Kapetula pela revisão ortográfica da dissertação.

Ao PPGArC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas) da UFRN e a todas as professoras e professores que passaram pela nossa turma – Karenine Porpino, Larissa Kelly de Oliveira Marques, Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, Marcílio Vieira, Monize Oliveira Moura, Teodora de Araújo Alves, Leônidas de Oliveira Neto, Robson Haderchpek, André Carrico e todos(as) os(as) professores(as) convidados(as) nas disciplinas –, com os(as) quais tive o prazer de aprender e muito, aprendizagens essas que participaram da urdidura do presente texto.

Também agradeço à professora Luciana Lyra com quem tive o prazer de ter uma disciplina na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Ao Francisco Van-Dúnem (Van) e ao Gaspar Agostinho Neto, figuras históricas ligadas ao ensino das artes no país, por me terem (con)cedido entrevistas e valiosos documentos que me permitiram fazer uma aproximação à trajectória do ensino escolar estatal de artes em Angola.

Aos companheiros e companheiras do Bimphadi – Helena da Silva, Nelson Máquina, Mbandu Luvumbo, Manuel da Costa, Simão de Castro, Fátima António, Alione da Costa, Leandra Macedo, Emelson Milagre e Fernando Mate “Sucre” –, de forma muito especial, também sou a eles/as grato por me permitirem embarcar nesta nossa aventura de um teatro que parte das nossas corporeidades maternas. À Ana Júlia Tavares que sempre está connosco. Obrigado pela persistência e resiliência, somos uma árvore que obedece(u) às sacudidelas de todos os ventos, por isso, até aqui não fomos partidos(as).

Por fim, tem-se dito que os(as) últimos(as) são primeiros(as) (*risos*), os agradecimentos são extensivos à professora Agnela Barros, pelo acompanhamento e apoio ao projecto Bimphadi.

## RESUMO

Num mundo arrebatado pela globalização/universalismo, como discurso, negando assim as particularidades/diversidade de lugares e pessoas, este trabalho fundamenta a necessidade de se olhar para as singularidades. A maior parte dos estudos culturais, no quesito da identidade, se concentra(ra)m na hibridação das culturas, olhando para a identidade como algo apenas situacional. Este posicionamento também afecta o modo de olhar para as identidades étnicas, entendidas como meras identificações. Assim sendo, a partir da contação da trajectória pessoal e do forjamento do conceito de corporeidade materna, proponho uma identidade não apenas política/situacional, mas como uma realidade incorporada que deve ser considerada nos processos de ensino de artes cénicas na escola – lugar de onde parto –, sobretudo. A reflexão é conduzida de modo indisciplinar, foram dirimidos os habituais muros, entre o político, étnico e/ou cultural/artístico, geográfico, económico, histórico, etc. A reflexão, para além do viés teórico, possui uma parte de prática teatral embasada nos trabalhos do Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, Angola) que integro como actor-pesquisador.

**Palavras-Chave:** Corporeidade materna; nyaneka; identidade; globalização; teatro; Bimphadi.

## RESUMÉ

Dans un monde ravi par la mondialisation/l'universalisme, en tant que discours, niant ainsi les particularités/diversités des lieux et des personnes, ce travail soutient la nécessité de regarder les singularités. La plupart des études culturelles, en termes d'identité, se concentrent sur l'hybridation des cultures, considérant l'identité comme simplement situationnelle. Ce positionnement affecte également le regard porté sur les identités ethniques, entendues comme de simples identifications. Par conséquent, à partir du récit de la trajectoire personnelle et de la formation du concept de corporéité maternelle, je propose une identité non seulement politique/situationnelle, mais comme une réalité incorporée qui doit être considérée dans les processus d'enseignement des arts de la scène à l'école - le lieu d'où je pars – surtout. La réflexion est menée de manière indisciplinaire, les murs habituels ont été abattus, entre le politique, l'ethnique et/ou le culturel/artistique, le géographique, l'économique, l'historique, etc. La réflexion, outre le parti pris théorique, a une part de pratique théâtrale basée sur les œuvres de Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, Angola) que j'intègre en tant qu'acteur-chercheur.

**Mots-clés:** Corporalité maternelle; nyaneka; identité; mondialisation; théâtre; Bimphadi.

## LISTA DE SIGLAS E ACRÓNIMOS

- CEARTE** – Complexo das Escolas de Arte / Angola
- CFM** – Caminho-de-Ferro de Moçâmedes / Angola
- CIT** – Circuito Internacional de Teatro / Angola
- DINARTE** – Direcção Nacional de Arte / Angola
- DINFA** – Direcção Nacional de Formação Artística / Angola
- DGS** – Direcção Geral de Segurança / império português
- DNALE** – Departamento Nacional de Artes, Literatura e Espectáculos / Angola
- DNETP** – Direcção Nacional para o Ensino Técnico-profissional / Angola
- FAA** – Forças Armadas Angolanas
- FaArtes** – Faculdade de Artes (Universidade de Luanda)
- FAPLA** – Forças Armadas Populares para a Libertação de Angola
- FNLA** – Frente Nacional para a Libertação de Angola
- INA** – *Institut National des Arts* / República Democrática do Congo
- INAGBE** – Instituto Nacional de Gestão de Bolsas de Estudo / Angola
- INE** – Instituto Nacional de Estatística / Angola
- INFA** – Instituto Nacional de Formação Artística / Angola
- INFAC** – Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural / Angola
- ISART** – Instituto Superior de Artes / Angola
- ISCED** – Instituto Superior de Ciências da Educação / Huíla, Angola
- MPLA** – Movimento Popular de Libertação de Angola
- ONG** – Organização Não Governamental
- PIDE** – Polícia Internacional de Defesa do Estado / império português
- RNA** – Rádio Nacional de Angola
- TPA** – Televisão Pública de Angola
- UDP** – Unidade de Defesa Presidencial / Angola
- UFRN** – Universidade Federal do Rio Grande do Norte / Brasil
- UGP** – Unidade de Guarda Presidencial / Angola
- UNITA** – União Nacional para a Independência Total de Angola

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Vista panorâmica de um eumbo.....	20
Figura 2. Ilustração de porte de ohala.....	28
Figura 3. Cartaz a anunciar um espectáculo do grupo musical Staff de Ouro .....	33
Figura 4. Eu na personagem de Tirésias .....	44
Figura 5. Sala do streaming Google Meet, em aula de Seminário de Dissertação II	50
Figura 6. Mapa étnico de Angola.....	54
Figura 7. Cine Ruacaná .....	99
Figura 8. Cine Arco-íris .....	100
Figura 9. Obra paralisada erguida no espaço do antigo Teatro Avenida .....	114
Figura 10. Quadro da peça "Ritos de Passagem" .....	124
Figura 11. Quadro da peça "Ritos de Passagem" .....	127
Figura 12. Quadro da peça "Ritos de Passagem".....	128
Figura 13. Conversa com espectadores(as) na estreia de Quadro da peça "Ritos de Passagem" .....	130
Figura 14. Mapa da província da Huíla .....	143
Figura 15. Professoras cubanas com 1ª turma de Actuação do ISART .....	147
Figura 16. Vista de cima, interior, do ginásio/auditório do ISART na apresentação de “Antígona” .....	147
Figura 17. Indira Patrícia Gonçalves na personagem de Antígona. ....	148
Figura 18. Celma dos Santos na personagem de Antígona.....	148
Figura 19. 1ª. turma de Actuação do ISART em "Romeu e Julieta” .....	149
Figura 20. Professor Yaru Cândido a prestar uma entrevista à TPA.....	149
Figura 21. Primeira versão do cartaz do espectáculo “Ritos de passagem” .....	150
Figura 22. A versão usada do cartaz do espectáculo “Ritos de passagem” .....	151
Figura 23. 2021. Programa do I Seminário Internacional do Bimphadi .....	151
Figura 24. Público no I Seminário Internacional de Artes Cénicas do Bimphadi no modo presencial na Ubuntu (Casa de Cultura e Artes) .....	152

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO .....	12
1.1 O caminho faz-se caminhando .....	12
1.2 A infância.....	18
1.3 A capela de Ciselalelo e omahiko .....	22
1.4 O ekwendje .....	25
1.5 A festa.....	28
1.6 A escola.....	36
1.7 A cidade que cheira a lama: e cá cheguei!.....	42
2. DO UNIVERSO SIMBÓLICO NYANEKA.....	52
2.1 Identidade, mitos e relação com o Estado/mundo moderno angolano .....	52
2.2 Globalização e identidade .....	70
2.3 A negação das particularidades em nome da globalização.....	74
3. CORPOREIDADE MATERNA .....	84
4. PARADA PARA HISTÓRIA DO TEATRO.....	91
4.1 O teatro africano no século XX.....	92
4.2 O teatro angolano no período pós-independência .....	107
4.3 Formação escolar pública em teatro .....	109
4.4 Considerações sobre o teatro angolano .....	113
5. BIMPHADI: GESTANDO POSSIBILIDADES .....	118
5.1 <i>Ritos de Passagem</i> , uma peça do Bimphadi .....	122
5.2 Uma conversa com os(as) espectadores(as).....	129
5.3 Falar de si mesmo(a): uma aprendizagem necessária!.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS ORAIS.....	136
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ORTOGRÁFICAS E GLOSSÁRIO.....	143
Pequeno Glossário.....	144
MEMÓRIAS DO ISART .....	147
REGISTOS DO BIMPHADI.....	150

## 1. APRESENTAÇÃO\*

*Komeho kuta, konyima kulandula.*

(Provérbio nyaneka. Tradução: *O futuro nos impele, o passado nos acompanha*).

### 1.1 O caminho faz-se caminhando

Os impulsos para esta escrita – feita conforme o acordo ortográfico anterior ao de 1990 que está em vigência em Angola<sup>1</sup> – nasceram de energias de momentos, memórias particulares e colectivas. É tradicional na escrita académica a fixação de uma metodologia a que seguir ou o estabelecimento de um objecto/fenómeno. Esta reflexão está impregnada pela intenção de encontrar formas outras de pensar/escrever. Sendo assim, que tal assumir o risco de pensar/escrever por um caminho que se faz na própria escrita? Coloco-me o desafio. Obviamente é preciso ter ideias iniciais para a pesquisa/reflexão, que informo adiante, mas a substância que essas ideias gestam chega num ponto que ganha uma vida própria. Essas ideias iniciais incluíram a revisão de literaturas, realização de entrevistas sobre os variados assuntos com que se tece o texto, o universo simbólico nyaneka, a história do teatro angolano – entrevistou-se antigos responsáveis do ensino artístico em Angola – e as experiências do grupo de pesquisa que alimentam a parte prática do presente trabalho, o Bimphadi.

A escrita é um acto criativo, mesmo na ciência, o processo diz muito do que se tem como “resultado”, não é verdade que o ponto de partida dita o fim. Ao pensar nisso tenho um exemplo dado por Jerzy Grotowski, director de teatro polaco, como fundamento. Diz Grotowski [2012?, p. 16] sobre o escritor russo Dostoievski que “ele sempre começou a escrever alguma coisa, mas em certo ponto era a coisa que

---

\* Com ligeiras modificações, ou não, alguns parágrafos deste capítulo podem ser encontrados no primeiro capítulo do artigo “O teatro angolano: o Bimphadi e o seu processo de (re)criação” cuja autoria compartilho com os colegas actores-pesquisadores do Bimphadi, nomeadamente, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina e Manuel da Costa, que integra o livro “Práticas decoloniais nas artes da cena 2” publicado pela editora brasileira Giostri (2022). Igualmente, o terceiro capítulo do presente trabalho beneficiou da dispersão do capítulo do referido artigo. Portanto, dadas imprecisões foram aqui oportunamente revistas.

<sup>1</sup> Os textos citados cuja grafia obedece ao novo acordo ortográfico ou em português brasileiro foram mantidos na escrita original.

escrevia, que o conduzia, e todo o seu projeto inicial era transformado. Isto acontece em todos os âmbitos da arte”. A escrita nas ciências sociais também não foge disso.

Tratando-se de um trabalho, em parte, autobiográfico, há o risco de demasiado ensimesmamento e/ou psicologização; como evitar isso? Em Luciana Lyra encontro a seguinte resposta: “Não cair no psicologismo é a gente politizar nossos discursos. A história pessoal ela é politizada na medida em que cria f(r)icção com o mundo”<sup>2</sup>. E mais ou menos nestes termos ainda diz Lyra, “há que ter um compromisso existencial com a própria pesquisa”. Portanto, julgo, politizar um assunto significa relacioná-lo com o que pode ser reduzido à sua particularidade com questões mais macro, sem, porém, deslizar na sua desterritorialização.

Reflectir/escrever para e num programa de (pós)graduação é também estar em constantes negociações entre as inquietações pessoais e as normas de produção académicas. Se por um lado devemos ter um compromisso existencial com a reflexão/escrita, por outro, isso só é possível tendo uma academia “toda nossa” (ainda valendo-me do pensamento de Lyra):

Nessa academia que espelha uma escritura livre, a memória pessoal é base para as pesquisas, um dado de construção de autoimagem, de auto-construção de auto-imagem de pesquisadoras e também de pesquisadores afeitos a esse caminho de escrita, etnografando biograficamente de onde brota o interesse da pesquisa e vislumbrando onde insurgem as imagens da pesquisa ao longo de suas vidas. (LYRA, 2020, p. 6).

A minha corporeidade materna, conceito a desenvolver neste trabalho e pretendido como mola propulsora que lança um corpo que no espaço se desfaz e toma distintas direcções, possui a sua colectividade e lugar. Procuo trafegar entre o pessoal, étnico, artístico/teatral/cénico, geográfico, histórico, político, económico, nacional, global, etc. Eita!, separei, mas era apenas para me explicar, a vida é uma totalidade. É na fricção do (m)eu corpo com a realidade de ensino no ISART, narrada no subcapítulo 1.7, num contexto onde se hipervalorizava as propostas metodológicas do director teatral russo Constantin Stanislavski (1982), mal lidas ou mesmo não lidas, para o alcance da “verdade em cena”, sem considerar as vivências dos corpos presentes naquele espaço, onde nasceram as seguintes perguntas de fundo desta pesquisa/reflexão:

---

<sup>2</sup> Fala da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Luciana Lyra como convidada na aula da disciplina de Seminário de Dissertação II, UFRN, em 6 de Dezembro de 2021.

Existe uma sensibilidade ou conhecimento universal conforme eram colocadas as propostas de Stanislavski? O pretenso universalismo das práticas cénicas, e não só, é sustentado pela ideia de globalização; assim sendo, tendo como suporte pesquisadores da globalização e suas implicações (SANTOS, 2001?; HOBBSAWM, 2007; CANCLINI, 2013), também coloco como pergunta: Até que ponto o mundo é globalizado e como tal fenómeno se manifesta? A compreensão de que o mundo é globalizado induz à ideia de culturas híbridas (BAUMAN, 1999; HALL, 2006), portanto, a identidade torna-se um fluxo, algo apenas situacional. Igualmente, questiona-se a maneira e o grau em que se dá essa hibridação. Estas são as questões – só ficaram claras para objectivamente serem comunicadas depois da primeira apresentação do trabalho à banca de avaliação – que moveram o meu pensamento e a sua reificação em escrita que é o presente trabalho.

A estratégia de dispersão na estruturação da dissertação serve como transgressão às normas de pensar/escrever. A ideia de ter um objecto (fixo) por reduzir aos bocados não se mostra eficaz para dar conta do não quantificável. É como diz Lalèyê (apud SARR, 2017, p. 372, tradução minha), trata-se de fazer “fixação do objecto e a decupagem da realidade em ínfimas porções que a seguir tenta-se-lhe recompor”. Sobre isso comenta o indisciplinar economista senegalês Felwine Sarr (2017, p. 372-373, tradução minha) que

Este procedimento foi útil para o desenvolvimento da física e das ciências exactas, mas se revela infecundo quando se trata de ciências humanas e sociais, pois, os objectos estudados têm uma forma e o sujeito não está separado do objecto. Como na física quântica, a posição do observador modifica a coisa observada.

Nas ciências humanas e sociais o que ocorre é como num exercício de olhar-se ao espelho, onde quem observa também é alvo da mirada do seu objecto de observação. Evoco as ciências humanas/sociais por entender que a linha que as separa da arte é ténue.

Seguindo, será possível levar a cabo uma pesquisa sem escolha de uma metodologia a priori? Retoricamente a mesma pergunta é colocada pelo filósofo francês Gaston Bachelard:

Chego mesmo a perguntar-me se não existirá actualmente uma certa oposição entre os esforços para alicerçar e os esforços para a erigir (a ciência). Não devemos é certo tornarmo-nos vítimas das próprias metáforas.

No fim de contas: alicerçar, projectar, erigir não passam de imagens. No que concerne ao edifício da ciência, é possível erigi-lo sem alicerçar. É também possível, infelizmente!, alicerçar sem erigir. (2006, p. 139)

Embora o campo de conhecimento em que se insere esta pesquisa/reflexão não seja propriamente a ciência, existe uma contiguidade e sentido de complementaridade entre a arte e a ciência, pois, a pesquisa em/na arte, pela sua indefinibilidade (e talvez não seja necessário que se fixe métodos), até aqui encontra “amparo” nos métodos das ciências sociais. Então, como coloca Bachelard acima, há possibilidade de se erguer o edifício sem o alicerce – entendendo o alicerce como a metodologia e o edifício a pesquisa/reflexão/escrita. Alicerçar sem erguer, entendo, é o questionar sem necessariamente chegar a respostas, portanto, trata-se inclusive do comunicar dúvidas.

Posto tudo isso, provavelmente queira ainda o(a) leitor(a) saber com exactidão qual é o caminho tomado nesta pesquisa/reflexão. Sintetizando a resposta, não há metodologia feita. Recorrendo à sabedoria popular, o caminho desta escrita [mais] se faz caminhando. Trata-se de uma escrevivência de que fala a escritora brasileira Conceição Evaristo.

A Escrevivência (sic) pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. (EVARISTO, 2020, p. 35).

Inicialmente trago uma história/trajectória pessoal que na medida que se alarga vai abarcando outras realidades do seu colectivo e o entorno desse colectivo. Intencionalmente os tempos surgem borrados na presente escrita, às vezes, falo do passado no presente e que é presente, ou seja, dando ouvido ao que diz o provérbio nyaneka que abre este capítulo da apresentação, “komeho kuta, konyima kulandula”, traduzido, “o futuro nos impele e o passado nos acompanha”. Obviamente o passado que me/nos acompanhou acompanhou e está comigo/connosco, tornou-se uma realidade restaurada, porém, actuante, age sobre a actualidade do meu corpo e da [minha] colectividade, daí, ser relevante a contação dessas vivências.

Portanto, inicialmente foi estabelecido como objectivo principal a análise do processo de montagem da obra que foi criada a partir de rituais de nascimento,

circuncisão, casamento e morte das culturas nyaneka, kongo e ovimbundu no Bimphadi – Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena –, acoplado à elaboração do conceito de corporeidade materna. Esta análise, por seu turno, permitiria relatar as descobertas e contradições no trabalho com as danças e canções rituais nyaneka, como o episódio da dança do ekwendje ensinada pelo Máquina, que conduziu ao pensamento da existência de uma corporeidade materna. Igualmente poderei debruçar-me do processo de treinamento físico, vocal e emocional no Bimphadi, bem como reflectir sobre a colonialidade epistemológica, tomando como referência o ensino de teatro nas escolas públicas de artes em Luanda; com isso, acredito contribuir para a pesquisa nas artes cénicas em Angola, um espaço onde continua a se verificar um grande vazio.

Entretanto, a questão da análise da peça do Bimphadi acabou por se constituir mais um pretexto do que um ponto de partida ao nela atrelar outros interesses como a discussão da necessidade de se olhar para as particularidades de povos e lugares num mundo que se quer global, bem como a abordagem daquilo que entendo como a marginalização do meu grupo étnico de origem pelo Estado moderno angolano, assinalando sempre que não se trata de uma realidade isolada em Angola. O trabalho do Bimphadi, ainda que tenha sido um importante impulso e nele me ver obrigado a atrelar por estar a escrever e formar num programa de artes cénicas, com inumeráveis desvios tentadores, acabou sendo apenas uma paragem, cujos pontos de embarque e desembarque inexistem. Por isso, o trabalho em suas mãos, que muito provavelmente até aqui começou a ler do início, os seus capítulos podem ser lidos de forma aleatória, (con)sequencial ou de trás para frente, sem prescindir da leitura integral.

Por si só, o conceito de corporeidade rompe com as segmentações que marcaram a história da percepção do corpo, sobretudo no ocidente europeu. O meu/nosso corpo é a base que assenta os registos e dá as condições de significação do mundo. Maurice Merleau-Ponty diz que

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (1999, p.3).

A expressão desse *mundo vivido* é o que se designa corporeidade. Para a fenomenologia merleau-pontyana, embora não desvalorize o social por absoluto, não é o mundo que modela o corpo, mas sim é o corpo, a partir das suas vivências, que se projecta para o mundo. Dessarte, com esta pesquisa/reflexão pretende-se colocar o [meu] corpo como centralidade na sua relação com o mundo e do que deste mundo é depreendido.

Sendo assim, o [meu] corpo aqui é mapeado enquanto sujeito histórico, político, económico, étnico, espiritual, etc. que atravessa e *incorpora* vários espaços: a escola (enquanto *apreendente*), a cena/roda (enquanto actor), a cidade (como espaço político).

Esta reflexão/pesquisa é um trabalho de uma escrita pessoalizada, em parte, e com um *locus* social e/ou cultural específico, não isolado no espaço nem estanque no tempo. Queria tanto me perder nos devaneios que só uma língua materna permite, mas também sou do entre. Ou seja, enquanto sujeito que trafegou e transita entre diferentes lugares, esses e suas realidades são por mim incorporados e ressignificados, consoante as minhas experiências primordiais mais significativas. Assim, sou tanto do lugar que constitui essas “experiências maternas” como do que fui internalizando ao longo da minha trajectória pessoal relatada neste primeiro capítulo. Entretanto, parto do princípio de que essas experiências primeiras possuem um peso maior em relação às “aprendizagens” que ocorrem secundária ou terciariamente, como na “aprendizagem” de línguas, a primeira língua ainda que afectada e remodelada pela segunda, terceira, adiante, ela serve como filtro na incorporação de outras.

A primeira parte deste trabalho é tanto um conto da minha trajectória: da infância, ensino primário e adolescência vividos no lugar de origem étnica até chegar à universidade; quanto à introdução do trabalho em si, é nesse conto onde também está explanada a motivação da pesquisa.

Para melhor compreensão deste corpo-sujeito que fui sendo e vou sendo, a segunda parte trata do universo simbólico nyaneka, bem como as relações do grupo étnico, situado a Sul de Angola, precisamente no Sudoeste, com o Estado moderno/mundo moderno angolano. Neste capítulo, com detenção, são abordadas

questões atinentes à globalização e hibridação cultural; sendo o contrário quotidianamente divulgado, usado como instrumento para anular o(a) outro(a) no que é diferente, detive-me em pontos que fazem oposição ao entusiasmo de tais noções (globalização e hibridação cultural).

A terceira parte da dissertação traz o conceito de *corporeidade materna* para fundamentar a necessidade apelada de olhar-se para as particularidades num mundo discursivamente globalizado, colocando o corpo no centro.

A quarta paragem é para as histórias do teatro africano e angolano que ajudarão a compreender o contexto em que labora o Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena) que integro como actor-pesquisador.

O quinto capítulo traz relatos do trabalho prático do Bimphadi friccionado à realidade cénica angolana, seja a académica ou de trabalhos independentes. Com este trabalho tem-se procurado a criação de caminhos que considerem as singularidades de cada actriz ou actor envolvida(o) nos processos de treinamento e criação.

O desejo é de que proporcione um bom mergulho nos universos que conto neste texto. Espero que o(a) leitor(a) sinta os meus contos para que melhor pense no que digo.

Para uma melhor familiarização com o retratado a respeito da cultura nyaneka, está no fim da dissertação incluído um glossário e algumas considerações sobre a língua nyaneka (p. 134-137).

## 1.2 A infância

Nasci em 1993 numa localidade atravessada pelo Caminho-de-Ferro de Moçâmedes (CFM) chamada Nthunthum, pertencente ao município de Quipungo, província da Huíla, Sul de Angola. O pequeno sector onde foi enterrado o meu cordão umbilical chama-se Nopia. Uma área rica em vegetação, com uma terra árida e barrenta no tempo chuvoso. No Nthunthum não tem rio, a água para o consumo, seja para pessoas ou bois, vem das cacimbas (bastante fundas, com uma média de 22 metros). O nome *Nopia* vem de pilhas de lenha que eram armazenadas naquela zona para servir de energia do comboio a vapor nos anos 1950. O comboio do CFM

foi o único que resistiu no período da guerra, ao contrário de outras linhas férreas como o Caminho-de-Ferro de Luanda e o Caminho-de-Ferro de Benguela que viram a sua circulação interrompida. Contudo, o CFM, que sai do Namibe a Menongue, também viu a sua linha encurtada, circulando apenas no trajecto Namibe, Lubango e Matala.

O Nthunthum fica bem ligeiramente acima do centro do município de Quipungo, mais abaixo (Sul) é uma extensa parte afastada dos meios de ligação com as vilas, cidades e serviços estatais modernos como hospitais e escolas. Alvos de troça nas nossas mãos, os(as) primos(as) que vinham dessa parte de Quipungo quando os(as) levássemos para a estação com o fim de conhecer o comboio, no primeiro contacto fugiam.

A Nopia fica a três quilômetros da estação e pracinha ferroviária de Nthunthum, uma área maioritariamente habitada por nós ovanyaneka, mas que por força da guerra da pós-descolonização que durou vinte e sete anos no país, através da linha férrea, acolheu pessoas de outras regiões, línguas e identidades étnicas como ovimbundu, ovangangela e cokwe. Esses dois últimos quando migrados, despossuídos, trocavam objectos da sua arte por milho, massango, etc., para a sobrevivência. Permuta(va)m cordas de sisal, panelas de barro, machados (belíssimos). Hoje quem vagueia pelas comunidades ngangela e cokwe ao redor da linha férrea no Nthunthum percebe logo a diferença na arquitectura, e tais colectividades mantêm as suas línguas (sem dúvida, com significativa influência do nyaneka). As crianças ovimbundu, ngangela e cokwe na nossa convivência escolar, diria mesmo forçada, falavam nyaneka por uma necessidade de adaptação, em contrapartida, a nós não interessava as suas línguas; ouvíamos dizer que comem lagartixas, particularmente esses dois últimos. Há como falar a língua, entrar na casa de quem come lagartixas? Nem pensar! Apesar desses preconceitos, foi naquela confluência de colectividades que me forjei como indivíduo até, permanentemente, aos meus catorze anos de idade.

A estação ferroviária de Nthunthum era/é um lugar muito importante, lá vendíamos e comprávamos coisas, para além de ser ponto de (des)embarque para a cidade. Na época chuvosa comercializa-se tudo que vem da lavra, a partir mais ou menos do segundo mês da lavoura. Na pracinha da estação, a maior parte de

comerciantes são ovimbundu e ngangela. A principal actividade dos nyaneka é a criação de gado bovino e a agricultura. O pasto na maior parte dos povos nyaneka é actividade dos homens, a iniciação nesta é desde a tenra idade. Há que caminhar distâncias consideráveis para encontrar um bom capim para os bois. A chuva, a terra molhada, o cheiro da terra e do capim que os bovinos ceifam sem piedade, o melhor!... O pasto, regra geral, é feito por um mais velho e uma criança que no dia de cumprimento da escala gozam de alguns direitos especiais, como comer em qualquer ocivo e do melhor que há no eumbo.



Figura 1. Vista panorâmica de um eumbo em Kananga, município da Matala, província da Huíla. Fonte: Fotografia capturada ao longo do documentário “Os donos da terra” da Moisako – Instituto para a Cidadania, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/iUY6ggUK7YU>>. Acesso em 24 mar. 2023.

E com razão, o pasto começa por volta das dez horas e só termina com o pôr-do-sol.

No tempo da chuva, a ida para a escola é depois das actividades agrícolas que começavam antes do nascer do sol e não se toma nenhuma refeição matinal. De manhã charrua-se um pouco e cuida-se do plantio já germinado ou crescido da lavra, eliminando as ervas indesejadas para um bom crescimento do milho, massango, massambala (sorgo), etc. O período da tarde é reservado para a capinagem nas lavras de forma colaborativa. Por escala diária, membros de vários omaumbo se juntam para trabalhar na lavra de um elemento, o que significativamente acelera o trabalho. Esse trabalho em comunidade é chamado *ondjambi*, uma estratégia de trabalho também adoptada noutras tarefas como na construção de casas (*ocivo/oondjuo*), na construção de currais, cercos para lavras e muito mais. Em Nthunthum e omaumbo vizinhos, ao contrário de outras áreas, a

troca de actividades agrícolas e pastoris pela escola tem aceitação<sup>3</sup>; as crianças depois do cultivo, a partir mais ou menos das oito/nove horas vão para escola, podendo regressar apenas às quinze horas, dependendo da distância.

Maio é o mês da colheita e maior comercialização dos produtos do campo. O que mais se compra(va) no Nthunthum era o milho que ia para as vilas de Quipungo e Matala, bem como para a cidade do Lubango. Nós crianças e adolescentes, ainda sem direito ou capacidade de ter uma porção de terra para o cultivo, aproveitávamos os restos de milho que na lavra escapavam da colheita, juntávamos os bocados para ir vender na estação e o que conseguíamos de dinheiro servia para comprar guloseimas, uma calça ou camisa nova; ter sapato era um luxo.

O pasto no tempo da colheita efectua-se nas lavras já colhidas, portanto, os milheiros, plantas de sorgo e massango secos servem de ração para os bovinos. Quando tudo acaba nas lavras os bois são soltos, não há mais pasto, apenas se faz a recolha dos animais à tardinha. Os bois deambulam vários quilómetros, ninguém os mexe. Hoje com a lógica de mercado, cada vez mais penetrante, tem aumentado o furto de bois nesta época. Apesar de tudo estar a céu aberto, o tipo de educação não permite tomar o que é do(a) outro(a) sem consentimento. Em 2019, de mochila nas costas, já habituado com o ritmo frenético da cidade, fui a Cikelo, Quipungo, visitar a minha mãe. Por ter chegado de manhã, num domingo, sabia que boa parte das pessoas do eumbo encontrava-se na igreja, incluindo a mãe. Dirigi-me para a capela de Ciselalelo, com cerca de duzentas pessoas, entrei com a minha mochila na capela, para um olhar de estranhamento dos(as) encontrados(as). No levantar e sentar da reza, mantinha a mochila no colo. Quando a missa terminou todo mundo questionou por que razão eu havia entrado com a mochila. “- Aqui agora não se entra de mochila?!”, perguntei. Ao que me responderam, a mochila podia ter ficado fora, ninguém a mexeria. A minha atitude foi interpretada como alguém que tinha desconfiança com as pessoas – o normal do dia-a-dia da cidade.

Ainda no tempo seco, acontecia algo especial, uma vez que os bois já estavam folgados, os meus irmãos Mais Velhos, o Joaquim e o Samuel, desenvolveram um desporto jamais praticado: cavalgar nos touros. O boi, para os nyaneka, transcende o valor utilitário de animal de tracção na charrua ou como

---

<sup>3</sup> Certas mães e pais não se simpatizam com o abandono das actividades agrícolas e pastoris das crianças e adolescentes, lacónicas(os), dizem: vais comer na escola?

carne, ele é sagrado (que não se interprete a palavra sagrado como deificação). Para as pessoas mais conservadoras, existe um monte de procedimentos para lidar com o boi. Por exemplo, para tirar leite na vaca não se deve tocar em comida com sal ou cheirar a perfume. Subir em cima do boi era algo abominável no eumbo, éramos vistos como crianças e adolescentes indisciplinados. E pasme-se, o pecado que nós cometíamos, afinal, é um desporto milenar em outras geografias, descobri na cidade. Talvez seja por isso que o pai sempre foi tolerante com essa brincadeira e tantas outras que nos tornaram crianças malquistas. O pai, por ter pertencido a uma tropa especial multifacética que se dedicava a acções banditescas nas FAPLA, de só invadir lugares sem ocupar, conseguiu estar nas dezoito províncias do país, provavelmente o estar entre diversas culturas permitiu-lhe estar em contacto com inúmeras formas de viver a vida, por isso, muita coisa tida como anormal nos nossos omaumbo, que nós fazíamos, pouco ou nada lhe incomodava.

### 1.3 A capela de Ciselalelo e omahiko

As tarefas do eumbo eram desenvolvidas de segunda a sábado. Domingo era dia de descanso e de ir à igreja, isto é, para aqueles(as) que estavam cristianizados(as). Das poucas vezes que fui à missa dominical não me senti muito confortável com o levantar, sentar, levantar, sentar... não via sentido algum naquilo. Os temas das missas centravam-se no repúdio às pessoas que em momentos de tribulações, tomando emprestada a linguagem evangélica, iam consultar os ovimbanda; conhecia quase todos(as) que subiam ao púlpito e também sabia muito bem em que caminhos andavam.

No entanto, havia duas coisas que muito gostava na igreja. A primeira, quando fosse à missa a mãe vestia-me um dos dois calções e a única t-shirt preta meus que guardava na velha maleta preta de couro, lá junto com o terço. A segunda, na igreja havia muita dança, cânticos e muita batucada. O bатуque da igreja não era o comum, este era feito de tubos PVC, cujos tamanhos variavam de mais ou menos quinze a vinte e cinco centímetros de diâmetro e com um comprimento de cerca de quarenta centímetros. Num dos lados se cobria o tubo com um papelão amarrado por uma fita de borracha. O som daquele bатуque é um dos melhores que já ouvi.

É na capela onde também se realiza(va) o ehiko, ritual de iniciação feminino domesticado pela igreja católica<sup>4</sup>, por volta de Agosto. A moça que vai para o acampamento, chamado omuti wepanda<sup>5</sup>, ficava perto da igreja, se lhe esconde e mesmo que ela descobrisse devia demonstrar inocência. Algumas quando descobrissem acabavam por fugir do eumbo, porém, o que nunca faltava nesses casos eram jovens fortes para caçá-las e a “contragosto” levá-las para a igreja. No momento de agarrar as raparigas forma-se uma roda no hall da capela, todas e todos juntos, catequistas, raparigas a serem iniciadas e outros(as) participantes. O catequista começa com um discurso introdutório e a seguir chama pelo nome das raparigas que farão morada no omuti wepanda. Omuti wepanda é uma árvore frondosa que acolhe as ovahiko, meninas no ritual ehiko<sup>6</sup>. É nessa árvore onde passam o dia e fazem tranças. Era extremamente proibido um rapaz chegar perto e dar uma catanada à árvore. Nesses casos, as ovahiko ripostam com chicotadas ao sujeito prevaricador.

A chamada no momento de agarrar as meninas é “X, *wafukala!*” e as mães respondem com o grito “*uluuu!... weewee!...*” A rapariga deve pôr-se em fuga e atrás dela segue um exército de rapazes para a agarrar. Ela deve fugir e chorar, sucedendo o contrário, apanha chicotadas para não envergonhar a família, pois, só não chora se já conhece homens.

No omuti wepanda o grupo de raparigas, acompanhado por uma equipa de mulheres adultas, ficava uma semana e durante esse tempo construía uma cabana. O que ocorria nessa semana só entre mulheres, infelizmente, a minha condição de rapaz não permitiu saber. E não seria respeitoso contá-lo mesmo que o soubesse. Para além do grupo de mulheres adultas que acompanhava as ovahiko, cada omuhiko tinha ao seu pé uma criança (menina). Essa criança acompanhante chama-se oinaiomona.

---

<sup>4</sup> Na maioria dos subgrupos nyaneka o ehiko ou efuko mantém-se na sua forma tradicional, em certa medida, continua a ser realizado no seu “espaço natural” designado ombelo ou, no caso dos ovangambwe, enkhiti. O mesmo não acontece com o casamento que em todas as áreas nyaneka é realizado nas igrejas, principalmente nas igrejas.

<sup>5</sup> Omuti Wepanda é a árvore que acolhe as raparigas para passar o dia, fazer cordões de missanga, penteados, etc. Actualmente deixou de existir em lugares onde o ehiko é realizado na igreja.

<sup>6</sup> Trata-se de uma adaptação feita pela igreja, visto que esta árvore fica na entrada do eumbo em contexto “natural”.

No último dia do acampamento deslocava-se um grupo de rapazes para omuti wepanda para queimar a cabana. A queimada da cabana, em nyaneka, enkhiti, não é feita em tranquilidade. Existe uma briga entre o grupo de queimadores e as donas do enkhiti – feito com troncos finos de árvore e coberto de ramos frescos. De vara vegetal na mão, as raparigas defendem o enkhiti, enquanto os rapazes esgueiram-se para conseguir queimá-lo. No interior do enkhiti coloca-se molhos de lenha com o objectivo de facilitar a carbonização, visto que o mesmo é construído com troncos e ramos frescos. Todavia, é missão das ovahiko defender a sua obra; este é construído para simbolizar a capacidade e bravura das mulheres, conquanto esta tarefa é reservada aos homens. O jogo da queimada do enkhiti podia levar uma madrugada inteira e quando os jovens se mostrassem incapazes de vencer o grupo de raparigas, elas acabavam por facilitar.

O tempo do ehiko antigamente era mais longo, porém, na medida que o tempo passa ele vai se encurtando. Actualmente as ovahiko são agarradas, na igreja, e vão para o eumbo do catequista onde permanecem durante um dia ou um pouco mais e saem. Essa redução de tempo deve-se, além da domesticação do ritual pela igreja, às pessoas da cidade que ao irem realizar a festa não se sentem mais cómodas com as condições que o eumbo oferece e também por exigência dos trabalhos assalariados da cidade que nenhuma relevância atribuem ao ritual. O mesmo pode-se dizer do óbito, chorar e enterrar os(as) que vão para Kalunga<sup>7</sup> é o momento mais sagrado de uma família bantu. Chora-se na presença do corpo do(a) morto(a), toca-se-lhe, conversa-se com... depois do enterro a família mais restrita que foi afectada tem visitas regulares que podem durar mais de um mês. É um momento verdadeiramente terapêutico e isso pode explicar a razão do continente africano, apesar de ser apontado como um continente de populações em pobreza, não ter taxas tão altas de depressão e suicídios como ocorre em países ditos do primeiro mundo.

---

<sup>7</sup> Uma das formas de se referir a pessoas falecidas em nyaneka é *ovaia'Kalunga*, ou seja, aqueles(as) que foram para Kalunga. Kalunga é o Além, é a força do além que cuida dos(as) que partiram da terra para a dimensão incorpórea. A etimologia da palavra é *elunga* que significa mar ou vão. A mesma força/entidade suprema existe em outras culturas bantu angolanas e não só, com ligeiras diferenças.

#### 1.4 O ekwendje

Se as raparigas são iniciadas na vida adulta via ehiko, os rapazes passam pelo ekwendje. O ritual de iniciação masculino vai aos poucos desaparecendo entre os nyaneka. Fiz parte, em 1998, da última geração que na Nopia e omaumbo vizinhos foi para a mata<sup>8</sup>. Numa manhã fria eu e os meus dois irmãos, o Samuel (Mais Velho) e o Ndjuvala (com apenas um aninho), o pai foi buscar-nos no eumbo do nosso avô materno, Velho Waucamba, carinhosamente o tratamos de Panga (amigo), onde vivia a mãe (crescemos com os nossos pais separados) numa bicicleta Buggati. Cobriu-nos cada um com uma manta. Conduziu-nos até ao eumbo do pai Paulo Vilengalenga, seu irmão Mais Velho, juntando-nos a um grupo de três dezenas de rapazes. Alguns estavam entusiasmados, sobretudo os mais crescidos, porque já queriam se ver livres do esutu (prepúcio). Não ser circuncidado entre os nyaneka é um mal a evitar a todo custo, porquanto o não circuncidado não fica adulto, digamos, fica sem idade, ou seja, sem otava. Eu tinha apenas quatro anos e meio, tão pequenino, de frio e medo o meu corpo fremia, pois, existia o mito de que, para além do corte de prepúcio, se enfiava uma vareta de aço aquecida ao fogo na uretra para ampliar o orifício e assim se acelerava o processo de adultização.

Caminhámos até um lugar recém-desmatado perto do eumbo do pai Paulo onde encontrámos outro grupo de rapazes para ser cortado. Perto do lugar onde parámos havia um buraco circular de cerca de vinte centímetros de diâmetro e uns cerca de trinta e cinco centímetros de profundidade. Mais à frente da área desmatada, estávamos a alguns metros do perímetro desmatado, já estava acampado um outro grupo que nos precedeu no ocombo<sup>9</sup> vindo de Ciselalelo. Esse cenário deu à vista antes de chegar a hora da verdade, o momento do corte do prepúcio. Apreensivo e com medo de que me enfiassem a vareta quente no sagrado membro, meu olhar inquiria a existência de fogueira no espaço. Não vi nada disso. Entretanto, foi o medo que me fez ter até hoje de forma minuciosa a imagem do cenário daquele espaço.

E chegou o pai Paulo que nos enfileirou à indiana por ordem de idade biológica, do mais velho ao mais novo, num grupo de cerca de 30 rapazes. O buraco

<sup>8</sup> *Okuenda mekongola* ou *okuenda mohika* é a expressão usada em nyaneka para se referir à circuncisão e significa, literalmente, “ir à mata”, no sentido de acampar.

<sup>9</sup> Nome dado ao lugar onde se realiza o acampamento de circuncidados.

que estava ao pé de nós afinal tinha a função de acolher os prepúcios, sentámo-nos colocando-o ao meio das pernas, atrás ficava uma pessoa que tapava os olhos do circuncisando para não ver o seu próprio sangue. Primeiro a injeção de anestesia e só depois com uma lâmina se mandava abaixo o prepúcio. Esse processo cirúrgico antigamente era feito sem anestesia e no lugar da lâmina usava-se uma faca.

Os dias que se seguiram foram de um verdadeiro martírio, tanto no tratamento da ferida fresca em todas manhãs nas mãos do pai Paulo como no cumprimento de algumas prescrições. Ao eumbo não se podia ir, salvo, os muito novos. Ao fogo só podíamos aquecer de costas, a comida era sem sal e nesses primeiros dias era extremamente proibido sair do perímetro do ocombo. Mas incumpridores nunca faltaram. O Sul de Angola é a região mais fria do país e ficar impossibilitado de aquecer ao fogo é um sacrifício. A função do fogo vai além do simples aquecer-se, nas culturas tradicionais, é à volta da fogueira onde os encontros familiares, o núcleo mais restrito no caso dos nyaneka, acontecem. De modo que em nyaneka dizer “waiota ondalupaci?”, ou seja, “em que fogo se aqueceu?” equivale a perguntar que tipo de educação o indivíduo recebeu.

Os pais não deviam ter nenhuma relação extra-conjugal sob pena da ferida do(s) filho(s) não mais curar. E casos de pais que não souberam respeitar a fase de cura dos filhos e pularam a cerca ocorreram; pelo menos, os boatos circularam. Os suspeitos de trapaça parece que se auto-censuravam, raramente apareciam no ocombo. Para cuidar da ferida do(a) outro(a) há que resolver-se connosco mesmo em primeiro lugar, deve ser a lógica.

Acordávamos à madrugada para cantar e dançar com o mestre Kwandi depois das feridas estarem já curadas. Foi o Kwandi que também nos ensinou a confeccionar paus de percussão de um halamphe (nome dado àquele que está preste a sair do ocombo). No dia-a-dia fazíamos várias brincadeiras, entre as quais, fazer das folhas árvore omupupu de repolho, o bolo de areia feito com a urina, dar corrida às meninas que visitavam o ocombo e a brincadeira de ehulumphuku, problemática esta última. O ehulumphuku é uma tabuinha de cerca de quinze centímetros de comprimento, uma largura de cinco centímetros e com uma espessura de mais ou menos um milímetro e meio, furado numa das extremidades e na mesma amarra-se um fio comprido. A brincadeira consistia em pegar no fio e

girar, como um(a) lançador(a) de disco, na medida que se gira ouve-se um zunido produzido pela madeira – a principal atracção. Para a fúria das mães das vítimas, acontece que nesse movimento circular às vezes atingia-se algum membro em processo de cura de pessoas que estavam nem aí para a brincadeira. Falei das mães, essas eram quase proibidas de aparecer no ocombo, excepto as mulheres que faziam as refeições e as anciãs.

Não se podia tomar banho, aliás, untávamos-nos com areia dos pés à cabeça, o corpo fica branco ao ponto de não ser possível reconhecer o outro de imediato. O mesmo era feito pelas ovahiko. É por esta razão que o rapaz no processo de ekwendje é chamado ocingolongolo (o empoeirado). Ocingolongolo tem como fase final ohalamphe.

A necessidade de tomar banho pode parecer algo que faz parte das necessidades primárias da pessoa, mas não é. A prova é que nós ficámos mais de três meses sem tocar na água, salvo para matar a sede. Um dia li que há certos(as) ovahimba adultos(as), povos pastoris também do Sul de Angola, que desde que nasceram nunca tomaram banho. Não duvidei disso. A ideia de limpeza, como a percebemos hoje, ela nasce com o mundo colonial moderno, sem dúvida. Repare-se nas mulheres himba, possuem uma pele reluzente, de invejar, lindas. Veja-se um outro exemplo, ter piolhos, consequência da falta de banhos, entre os anciãos nyaneka, é associado à emona, a sorte e/ou riqueza de bois.

Quando já curados, também podíamos ir caçar ratos e pássaros. O nosso ekwendje durou cerca de quatro meses, entrámos no tempo da colheita, Maio, e saímos com os primeiros pingos da chuva, provavelmente no início de Setembro. Fomos vestidos de roupa nova e eu como bailarino que se destacou nas danças com o Kwandi recebi um ohala; uma grande honra, visto que só podia portar ohala o kesongo (o Mais Velho do grupo).



**Figura 2. Ilustração de porte de ohala, 2022. Fonte: Kaly Wamunganjo.**

As pessoas riam-se de mim, porque, diziam, apesar de ser um bom dançarino só dançava com uma perna. Porém, claro, com alma. No dia da saída do ocombo fomos conduzidos para uma árvore frondosa chamada omuholo, perto do cemitério onde jazia o nosso avô Tchiloia, meu chará, o aldeão. Foi nesse lugar onde fomos vestidos com panos, uma camiseta e sapatos, tudo novo. Da árvore fomos para a igreja de Ciselalelo e a recepção foi com batuques, dança e onondolo<sup>10</sup> das mães. Para finalizar a celebração, organizaram-se várias festas nos omaumbo, cada pai matou boi(s) para receber os seus filhos. De eumbo a eumbo fomos comer carne até fartar.

### 1.5 A festa

A festa nyaneka independentemente da ocasião – ehiko, ekwendje ou casamento –, basicamente, tem a mesma estrutura. Há uma refeição principal servida aos ovotava do pai daquele(a) que transita de fase. *Otava*, singular de *ovotava*, é o nome dado a pessoas que passam juntas no ritual de iniciação masculino, o ekwendje. No caso das mulheres, que passam juntas pelo ritual ehiko/efiko, logo após a aparição do primeiro ciclo menstrual e outros sinais de

---

<sup>10</sup> Grito festivo.

maturação biológica, entre elas tratam-se de ekula, singular de omakula. Nas festas de celebração desses momentos, os ovotava ou omakula dos pais da criança ou adolescente iniciado(a) é que têm a responsabilidade de animar as danças e organizar a principal refeição (dos ovotava) designada ovitenga. O momento de iniciação corresponde à idade do indivíduo em detrimento da idade biológica ou cronológica.

As festas são animadas por lutas/jogos como ombangula (*onkhandeka*, no Nkhumbi), ngolo (apenas existente entre os ovankhumbi e praticamente já extinto), e danças como ovindjomba (*ovipiluka*, no Nkhumbi), contando com maior participação de mulheres, dançada em qualquer período do dia e olundongo (*onkhakula* para os ovankhumbi, entre esses a dança possui consideráveis variações), dança masculina e noturna entre a maior parte dos nyaneka, iniciada depois da refeição da noite no eumbo. O olundongo<sup>11</sup> organiza-se à volta de uma grande fogueira no Ocoto. O lugar de maior valor simbólico do eumbo é o Ocoto, feito de grossos e largos troncos cruzados em forma de U, mas nalgumas áreas onde a flora é pobre este é feito de pedras.

Nas danças dos povos do Sul de Angola, e não é um caso isolado em África, de modo geral, não falta o oñgoma (bataque). Em nyaneka e umbundu existe um provérbio: “Oñgoma yokundilua kaimani ocipito”, ou seja, numa tradução ao pé da letra, “o bataque de empréstimo não termina a festa”. No silêncio dos omaumbo é o oñgoma que anuncia e denuncia a festa. Já agora, que tal dar uma paragem na leitura e em 2 minutos e 9 segundos abandornar-se no ritmo do oñgoma, na companhia das mulheres nyaneka da aldeia de Cikelo, Quipungo, Huíla, que cantam-dançam “Keumbo lietú, vakwe, omayoleyole”?:  
<<<https://youtu.be/fSvKv3RFFtY>>>.

Na “arte” dos nyaneka, mais uma vez, não é um caso isolado, a única profissão autónoma é a de tocador de oñgoma. O ofício de tocador de oñgoma é na maior parte dos povos nyaneka reservado a homens de baixo estatuto económico-social.

---

<sup>11</sup> No Nkhumbi, a dança difere significativamente dos demais povos nyaneka. É dançada quotidianamente em qualquer período do dia mais sentado do que de pé, enquanto noutros nyaneka a dança é feita apenas de pé.

Nas festas, os(as) jovens optam geralmente por dançar ao som do aparelho electrónico. Também organizam farras nocturnas independentes e a preferência de estilo musical até mais ou menos 2008 era a sungura zimbabueana, localmente conhecida como omangelengele, cujo ícone foi o guitarrista e cantor Leonard Dembo que integrou a banda Barura Express. Igualmente foi tocada a sungura queniana nos anos 1970, 1980 e 1990, mas esta não foi tão consumida e influente como a do Zimbabue de Robert Mugabe. É facilmente constatável esta influência da sungura do Zimbabue, além da sonoridade, na dança da música de estúdio nyaneka na actualidade.

Na nossa infância e adolescência dançávamos loucamente ao ritmo do “Ti capepa, katale mukwenu ngafulama”<sup>12</sup>, “Kunyata ukulunga”<sup>13</sup>, “Omulola wamai”<sup>14</sup> – todas músicas de Leonard Dembo –, entre outros vários ritmos da sungura zimbabueanos, títulos que na incompreensão da língua shona foram inventados em nyaneka. Por muito tempo perguntei-me como esta música circula(va) até chegar ao Nthunthum. Da Huíla para o Zimbabue, para o contexto em abordagem, estamos a falar de uma eternidade. Soube que a música zimbabueana chegava ao território angolano via Namíbia e os militares no tempo da guerra tiveram um papel de relevo na sua disseminação no território nacional, visto que ela também foi/é consumida no Norte e, principalmente, no Leste de Angola. Essa resposta não satisfaz na totalidade a minha dúvida ou curiosidade sobre o consumo dessa música na Angola rural. As músicas de Leonard Dembo e outras estrelas zimbabueanas do seu tempo eram/são músicas tocadas e dançadas em outros países africanos da África Austral como Zâmbia (aliás, a Zâmbia também foi uma das portas de entrada dessa música para o território angolano), Namíbia, Moçambique, etc.

Os músicos zimbabueanos Leonard Dembo, John Chibadura, Alick Macheso, entre outros, fizeram dançar muitas gerações, sua música até hoje é bastante apreciada entre os nyaneka. Vi tal música nos últimos anos da década 1990 a ser tocada nos aparelhos de som cuja fonte de energia eram os dínamos de bicicleta, além das baterias de automóveis, e os amplificadores de som eram os canudos.

---

<sup>12</sup> Título original: “Zii zii”.

<sup>13</sup> Título original: “Madiri”.

<sup>14</sup> Título original: “Chitekete”.

Devo destacar o seguinte: nos omaumbo nyaneka ninguém sabe quem é Leonard Dembo ou qualquer outro nome de cantores de sungura; conheci os seus nomes na internet e, para o meu espanto, os artistas Leonard Dembo e John Chibadura morreram em 1996 e 1999, respectivamente. A sungura zimbabuena foi substituída pelo *oviritje* – originalmente, em língua otjiherero, a palavra é uma gíria para se referir à música (HEUVA, 2022), porém, o *oviritje* hoje é tido como um género musical – música herero-namibiana, por volta de 2008. Esta última foi consumida não apenas pelo áudio, circulou já com videoclipes num tempo em que algumas poucas pessoas já tinham pequenos geradores mecânicos de energia.

Muitos(as) jovens urbano-rurais nyaneka, inspirando-se na música namibiana, também tornaram-se cantores(as) na última década e hoje a música consumida a nível local é integralmente cantada em nyaneka. Sapalo, o conjunto Staff de Ouro, Jhans Loy Chicote Yanguendela, a cantora Kenyana, Kondo Ya Sandeva, Marilson Katindi: Otchimatí Tchefewa (sic), Tchimucundo, entre tantos(as) outros(as), são os músicos que se popularizam bastante nos últimos cinco anos<sup>15</sup>, precisamente a partir de 2017. As gravações são feitas em pequenos estúdios das vilas e cidades de Angola, tendo como expoente o estúdio do DJ Ti Yuda no mercado do Mutundo na cidade Lubango.

As actuações acontecem de Windhoek a Luanda, passando pelos omaumbo e cidades do Cunene, Huíla, Lubango, Namibe e Benguela. Alguns artistas da Namíbia também atravessam a fronteira para actuar nas províncias fronteiriças com Angola. Raras vezes chegam a Luanda para animar o público nyaneka. Os artistas organizam-se por grupos, ou seja, staffs (nome tratado no feminino), fazendo com que haja vários grupos musicais com a designação *staff*. Nem sempre o nome da staff coincide com o nome do grupo artístico, sendo este último mais restrito. Os membros da staff constituem o público principal de cada artista, grupo ou grupos de músicos nos dias de espectáculo. Uma staff é maioritariamente integrada por elementos da mesma área rural de proveniência, a proximidade linguística de alguma maneira joga um papel de relevo nessas organizações.

---

<sup>15</sup> Antes desta juventude nyaneka que em massa vai produzindo música gravada no estúdio, existiram (continuam activos) a Banda Acapaná (desde os anos 80) e o grupo Vaketu (fundado em 2000).

Nos espectáculos há dois tipos de clientes: aqueles(as) que simplesmente vão apreciar a performance de artistas que constam no programa do evento e os(as) artistas ainda no anonimato que se lhes abre um momento de actuação que é pago, fora o valor do bilhete de acesso. O cartaz abaixo traz todos detalhes a respeito.

Do mesmo modo que existe rivalidades, mais imaginadas do que motivadas por algo concreto, descambando em *beefs* (recados ao/à inimigo/a), há também solidariedade entre as várias staffs, são constituídos grupos no WhatsApp por indivíduos de várias partes nyaneka de Angola e outras afinidades étnicas da Namíbia, e nestes a comunicação é em diferentes línguas regionais, raramente em português ou inglês, e em áudio, o que indicia uma alta taxa de não alfabetização dos membros. Sem identificação de autoria, sem título, os áudios das músicas são partilhados, a ideia de autor(a) existe, mas o que fica subjacente é que todo mundo conhece o timbre vocal de cada artista. É uma estratégia de divulgação que, sem dúvida, não abona a artistas ainda no anonimato. Além do WatsApp, a partilha de músicas através de pendrives foi o primeiro método, ainda em uso.

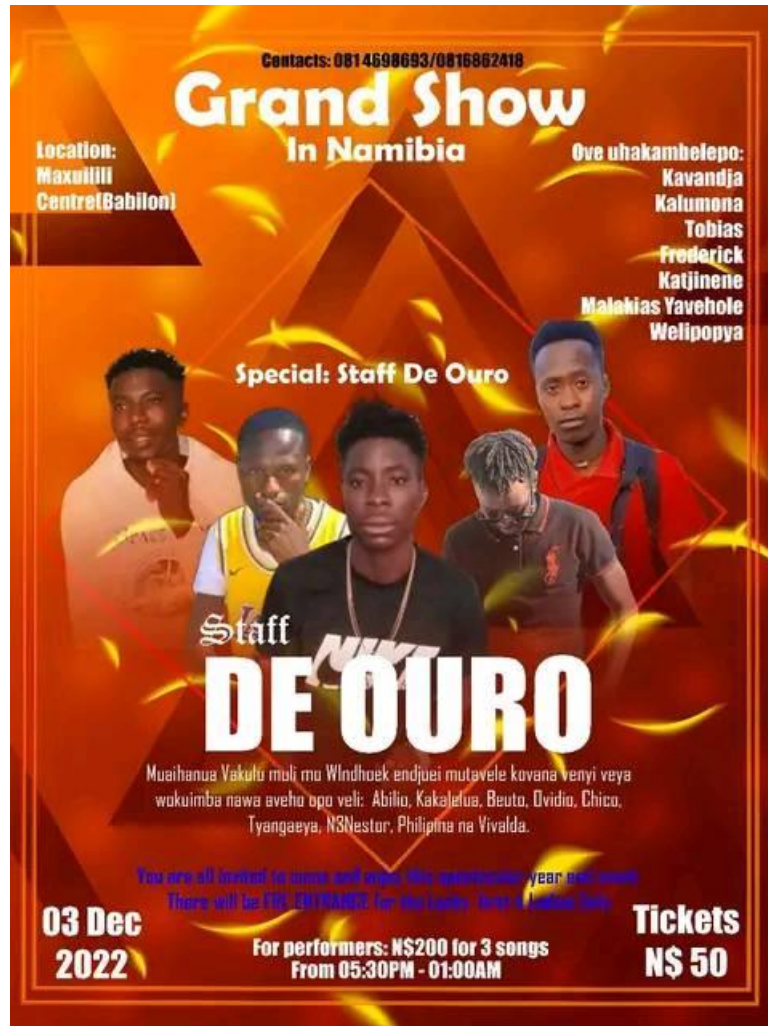


Figura 3. Cartaz a anunciar um espectáculo do grupo musical Staff de Ouro e convidados em Windhoek, Namíbia, 2022. Fonte: Omphapa Rio da Reia Grupo (WhatsApp).

Portanto, esta realidade, até aqui, é o contrário do que nos reporta William Edward Heuva (2022) sobre o oviritje que, segundo o autor, a produção de oviritje mais beneficia as plataformas de difusão e revenda da internet do que os(as) próprios(as) artistas. A música de estúdio nyaneka, que podemos considerar parente de oviritje, não tem presença na internet.

No campo ou na cidade, é nas farras animadas pela música electrónica onde a juventude tem os seus encontros amorosos. O pano pelas jovens é feito de casaco e no fim da farra o jogo da coqueteria é marcado pelos puxões do pano por parte de rapazes. No dia seguinte as histórias mais picantes são de quem ficou com o pano de quem.

É da festa que estamos a falar, a palavra *arte* acima está entre aspas de forma propositada, porque como tal não existe. Em nyaneka se aproxima à arte a

palavra “*ounongo*” que significa mestria, ter jeito/sensibilidade para as coisas. A mesma também é usada para se referir ao ocimbanda<sup>16</sup>, pessoa com poder de adivinhação e cura (omunongo), ou uma pessoa que tenha algum ofício especial, seja de bem ou de mal. A figura do ocimbanda se apresenta de um modo que lhe distingue dos demais elementos da comunidade, carrega um número excessivo de pulseiras, colares, etc. normalmente vive isolado, não anda em caminhos comuns, a comparação do modo de vida do ocimbanda com o artista na sociedade moderna-ocidental que o antropólogo que esteve engajado no projecto da etnografia colonial faz, Padre Altuna (2014), é certa; e vai além, comparando-o com o estilo de vida de intelectuais.

Na festa é preciso cuidar bem do *omuhiki wo ñgoma* (batuqueiro), reservando-lhe o melhor do omakao<sup>17</sup> e da carne para que não se entedie, pois, caso ele se vá com a sua equipa, a festa acaba. O filósofo congolês democrático, Bunseki Fu-Kiau (FU-KIAU apud LIGIÉRO, 2011) coloca como denominador comum nas performances africanas a tríade cantar-dançar-batucar.

Funcionalmente, o batuque pode ser suprimido e a dança e o jogo seguirem, todavia, ele carrega um poder simbólico enorme. Há um outro elemento fundamental que, com ou sem o batuque, guia a dança ou jogo/luta, as palmas. O ovindjomba, por exemplo, em certos momentos, não tão especiais, segue tranquilamente só com a percussão das mãos. Porém, para que haja festa, deve existir batuque. Entre os povos em que os principais motivos perceptíveis das suas danças-jogos são a alegria e o desafio, o caso dos povos pastoris do Sul, é compreensível a importância dada ao batuque. Sobre os motivos perceptíveis escreve Inaicyrá Falcão:

Observamos que os motivos perceptíveis variam nas diversas danças... Algumas enfatizam mais os pés ou as pernas, outras o tronco e ombros, outras os quadris, os braços. Assim, também variam os sentimentos interiores que geram a intenção do movimento: alegria, valentia, brincadeira, desafio, entre outros (SANTOS, 2002, p. 83).

Na dança ovindjomba, que (ou)vimos no vídeo acima, diz-se que “na nossa terra reina alegria”, principal motivo perceptível na dança ovindjomba dos povos

<sup>16</sup> Não confundir com o onganga, chamado ndoki em kikongo, norte de Angola. O onganga ou ndoki tem o poder de enviar espíritos do mal para atacar pessoas não desejadas ou invejadas. É ao ocimbanda, aportuguesadamente quimbanda, que cabe a responsabilidade de adivinhação da fórmula do mal e encontrar a cura através das plantas medicinais ou okufila (afastamento dos maus ventos por meio de um ritual).

<sup>17</sup> Bebida fermentada feita à base de massambala (sorgo).

pastoris do Sul, precisamente no Sudoeste, de Angola, e, igualmente, bastante visível em jogos-danças de demonstração de virilidade masculina como no olundongo, omuhelo e onkhili, na coqueteria do elumba e do próprio ovindjomba concretizada no ocilondo<sup>18</sup> que denuncia a pessoa *amorosamente* desejada. O ovindjomba é um tipo de dança feita em ocasiões festivas e com maior participação feminina, como já assinalado. Dança-se, também, no momento da recepção de visitas no ocivo/elimba (“casa”) ou como gesto de celebração de algum feito familiar. É comum não chorar-se de emoção, mas dançar-se de emoção. Esta é uma das funções do ovindjomba.

Não obstante o culto ao corpo, nas teorias sociais e práticas artísticas contemporâneas (entenda-se ocidentais ou influenciadas por), para as artes do encontro africanas o fazer conjunto prevalece e nelas

Ninguém dança sozinho! Dança com, dança para, dança junto... (sic) Dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos (e como estamos). Dança é expressão de que há algo vibrando em nós, sendo. O viver é um dançar tão bonito. (LOPES e SIMAS, 2021, p. 9). (Grifo meu).

Na roda dança-joga-se com o(a) outro(a), em nenhum momento o indivíduo está lá isolado, não há protagonista(s) e espectador(es/as). As teorias de arte chamada contemporânea se orientam para a deificação do corpo, suprimindo os objectos que nas culturas populares fazem co-presença com este – considerados outros corpos –, um estar-ser simétrico. Pensemos na música, “não se compreende uma melodia examinando cada uma de suas notas separadas, sem relação com as demais notas. Também sua estrutura não é outra coisa senão a das relações *entre* as diferentes notas” (ELIAS, 1994, p. 25 apud ALVES, 2003, p. 80-81).

Talvez mesmo não seja correcto o uso da palavra corpo, no singular, quando nos referimos às performances africanas e/ou culturas populares. Cultura popular, não como oposição ou apêndice da cultura erudita/universitária/escolarizada/elitizada – como bem visto por Hall (2003, op. cit., p. 262), “o termo ‘popular’ guarda relações muito complexas com o termo ‘classe’” –, mas sim aqui entendida como visão de mundo de um colectivo de pessoas periurbano ou rural que se imagina “homogêneo” e comungando dos mesmos

---

<sup>18</sup> Passada iniciada com uma sequência de dribles na roda de dança.

princípios na (re)produção de bens materiais, simbólicos e tais princípios “apreendidos” na convivência, nas práticas quotidianas. Dois universos, portanto, com lógicas diferentes de (re)produção de saberes-fazer, cada um com a sua inteligência. Não está em questão o juízo de valor entre a cultura popular e a erudita, mas sim a intenção de aproximá-las para que actuem num sentido de complementaridade, respeitabilidade e se potencializem, pois, apesar da prepotência de um dos lados, sempre se alimentaram e retroalimentaram.

Ao colocar as artes do encontro africanas, em particular nyaneka, num sentido comunal não procuro fazer apelo à superficialidade nas encenações/actuações cénicas ou a uma desnecessidade de estudo, ao contrário, a intenção é desvelar outras possibilidades de prática/intensificação do corpo, seja no ensino como nas actuações (que podem ser feitas em roda, em espaços sem a configuração tradicional, colonial). Reafirmar um fazer conjunto nas artes do espectáculo populares não significa um reconhecimento da inexistência de pessoas especiais, com iniciação em tarefas específicas para responder aos problemas da comunidade. O ocimbanda é alguém exactamente iniciado, similar à iniciação em que os(as) alunos(as) de um programa de graduação ou pós-graduação são submetidos(as), para ter a sensibilidade de prever e curar males. Essa iniciação pode incluir sacrifícios físicos, tempo de isolamento para que essa nova pessoa surja.

## 1.6 A escola

Em 1999, um ano depois do ekwendje, tive a minha primeira experiência escolar, seguia as minhas irmãs Mais Velhas. Por chorar insistentemente para a mãe ela acabou por me comprar um caderno e um lápis amarelo HB1. Na capa do caderno devia se escrever o meu nome completo. No nosso eumbo, do avô Waucamba, ninguém sabia escrever, nem as minhas duas irmãs Mais Velhas. Foi o Mais Velho Julião, antigo aluno da Missão do Cola, Kalukembe, ex-colega do reputado Kundi Paihama, que resolveu a questão da escrita do nome na capa. Kundi Paihama foi um munyaneka de férrea militância no MPLA que por essa via chegou a ocupar importantes cargos no aparelho do Estado como governador, ministro... Poucos anos antes do seu falecimento em 2020, teria se encontrado com seu velho colega da escola missionária e amigo avô Julião, também já falecido.

No Ciselalelo e Nthunthum fiz os meus estudos primários, caminhadas longas para ir à escola, sol ardente, sede e fome. O primeiro professor e primeiro catequista da escola de Ciselalelo, da primeira igreja católica e escola, chamava-se Jonas, um muhanda que veio da missão católica do Sêndi que fica no extremo Noroeste de Quipungo. A minha geração que entrou para escola no fim da década de 1990 encontrou o professor e catequista Jonas já velho. O velho professor catequista era meigo, não batia, nem mesmo quando era jovem, contava-se. No primeiro ano de escolaridade, a tarefa primordial do professor consistia no ensino de português, e nessa ordem, as aulas do professor Jonas muitas vezes resumiam-se em desenhar uma árvore no quadro, sentado, em voz alta apontando com um pauzinho para o quadro encostado no tronco de uma árvore frondosa, perguntava ininterruptamente, “é o quê?”. Em coro respondíamos, “árvore!”. O “é o quê?”, com a voz subsumindo, repetia-se infinitamente até o professor ser arrebatado pelo sono. Aula feita!

A pré (classe de iniciação) é que era/é acolhida pela sombra da árvore, as aulas nas classes subsequentes eram/são feitas nas salas de pau-a-pique, também havia uma sala de adobe coberta de chapas que ora era da terceira ora da quarta classe<sup>19</sup>. Quando chovesse a água penetrava no interior das salas de pau-a-pique. Na arquitectura nyaneke<sup>20</sup> constrói-se casas de menor dimensão e para o caso das salas de aula que deveriam ser mais largas e altas a técnica ainda não estava muito bem aprimorada.

Para a escola vestia-se o que fica no corpo no dia-a-dia, um calção que só era substituído depois do fio do furo de desgaste que dividia as duas nádegas rebentar. A vida seguia plena, por ter vivido numa área não afectada directamente pelos combates militares; a guerra não fazia parte das preocupações do quotidiano. Falando em guerra, gosto de histórias de guerra, não dispense uma boa história de guerra contada. Sou filho de um antigo militar das FAPLA<sup>21</sup>, já o disse. Desde pequeno sempre ouvi histórias de guerra contadas pelo pai. Essas histórias só fazem sentido quando contadas, algo totalmente diferente dos filmes norte-

---

<sup>19</sup> A contagem de anos de frequência em Angola tem a designação “classe”, o mesmo que ano ou série em sistemas de alguns países.

<sup>20</sup> Cf. Dias, Costa e Palhares (2015).

<sup>21</sup> Forças Armadas para a Libertação de Angola, afectas ao MPLA. Exército nacional no tempo do partido único que com a transição para o multipartidarismo em 1992 se transformou em FAA, Forças Armadas Angolanas (a designação mantém).

americanos. Até hoje nos reencontros com o pai, só a madrugada é que nos tira o tempo de contar e ouvir histórias do seu tempo da tropa nas FAPLA, entre 1979-1981.

A nossa língua a denominamos olumbundu (não confundir com umbundu, língua dos ovimbundu), porém, a etnografia colonial a nominou, através de uma categoria globalizante, juntando vários grupos, *olunhaneca* e hoje, às vezes, simplesmente chamada (olu)nyaneka. O ensino na escola era num bilinguismo não assumido, pois, o Estado independente nunca chegou a reconhecer as línguas do país do país de origem africana como meio de conhecer e conhecimento. Mesmo com a proibição tácita, a nível do Estado, da comunicação na língua local, a prática da sala de aulas não escapava à paradoxal necessidade de traduções do português para o nyaneka.

Havia orientações explícitas para que nos recreios ninguém se comunicasse em “dialecto”, ou seja, que ninguém falasse olumbundu, sob pena de ser o último ou a última a carregar o cartucho.

No momento de recreio cada aluno ou aluna, com auxílio do delegado da turma, tinha a responsabilidade de fiscalizar o(a) outro(a) para garantir que ninguém fale “dialecto”. O mínimo deslize, inserindo numa frase uma palavra de olumbundu ou trocar o “r”<sup>22</sup> pelo “l”, por exemplo, a falta era assinalada com a entrega de um pau em forma de Y amarrado nas duas extremidades com uma fita e que se colocava no pescoço da pessoa “incumpridora” como um sino no boi. Esse era passado de pessoa à pessoa, azar de quem fosse o(a) último(a), tinha quer ser apresentado(a) ao professor ou professora para levar chicotadas na palma da mão ou outras partes do corpo; a quantidade de chicotadas dependia do número de palavras faladas em olumbundu e, às vezes, pronunciadas com o sotaque daquela língua, essa era a regra. Mas na prática sempre apanhava-se muito mais. Se o(a) aluno(a) falasse “dialecto” no momento em que o professor ou a professora entrava para a sala ou sombra de aula esse(a) carregava o cartucho durante todo curso da aula.

---

<sup>22</sup> Na maior parte das línguas bantu de Angola não existe o som “r”, em nyaneka idem.

O cartucho, na verdade, possuía outras formas e procedimentos. Para além, do modelo de pau em forma de Y com fita, havia o de carregamento de uma pedra e o de ajoelamento nela com uma pequena quantidade de grãos de areia. Na saída o delegado (não recorde de ter existido uma delegada) era encarregado de prestar atenção a quem transgredisse a norma do não falar “dialecto” e se nesse instante fosse detectada alguma falta o castigo mudava, o(a) faltoso(a) levava uma pedra com certo peso para casa e devia a devolver no dia seguinte apresentando-a, o delegado, ao professor ou professora. E a punição última, do(a) professor(a), era chicotadas ou ajoelamento por cima da mesma por um tempo considerável.

Os professores, os homens são os que mais batiam e havia pouquíssimas professoras, as professoras duravam muito pouco tempo na escola, também eram uns semi-polícias, certas mães que tivessem filhos que julgassem indisciplinados informavam aos professores no sentido de procederem a uma pequena correcção. Não precisaria dizer como é que essa correcção era feita.

A língua portuguesa era apenas usada mecanicamente na sala ou na sombra da árvore, que também era/é usada para aulas e nos recreios, depois disso voltávamos para a nossa própria língua, tanto os(as) alunos(as) como os(as) professores(as). O preconceito pela língua olumbundu no dia-a-dia era manifesto pela frase “popia oputu, olumbundu luseta!”, ou seja, fale português, o olumbundu atrasa. Neste ambiente hostil, mas que nós não percebíamos, os(as) que não desenvolviam rapidamente habilidades no conhecimento do português eram fadados(as) ao fracasso escolar, ainda que fossem bons com as contas; não podem ir muito além nos estudos, porque o meio de aprendizagem, o conhecimento que está nos livros está em português. Esta realidade, até hoje, não mudou. Eu, como alguns poucos, safei-me por ter tido um domínio rápido e razoável da gramática do português. Porém, a aprendizagem nesse contexto – passei a usar o português como língua quotidiana apenas com catorze anos quando mudei-me para a vila, a sede do município, para fazer a sétima classe – era mnemónica e ainda o foi até certas classes posteriores. Passava a semana na vila e às sextas à tarde punha-me a caminhar para o eumbo, um percurso de 25 quilómetros.

Fiz três anos nessa pequena vila do município de Quipungo e para fazer o ensino médio fui para a cidade capital da província, Lubango, onde permaneceria

quatro anos. Na vila de Quipungo tinha amigos com que podia conversar em nyaneka e em casa também falávamos nyaneka e poucas vezes nos comunicávamos em português. Já no Lubango, não havia espaço para “demonstração” de questões étnicas, ninguém falava uma língua de origem africana no meio escolar.

Em Angola, desde 1921, com a proibição de ensino nas/das línguas africanas nas escolas públicas e igrejas (a forma de presença do Estado colonial no território por saquear), decretada por Norton de Matos<sup>23</sup>, as pessoas foram/são condicionadas a ter vergonha das suas línguas. Orientava o decreto n.º 77, publicado no Boletim Oficial de Angola, n.º 50 da 1.ª série, de 9 de Dezembro, da sua iniciativa:

Artigo 1º: ponto 3: “É obrigatório, em qualquer missão, o ensino da Língua Portuguesa”; ponto 4: “É vedado o ensino de qualquer língua estrangeira”; Artigo 2º: “Não é permitido ensinar, nas escolas de missões, línguas indígenas”; Artigo 3º: “O uso de língua indígena só é permitido em linguagem falada na catequese e, como auxiliar, no período do ensino elementar da Língua Portuguesa”. (NDOMBELE, 2017, p. 75).

Tal como ainda assinala Ndombele, o decreto acima citado influenciou as políticas linguísticas adoptadas pelo Estado angolano em 1977, ano da primeira reforma educativa no período pós-colonial. No tempo colonial, a fluência em português era uma das condições de aquisição da cidadania. Trata-se de uma política linguística que pesou e pesa sobre várias gerações.

Hoje, quanto mais o indivíduo se crê moderno, mais procurará, a todo custo, não ser associado ao “mato”. Nas instituições públicas, é raro ver pessoas a falar alguma língua angolana de origem africana, o nyaneka, o ngangela e tantas outras. Até hoje, eu mesmo luto contra este preconceito, também não consigo falar nyaneka em meios públicos. Não é fácil, visto que muitos dos preconceitos do género foram introjectados com recurso à violência de todo tipo. A *playlist* do meu telemóvel e outros dispositivos tem noventa por cento de músicas em shona (língua zimbabueana), otjiherero (língua namibiana e angolana) e nyaneka, em casa dei-me conta que não tocava música em volume alto para não ser ouvido pela vizinhança, porque dá vergonha. De igual modo, no Lubango os jovens (homens) nyaneka do

---

<sup>23</sup> Governador-geral de Angola no período entre 1912-1915 e, mais tarde, viria a tornar-se alto-comissário do mesmo território (1921-1924).

subgrupo muila são discriminados pelo facto de andarem com pequenas colunas de som na mão enquanto de forma ambulante vendem os seus negócios, tocam músicas namibianas e, agora, nyaneka. São chamados de *kwata-ñga* – difícil saber ao certo qual é a origem desse termo pejorativo<sup>24</sup> – pelos seus compatriotas ovimbundu<sup>25</sup>.

No ensino médio estudei Ciências Humanas, tive três disciplinas ligadas a línguas: português, francês e inglês. Essas são as “línguas universais” que devem ser estudadas, o ensino de uma língua ou na língua de origem africana era quase impensável. A minha relação com línguas parece que era de um indivíduo com energia de desbravar mundos novos, gabo-me de ter sido o melhor aluno em francês no curso logo no meu primeiro ano de contacto com a língua. Na escola secundária havia a tradição de quadro de honra dos melhores alunos e alunas. Os(as) alunos(as) que tivessem acima de quinze valores de média geral eram postos(as) num quadro que se afixava na vitrine da escola. Nesse primeiro ano do secundário gozei do prazer de estar num.

Quando finalizei o ensino médio não tive trabalho para escolher o curso de licenciatura, testei no de Ensino de Francês no Instituto Superior de Ciências da Educação, ISCED-Huíla. O ano era 2014, mês de Fevereiro. Reprovei no exame de admissão, chorei inconsolavelmente; foi o momento mais difícil da minha vida. Fiz voto comigo mesmo, passei todo ano a estudar e em 2015 quando voltei a concorrer para uma vaga fui admitido com a segunda maior nota.

Efectuei a matrícula com bastante ânimo, comprei cadernos novos, gosto de cheiro de papel, uma gramática de português-francês. Sentia-me leve, o que nunca quis era decepcionar o tio Kapote, a pessoa com quem vivia, que sempre se gabou das minhas qualidades de bom aluno. Num belo domingo estava no Hospital Central do Lubango em visita de um primo que acidentara de motorizada quando recebi uma chamada de um outro tio, o tio Kambangula, que se encontrava num dos municípios do interior da Huíla. O tio disse-me que devia me preparar para ir a Luanda

---

<sup>24</sup> Na verdade, a palavra *kwata-ñga* em si não é ofensiva. *Kwata* significa “segura” e *ñga* quer dizer “assim”, portanto, numa tradução literal fica “pega assim”.

<sup>25</sup> Na província da Huíla, onde a maioria é nyaneka, mas distribuídos maioritariamente no campo, o grupo étnico ovimbundu goza de hegemonia na cidade capital da província. Mesmo na composição do governo provincial a maioria esmagadora é ovimbundu. Esta questão das desigualdades étnicas, em termos de representação a nível do Estado, continua a ser tida como um não assunto, até mesmo pelos próprios nyaneka.

concorrer para uma vaga de um curso de belas artes numa universidade que acabava de abrir. O intermediário desse processo com Luanda foi o Gabinete Provincial da Educação da Huíla, portanto, eu e mais outras seis pessoas, entre as quais o meu primo Nelson Máquina, iríamos com a condição de ser formados para que terminada a formação voltássemos como formadores de outras pessoas na província, em específico, formar professores(as). Tudo isso ocorreu no intervalo de domingo a terça. Partimos nesse último dia.

### 1.7 A cidade que cheira a lama: e cá cheguei!

Vindo do Lubango, cheguei, junto com o primo Saprinho (Nelson Máquina), a Luanda no dia 24 de Fevereiro de 2015 para frequentar o Curso de Teatro no então Instituto Superior de Artes (ISART)<sup>26</sup> – era a primeira chamada para o curso a nível superior no país. Numa manhã chuvosa depois de dezoito exaustas horas de viagem, sem ainda termos descansado, fomos directamente para a cidade do Kilamba conhecer o instituto, entretantes, nos inscrevermos. Nas paragens por onde passávamos só cheirava a lama, um cheiro que me lembrava a primeira vez que fui para Lubango em 2006. Na saudade que tinha para com o Lubango, a lama era um odor que sempre atravessou os meus sentidos. Uma semana depois, fizemos o exame de admissão que consistia em algumas perguntas de gramática de língua portuguesa e certas equações – não sei matemática, só mesmo de contar aos dedos.

Passámos no exame de admissão e as aulas tiveram início na segunda semana de Março. Na aula de Actuação eu calhara na turma B e o meu companheiro Saprinho na turma A, eram duas turmas, portanto. A professora da turma B era a cubana Marcela García Olivera, sendo da turma A o professor angolano José Silveira Teixeira “Chetas”, com formação em Cuba<sup>27</sup>. A primeira aula

<sup>26</sup> Actualmente chama-se Faculdade de Artes, integrada na recém-criada Universidade de Luanda.

<sup>27</sup> Existe uma relação histórica de cooperação entre o partido-Estado Comunista cubano e o partido-Estado angolano MPLA. Na altura da luta pelo poder entre os três movimentos nacionalistas/independentistas, FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e UNITA (União para a Independência Total de Angola), incumprindo o acordo de formação de um governo conjunto transitório rotativo (que funcionou por um curto espaço de tempo) até à realização de eleições, Cuba combateu ao lado do MPLA. Com a expulsão dos outros dois movimentos da capital, Luanda, o MPLA proclamou a independência de Angola na madrugada do dia 11 de Novembro. A partir desse momento tem início a guerra civil que, com o abandono da FNLA da cena militar, vai opor a UNITA, que recuou para o interior, e o MPLA até 2002 com a morte em combate do líder fundador da UNITA, Jonas Malheiro Savimbi. É nesse quadro

baseiou-se em exercícios de aquecimento corporal e ritmo, algo muito esquisito para mim, talvez por nunca ter feito teatro. A professora falava espanhol, só em casos em que não compreendêssemos o que por meio da acção sugeria recorria ao portunhol. Mesmo assim eu não entendia nada do que falava. Sentia uma tremenda angústia com aquilo, chorava, queria voltar para o Lubango e estudar o que realmente queria, o curso de Ensino de Língua Francesa no ISCED, onde já tinha sido admitido e já estava matriculado.

O ISART partilha(va) instalações com outras instituições de ensino superior, designadamente, o Instituto Superior de Educação Física e a Escola Superior de Hotelaria e Turismo da Universidade Agostinho. Tais instalações foram projectadas para escola de ensino de base, porém, adaptadas. Nesta última tínhamos umas lindas amigas que amiúde nos visitavam no ISART, para o meu consolo.

O tempo foi passando, fui me acostumando com o portunhol da professora Marcela, uma pedagoga e actriz de mão cheia, diga-se. Até ao fim do primeiro semestre eu já não pensava em regressar, tornei-me no aluno mais viciado nas aulas.

No segundo semestre o gosto pelo teatro possuiu-me, a coordenação criara um festival que chamou de Ribalta, onde as duas turmas estiveram de alma engajadas. Na ocasião, cada aluno(a) teve oportunidade de mostrar alguma coisa que quisesse, aliás, não devia ser diferente, era um festival para e dos(as) alunos(as). Nesta fase ganháramos, a maioria de estudantes provincianos(as), uma bolsa pelo INAGBE – que para mim foi determinante no prosseguimento dos estudos. Quase na mesma altura do Ribalta acontecera a primeira edição do CIT – Circuito Internacional de Teatro<sup>28</sup> – da qual participámos com a peça “Antígona” de Sófocles (dramaturgo grego da antiguidade) montada pela professora Marcela. Na peça interpretei a personagem do velho sábio, cego e adivinho, Tirésias. A criação

---

de cooperação partidária que Cuba há décadas envia (e recebe estudantes angolanos/as) diversos(as) “profissionais” (professores/as, médicos/as, enfermeiros/as, sobretudo). O questionável é a não exigência de qualquer condição para a recepção desses(as) por parte do Estado angolano. É incompreensível que apesar desses contratos custarem muito mais caro que a contratação de nacionais Cuba continue a enviar como professores(as) universitários(as) licenciados(as) e, com rara excepção, mestres.

<sup>28</sup> O CIT, de iniciativa privada, actualmente é o maior festival nacional, com dimensão internacional, de teatro do país. Apesar da sua ainda considerável centralização em Luanda.

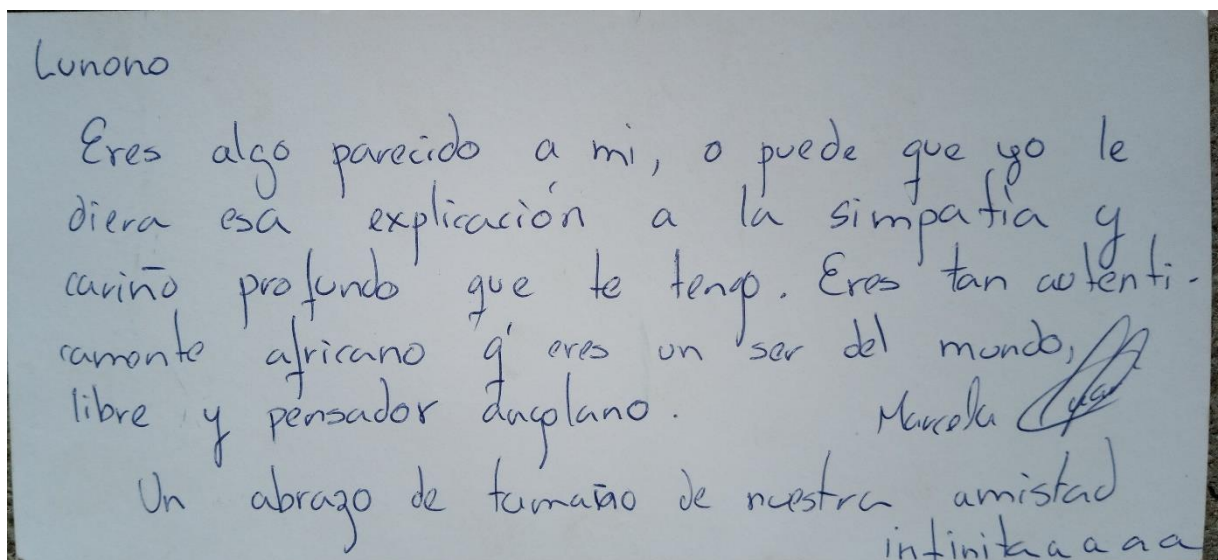
da obra teve a colaboração de um outro professor cubano, Amilkar Feria Flor, na cenografia e figurino. Nas duas únicas ocasiões em que apresentámos a peça impactou positivamente o público.



**Figura 4.** Eu (coberto de capa no meio da cena) na personagem de Tirésias e seus espíritos (Nelson Cabanga, de colã preto) dialogando com Creonte (Francisco Cavela “Wilson”) em “Antígona” no ginásio/auditório do ISART, 2015. Fonte: Amilkar Feria Flor.

Os conteúdos de ensino de teatro no ISART eram fundamentados em teorias de Constantin Stanislavski (director e teórico russo, 1863-1938), criador de uma proposta metodológica de actuação de identificação do actor ou actriz com a personagem que interpreta, ou seja, deve o actor ou a actriz colocar-se na situação da personagem e desse modo criar empatia por e, conseqüentemente, encontrar emoções críveis. De teoria do teatro, não havia outra conversa no seio de professores(as) angolanos(as) de formação cubana a não ser Stanislavski; entre nós também, tanto é que não hesitávamos em afirmar que o livro “A preparação do actor” de Stanislavski era uma bíblia do actor.

Já com as duas turmas fundidas no terceiro ano, continuámos com a professora Marcela até ao princípio do primeiro semestre do terceiro ano da licenciatura, porém, o contrato dela terminara e voltaria à Cuba em Abril de 2017. Com o professor Amilkar e a professora Marcela formava um trio uma outra professora cubana de História da Arte, Anamely Ramos Gonzáles, a nossa relação com os(as) três era de muito afecto. A partida dos três, primeiro em 2016 a Anamely, mais tarde em 2017 o casal Amilkar e Marcela, foi dolorosa para nós. Na despedida com a Anamely chorámos, nos abraçámos... Para o seu adeus, a professora Marcela encontrou uma outra forma de ritualizar o momento, escreveu um bilhetinho para cada um(a) de nós. Guardo o meu com muito carinho:



Substituiu a professora Marcela o professor brasileiro Yaru Cândido (falecido) com quem montámos “Romeu e Julieta” do dramaturgo inglês do século XVII, William Shakespeare, para a prova do primeiro semestre do terceiro ano. Aliás, a montagem foi iniciada pela Marcela. A peça, para além do momento da prova, foi exibida várias vezes, dentro como fora da escola e a recepção foi óptima.

Tanto nessa experiência com a professora Marcela quanto com o professor Yaru, eu, o Costa e o Saprinho, este segundo também veio da Huíla, enfrentámos enormes dificuldades nos movimentos coreografados. Na verdade, essas dificuldades coreográficas, prefiro assim chamar, já vinham das aulas de corpo, sendo as disciplinas que especificamente tratavam da preparação corporal, apenas numa dimensão física e/ou muscular, chamadas Expressão Corporal e Acrobacia Cénica. São essas experiências vividas no ISART que em Março de 2020 levaram à

criação do Bimphadi – Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena. O núcleo foi co-criado em 7 de Março de 2020 pelo Manuel da Costa, Nelson Máquina, Mbandu Luvumbo Nsingui e Leandra Macedo. Juntei-me ao grupo nove meses depois. Sublinhar que a maioria dos actores e actrizes do Bimphadi são alunos e ex-alunos do ISART/Faculdade de Artes da Universidade de Luanda.

O momento de convivência com o professor Yaru nos deu outra experiência e referências, o que fez com que nos interessássemos por outros caminhos de criação teatral. Eu, particularmente, nesta fase já me encontrava numa espécie de crise existencial, não me revia em muita coisa que era ensinada. Em paralelo, seguia as leituras que desejava que respondessem quem eu era e como eu podia estar naquele lugar. Conversava bastante com um nosso ex-professor de antropologia cultural, Mbuta Zawua. Não havendo biblioteca nem livro algum no ISART, ele abriu o seu acervo pessoal para mim. O meu interesse girava em torno do corpo, identidade, ritual, tudo ligado à cultura e/ou arte. São vários textos que me indicou nos livros que me emprestava, os levava para casa e fotocopiava. Entendia pouca coisa, mas também as pequenas que compreendia aguçavam cada vez mais a minha curiosidade.

Em 2019 depois da defesa do TCC, numa altura em que me encontrava a trabalhar temporariamente na Ubuntu (Casa de Cultura e Artes) a convite da professora Agnela Barros, tive a oportunidade de participar no evento de lançamento do livro “Angola: estado-nação ou estado-etnia política?” de Marcolino Moco, antigo Primeiro Ministro de Angola (1992-1996). Antes de falar de Moco devo abrir parêntesis para dizer que durante o tempo que permaneci na Ubuntu a professora Agnela conversava insistentemente comigo sobre a necessidade de eu falar do meu grupo étnico de origem, dado que pouco ou quase nada se sabe sobre o povo e a nítida hegemonia umbundu. A Huíla rural é maioritariamente habitada por ovanyaneka, porém, esses não encontram representação a nível do governo provincial e, pior, do poder central. Um antigo governador da Huíla, munyaneka, João Marcelino Typinge (2012-2018), passou boa parte do seu mandato a ser vilipendiado por priorizar as *cimpakas* (bebedouros de gado bovino) nos orçamentos alocados para a província, conquanto as estradas da cidade se esburacavam e a imagem da cidade ficava desfigurada. Não quero advogar a favor de Typinge, não posso dizer se foi bom ou mau governador, mas as revoltas contra si revelaram certa

ignorância para com as necessidades reais de uma grande maioria de pessoas que habita a província. Os nyaneka são criadores de gado bovino e dele depende a agricultura, a sua sobrevivência, enfim. Hoje há uma tremenda seca, com pessoas e gado a morrerem e do governo quase não vem nenhuma resposta.

O caso dos nyaneka não é isolado em Angola e é essa a preocupação de Moco. No evento de lançamento do seu livro que é da área de Direito, constitucionalista, saí bastante impactado, porque era a primeira vez que via alguém de uma área tão pedantesca, em Angola, a falar de um assunto tão tabú. Em Angola, desde o tempo da luta dos movimentos de libertação nacional sempre se desencorajou falar em nome da etnia ou apresentar-se publicamente como originário de alguma. Políticos e políticas governantes evitam se dirigir para as pessoas em línguas nativas para que não sejam conotados(as) com nenhuma etnia, quem fala em nome da etnia é “tribalista”. Só em comícios partidários eleitoralistas é que se comunicam em língua bantu. Essa “destribalização” do Estado se faz em nome da unidade nacional ou como ironicamente chamou Moco, em nome da deusa-unidade-nacional. O constitucionalista, originário da etnia ovimbundu, antigo militante do MPLA, desconstrói alguns mitos, entre os quais a não ligação do MPLA, único partido a governar Angola desde 1975, a uma etnia e a respectiva “destribalização” de seus/suas militantes. Narra um dos imbrólios que enfrentou pela sua origem étnica num certo dia com uma pessoa próxima à família do ex-presidente José Eduardo dos Santos<sup>29</sup>:

Sem qualquer propósito, a minha companheira de sítio, na celebração do 5º aniversário do Tribunal Constitucional, repetiu-me estereótipos que caem muito mal da boca de uma cientista, do tipo: “vocês fiquem a saber que não aceitaremos presidentes *umbundos ou bakongos*, seus tribelistas! Nós vos acolhemos aqui tão bem, porque não regressam para as vossas terras e voltam a vestir casca de árvores e peles de animais?” Assim mesmo, e não estava a brincar! Eu ri-me, meio espantado e meio compadecido, com aquelas palavras tão acientíficas que já ouvi muitas vezes em surdina, mas nunca tão alto e da boca de uma cientista renomada! (MOCO, 2022, p. 193-194).

Os movimentos para a libertação (ou criação?) do que hoje é Angola, e mais tarde partidos políticos, possuem uma base étnica. A FNLA é da etnia bakongo, o MPLA é essencialmente dos kimbundu-assimilado-branco-mestiço-litorâneos e a

---

<sup>29</sup> José Eduardo dos Santos (1942-2022), popularmente ficou conhecido como Zé Dú, foi o segundo presidente de Angola de 1979 a 2017, tendo sido o seu antecessor Agostinho Neto e o sucessor João Lourenço ou, simplesmente, JLo.

UNITA de ovimbundu. Como os extremismos, por cá, sempre vencem a prudência, vejo-me obrigado a dizer que não afirmo, por absoluto, que estes partidos que conoto como bakongo, ovimbundu ou kimbundu/ambundu (assimilados, sobretudo), tenham apenas no seu meio pessoas oriundas dessas etnias. Porém, ainda hoje essas ocupam lugares centrais nessas organizações. Como proposta de solução para a descentralização do poder de uma só etnia:

De minhas experiências como governador das províncias do Bié e, depois, do Huambo, e na qualidade de governador desta última província, como presidente do Conselho Militar da 4ª. Região Político-militar, recordo-me de uma prática que vinha já da luta armada do MPLA, em que o país era dividido por regiões que correspondiam mais ou menos à sua estrutura étnico-regional e cultural. Esta mesma experiência teve-a também a UNITA, quando lutava como movimento rebelde contra o governo unilateral do MPLA. Penso que são experiências que deveriam ser reanalisadas para a sua integração constitucional e contribuir para um melhor reequilíbrio nas assimetrias que vêm do sistema colonial, agravadas hoje pelo centralismo, “controlismo” e “unitarismo” “eduardista”. (MOCO, 2015, p. 221).

O que Moco diz remete para a situação da Huíla, onde uma maioria, os nyaneka, é reduzida à sua dimensão “tribal”, estribados nesse lugar sob a acusação de serem conservadores. A ideia dos nyaneka serem conservadores é uma compreensão que, para além de ser usada de forma corriqueira, ela encontra espaço no meio académico. Ora, esta asserção não passa de uma estratégia de despolitização de uma certa colectividade. Subentende-se que, por exemplo, se este grupo étnico tem quase nenhuma representação a nível do governo provincial ou da administração municipal é porque não quer se “destrribalizar”. E é aqui onde a proposta de Moco – de representações étnico-regionais – entra. Claro, antes de tudo, deve-se abrir um debate sério sobre o funcionamento deste modelo de governação. A relação das etnias do espaço que hoje é Angola com o poder central (do Estado) continua a ser uma questão ainda muito mal resolvida e o futuro de como ela poderá acabar, daqui a pouco ou um pouco mais tarde, é nebuloso.

Nesse contexto da minha formação, a seguir tomei um caminho de autodidactismo, lia artigos, dissertações e teses sobre teatro que aleatoriamente encontrava na internet e foi assim que esbarrei nas pesquisas do Lume Teatro, um grupo de pesquisa/prática afecto à Universidade de Campinas, Brasil. O Lume desenvolveu uma metodologia de criação chamada *mimesis corpórea*, baseada na imitação e recriação da corporeidade de outrem, podendo ser esse outrem um animal ou feito a partir de uma fotografia. Li a dissertação de mestrado e a tese de

doutoramento de Renato Ferracini e a dissertação de Raquel Scotti Hirson e encantei-me com as histórias de encontros com pessoas do interior do Brasil que imitavam. Partilhei as minhas impressões com o Costa,<sup>30</sup> que, por sua vez, se animou também com as pesquisas.

Começámos a seguir os actores e actrizes do Lume na rede social Facebook. Num dos posts de Renato Ferracini o Costa, nos comentários, cruzou com o Robson Haderchpek. O Costa contou-me do Robson, disse que ele era director de um grupo de teatro numa universidade do Brasil e lhe enviara um artigo bem interessante. Li o artigo, interessou-me, solicitei amizade a ele, conversámos e a amizade foi crescendo.

De 2 de Setembro a 2 de Dezembro de 2020 participámos como ouvintes no 2º Seminário Internacional do Arkhétypos Grupo de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte por Robson coordenado. Esta edição por força da pandemia da covid-19 foi totalmente online e os encontros eram uma vez por semana, quarta-feira, das 23h à 1h da manhã de Luanda. Passaram várias pesquisadoras e pesquisadores com pesquisas que nos encantaram, todas giravam sobre a descolonização dos saberes-fazer teatrais, outras ainda colocando em causa o próprio nome teatro. Foi neste evento onde ouvi falar de uma multiartista portuguesa de descendência angolana, Grada Kilomba, na apresentação de pesquisa do TCC<sup>31</sup> de Ana Clara Veras. Maravilhei-me com a pesquisa de doutoramento de Luiz Davi Gonçalves (2019)<sup>32</sup> entre os índios yanomami; Luiz Davi contou que os mestres índios yanomami chamados *hekura* dançavam desde manhã até ao pôr-do-sol para o céu não cair e havia um mestre de 84 anos que praticava aquele ritual desde os seus 14 anos. O pesquisador dizia, me mostrem qual é o actor com essa idade que possua essa capacidade. Portanto, esse facto, sublinhava Luiz, deixa cair por terra muitas teorias de preparação/exaustão física do teatro, mais ou menos nesses termos.

---

<sup>30</sup> De agora adiante passo a tratar o Manuel da Costa como Costa, o Nelson Máquina como Máquina e o Mbandu Luvumbu Nsingui como Mbandu.

<sup>31</sup> TCC disponível aqui: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/38522>.

<sup>32</sup> Tese disponível neste link: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7109>.

Em Março de 2021 abriu um edital para mestrado na Universidade Federal do Rio Grande (UFRN) ao qual nos candidatámos, eu, Mbandu, Máquina e Costa<sup>33</sup>; assim chegamos à UFRN e por força da pandemia da covid-19 as aulas e orientações foram cem por cento online.



**Figura 5.** Sala do streaming Google Meet, em aula de Seminário de Dissertação II. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Verônica de Medeiros, Prof. Dr. Robson Haderchpek, Ewellyn Lima, Wisla Ferreira, Agrinez Melo, Nelson Máquina, Cleison Belo e Tchiloia Lunono, 2022. Fonte: Cleison Belo.

As nossas propostas de pesquisa, nos projectos, baseiaram-se no processo de preparação actoral do Bimphadi e da montagem de uma peça que estava em curso – a criação da peça partiu basicamente dos rituais nyaneka de nascimento (okupita pondje), do ritual de iniciação masculino (ekwendje), do ritual de casamento, inspirado na cultura umbundu<sup>34</sup> e do ritual fúnebre com sonoridades bakongo. Durante os ensaios ficou sob a responsabilidade do Máquina o ensino da dança do ekwendje e a executava com admiráveis leveza e organicidade. No primeiro dia levámos quase todas as nossas cerca de cinco horas de ensaio na execução dessa dança visivelmente tão simples e ensinada por “quem não sabe dançar”. Na

<sup>33</sup> Todos nós somos actores-pesquisadores do Bimphadi.

<sup>34</sup> Os materiais para esse subtema da peça foram sugeridos pelo Adriano Cangombe – também foi o cenógrafo da peça na primeira exibição.

passagem pelo ekwendje aprendera a dança e fui galardoado como o melhor bailarino. De lá até a data nunca mais tivera contacto com a dança. O meu grupo de circuncisão em 1998 foi a última geração nos nossos omaumbo a ir para a mata, reunindo as várias crianças e adolescentes da comunidade. Fui o último a conseguir (re)aprender os passos, depois de árduas horas de trabalho em casa. Curioso, os meus passos tinham vivacidade que se lhes reconhecia uma naturalidade, até mesmo para quem desconhecesse a dança, talvez fruto da corporeidade materna. Vi colegas que pareciam mais hábeis a não saberem como bater o pé e coordenar esse movimento com o ombro e o tronco caídos, conforme. A partir desse dia descobri definitivamente que o meu corpo tinha outra vivência. Isso fez-me pensar num texto de David Le Breton que li durante o momento da minha “crise existencial” no tempo do ISART, no qual o autor (2009) afirma que do mesmo modo que existe uma língua materna, há uma corporeidade materna. Ao detalhe, mais adiante, é abordada a noção de corporeidade materna. Como informação preliminar sobre como me aproprio resignificando o termo, corporeidade materna tem que ver com as experiências primeiras que o sujeito incorpora e, por sua vez, tais experiências enformam, não de modo determinista, as novas “apreendizagens” do corpo-sujeito.

## 2. DO UNIVERSO SIMBÓLICO NYANEKA

*Viver significa viver-se, sentir-se, saber-se  
existente.*

*(Severino Elias Ngoenha).*

### 2.1 Identidade, mitos e relação com o Estado/mundo moderno angolano

A origem e a migração do grupo *nyaneka-nkhumby* resultam de duas hipóteses. A primeira hipótese refere que no decorrer do XVI, ou mesmo antes, este grupo teria entrado pelo Sul da actual Angola dividindo-se em dois grupos, tendo os ovanyaneka atravessado o rio Cunene e se fixado no Planalto da Huíla, ao passo que os ovankhumbi após a travessia do mesmo rio dirigiram-se e fixaram-se no Mulondo. A segunda hipótese refere a proveniência desses povos ser a região dos Grandes Lagos, entrando pelo então Império Lunda, no século XVI, atingindo a região do Bailundo, onde localizaram uma das fontes do rio Cunene, na região da Ussinda, com a qual seguiram pela margem esquerda até alcançarem a região da Roçadas, actual Xangongo, município da província do Cunene. Em seguida dirigiram-se para a margem direita do rio onde tomariam regiões despovoadas com bastante gado e animais para a caça que lhes servia de alimento. Esse território pertence actualmente aos ovankhumbi (GUEBE, 2008, apud SABONETE, 2012). Como já assinalado, este grupo viria a fragmentar-se, um permaneceu na margem do rio Cunene e o outro seguiu para o interior. Os que ficaram junto ao rio Cunene, por razões de seca e terras áridas, passaram a ser designados *ovankhumbi*, palavra que deriva de *onkhumbi*, que significa sofrimento.

Uma outra versão que pouco diverge da citada pelo trabalho de fim de curso que no parágrafo anterior foi referida, que parece ser a mais consensual entre as pessoas profissionais da história, reportando-se a crónicas de exploradores europeus da época, no fim do século XVI guerreiros bangalas (ou jagas) descendo do Norte onde também teriam invadido o Reino do Congo se instalaram nas margens do rio Cunene. Nesta região os bangalas teriam expulsado os povos que na bibliografia consultada, Azevedo (2014), citando o eminente Estermann, que por seu turno cita R. Avelot, aparecem referenciados como chibembas ou cimbembas

(ou ainda dâmaras) que terão se refugiado para Kaoko (Norte da actual Namíbia, a escassos quilómetros da fronteira com o que hoje é Angola). Ao longo do rio Cunene os jagas fundaram o “estado” do Nkhumbi Inene<sup>35</sup> e fragmentando-se teriam também fundado o Reino da Hila ou Huíla. Um facto que pode reforçar essa última conjectura é que até nos dias actuais os kwanyama (subgrupo dos ovambo e vizinhos dos nyaneka) usam o nome ovambangala (o mesmo que “os bangala”) para se referirem aos nyaneka e/ou estrangeiros(as).

Entretanto, apontar a origem de um grupo étnico é algo problemático, pior ainda ao se tratar de uma categoria globalizante como a que proponho com o uso do nome nyaneka, pois, esta não é única. O mais razoável é aceitar que aquele vasto território hoje ocupado pelos nyaneka provavelmente tenha recebido uma significativa influência de bangalas, visto que a instalação de um povo num outro território, ainda que seja por força, implica um processo de fortes e longas negociações.

Embora geograficamente situe o meu discurso com algum particularismo em dados momentos, uso o nome nyaneka para me referir ao conjunto de grupos étnicos e/ou linguísticos que têm como principal actividade a criação de gado bovino e a prática de agricultura que vivem maioritariamente no Sudoeste do que hoje é Angola, precisamente nas províncias da Huíla, Cunene, Nordeste do Namibe e Sul da província de Benguela. Residualmente os nyaneka rurais estão também no Noroeste da Namíbia. Esta distribuição diz respeito à parte rural, que em termos de identidade étnica nyaneka, além das cidades capitais das províncias supramencionadas, tributa principalmente a cidades costeiras de Angola (do Namibe a Luanda), cidades namibianas do Noroeste e actualmente a capital Windhoek.

Entretanto, o critério territorial na classificação étnica é, às vezes, refutado, com justa razão – embora não em comunidades, podemos encontrar ovanyaneka em Kampala, Recife, Berlim, Kinshasa, etc. Todavia, o critério territorial não pode ser ignorado, os(as) políticos(as) angolanos(as) quando imbuídos de fins eleitoralistas deste têm se socorrido. Hoje existe mais flexibilidade na relação interétnica decorrente da modernização dos transportes e da aglutinação dos territórios com o

---

<sup>35</sup> A grafia do nome aqui adoptada difere da bibliografia consultada, na qual o nome aparece apertuguesadamente como *Humbi-onene*.

nacionalismo, somando-se o fluxo migratório para as áreas mais seguras no tempo da guerra, o caso da Huíla, e no período pós-2002, com a paz, vai ocorrer uma onda de movimentações de ovanyaneka, e não só, do Sul para Luanda e outros pontos do país e do mundo em busca de melhores condições de vida.

Sobre a classificação nyaneka-humbi, diz Estermann:

O grupo étnico que apelidamos de nyaneka-humbi constitui um grande agregado populacional no sudoeste de Angola. Possui uma unidade étnica (tomando esta expressão com a devida relatividade) bastante bem definida e a sua coesão linguística é facilmente observável para quem se dedica a estudos desta natureza. (ESTERMANN, 1960, p. 13, apud DIAS, COSTA e PALHARES, 2015, p. 13).

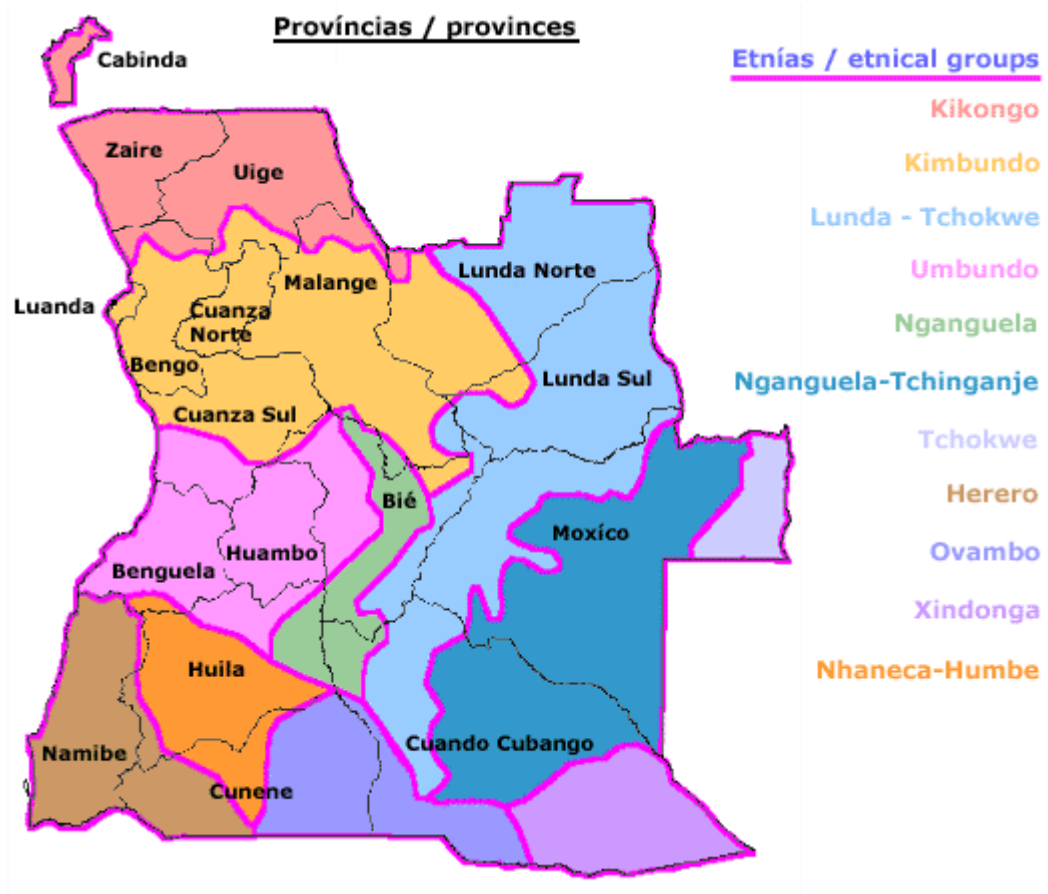


Figura 6. Mapa étnico de Angola. Fonte: <https://lingalog.net/cours/jpc/palops/cinco/angola>. Acesso em 19 mar. 2023.

Na presente reflexão, a diferença com Estermann, para este nyaneka-humbi, reside apenas no nome, porquanto adopto simplesmente *nyaneka* por razões que um pouco mais à frente adianto. Entretanto, esta classificação é contestada pela

antropóloga Rosa Melo (2005), munyaneka, ou muhanda, como ela própria preferiria. Rejeita esta classificação da etnografia colonial, apresentando cada subgrupo (ovahanda, ovankhumbi, ovamuila, ovanyaneka, ovangambwe e outros) como diferenciado um do outro.

Não me parecem bastantes as diferenças apontadas por Melo (2005) para tomar esses grupos étnicos e linguísticos do ponto de vista identitário como rigorosamente diferenciados um do outro. Apesar das pequenas diferenças, aspecto a considerar, os grupos partilham os mesmos mitos, espiritualmente possuem a mesma entidade suprema – Huku ou Suku –, do ponto de vista linguístico comunicam sem qualquer dificuldade; dá-se o caso, inclusive, de um indivíduo pertencer a vários desses grupos ao mesmo tempo. Os meus avôs maternos são ovahanda, os avôs paternos são em parte de origem ngambwe e nyaneka, por exemplo. Essas pequenas diferenças são vividas com naturalidade no dia-a-dia dos omaumbo – num ocivo a família pode falar olunyaneka e noutra oluhanda. Dito de outro modo, há diferenças na maneira como as diferentes etnias se auto-percebem, porém, não rígidas, são bastante ligeiras.

Uma outra diferença que não capta a realidade com eficiência é a da realização do ritual de iniciação feminino, ehiko/efiko/efuko, que, segundo a autora (MELO, 2005), entre os handa acontece no ombelo, enquanto noutros grupos é feito na igreja. Sucede que noutras regiões e/ou subgrupos simplesmente o ehiko foi domesticado pela igreja católica; a igreja fez o mesmo com o ritual de iniciação masculino, o ekwendje, em certas regiões. A primeira igreja católica, e com ela a primeira escola, concretamente em Ciselalelo, município de Quipungo, província da Huíla, que chegou às nos nossos foi no princípio da década setenta, um pouco antes da independência. As nossas mães que atingiram a sua mocidade nos anos sessenta realizaram o seu ehiko no ombelo. Portanto, essa diferença na realização do ehiko não deve ser vista como um elemento diferenciador de facto. Tanto o ehiko quanto o ekwendje na maior parte das regiões nyaneka são realizados fora da igreja, o primeiro no ombelo (para os handa e ovankhumbi) e enkhiti (a mesma coisa que ombelo, mas esta é a designação usada pelos ovangambwe).

Uso o nome nyaneka por também ser o adoptado pelo Estado angolano independente para se referir a esse agregado étnico e linguístico da maior parte do

Sudoeste angolano. Exemplo disto são os jornais de notícias em línguas nativas angolanas de origem africana na TPA (Televisão Pública de Angola) e RNA (Rádio Nacional de Angola) que são apresentados como de língua nyaneka.



Figura 7. Síntese em língua nyaneka no programa noticioso matinal “Bom dia Angola” da TPA, 2023. Fonte: <https://youtu.be/aBijFdEjdgo>. Acesso em: 21 fev. 2023.

Entretanto, a rigor, nyaneka como glotónimo não existe, nesta qualidade é usado pelos vizinhos, pois que os próprios nyaneka se referem à sua língua como olumbundu. É mister assinalar que dentro do próprio grupo ou subgrupos nyaneka, e não só, existe várias contradições, cada subgrupo ou grupo pode ter os seus próprios etnónimo e glotónimo para se referir àqueles(as) que percebe como comunidade de seus dissemelhantes. Os ovankhumbi, dos quais muito provavelmente de forma significativa originam os handa, assim o comprova a memória oral, para se diferenciarem desses seus mais próximos a eles chamam ovaluseke. Os ovangambwe desconhecem o etnónimo nyaneka, a eles se referem como ovacipungu, já os kwanyama chamam a maioria dos povos aqui designados nyaneka de ovambangala. Na verdade, esta não unanimidade diz respeito a todas categorias étnicas hoje quase oficiais em Angola, basta que nos lembremos das fricções dos kimbundu de Malanje *versus* os kimbundu de Katete, os ovimbundu do Bié *versus* ovimbundu do Huambo, ou ainda os luvale que não aceitam ser englobados nos ngangela nem nos cokwe.

Portanto, o que devemos ter em conta é que tais categorias globalizantes são mais cognitivas do que uma representação de si próprios dos povos – o caso da categoria nyaneka aqui proposta. Estas classificações não são linhas divisoras, as fronteiras inexistem, é como se cada grupo étnico fosse a cor que compõe o arco-íris, nitidamente vemos o centro de cada cor, mas na medida que nos expandimos para as margens a intensidade da cor vai reduzindo até que imperceptivelmente nos damos conta de estar numa outra cor. O imaginário de fronteiras nacionais não se aplica a grupos étnicos, mesmo que a todo custo cada um procure se auto-representar como absolutamente autónomo, os factos mostram o contrário. Sempre houve trocas, seja de bens simbólicos ou materiais. Os kwanyama depois de deixarem de praticar a circuncisão, que se supõe ser na primeira metade do século XIX, na realização de efundula (ritual de iniciação feminino) iam requisitar o sémen aos povos vizinhos, em especial aos ngangela, que se punha na cerveja natural e dava às iniciadas para garantir a fertilidade, conforme Estermann (apud Martins, 2015). Os utensílios de cozinha nyaneka muito devem à olaria cokwe e ngangela.

Ainda com relação à categoria nyaneka, um facto chama atenção e reforça a minha tese, actualmente os(as) quatro apresentadores(as) de notícias em “língua nyaneka” na TPA originam de subgrupos diferentes; as diferenças existem, mas ténues. Também há que ter em conta, portanto, que o Estado moderno tem a capacidade de forjar, aniquilar ou (con)fundir identidades. Como dito por Hall,

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p. 51).

Hoje os indivíduos oriundos desses subgrupos nas cidades identificam-se como sendo da mesma origem, partilham a mesma identidade, a de nyaneka(humbi), por força desta herança da categoria colonial adoptada e ressignificada pelo Estado moderno independente. Tal como o demonstraram Amselle e M’bokolo (2014)<sup>36</sup>, a etnia é criação colonial, a acção colonial interveio na

---

<sup>36</sup> Nestes estudos – “Pelos meandros da etnia: etnias, tribalismo e estado em África” – os autores, no fundo, tendo em conta os textos compilados, demonstram que as identidades étnicas são uma realidade político-histórica, perspectiva com a qual parcialmente concordo. Os modernos eventos políticos em África (dos quais foram extraídos os exemplos-argumentos), e não só, tiveram e têm a inegável capacidade de impor mudanças arrasadoras, porém, não atingem tão rápida e facilmente a alma das culturas. É, em outras palavras, o que nos diz Sarr (2016, p. 117, tradução minha): “os

organização e na forma como as populações africanas identitariamente se percebiam e recategorizou essas percepções por interesses ou incompreensões e mais tarde as elites independentistas se reapropriaram dessas categorias. As classificações coloniais ganharam nova roupagem com o surgimento dos Estados nacionais africanos, também, consoante os interesses políticos e incompreensões dos que assumiram o poder a partir do momento das independências formais de impérios europeus. É o caso do comissário político do MPLA Kundi Paihama ter sido tratado como kwanyama pelo poder central. Por sua vez, Kundi Paihama através do poder político ganhou dos seus préstimos militares ao partido-Estado, logo após a conquista da independência, conseguiu criar uma pequena dinastia no governo provincial do Cunene, nomeando ou influenciando para administradores, indivíduos de sua origem étnica mais restrita (Quipungo), até bem pouco antes da sua morte em 2020.

Tanto as recategorizações de colonialistas como as dos Estados independentes, onde não foram bem geridas criaram desigualdades e catástrofes, o genocídio de 1994 no Ruanda é exemplo disto. Entretanto, não creio que tenha já havido alguma consequência nefasta derivada da categoria *nyaneka-humbe* criada por Estermann, tão pouco da ressignificação feita pelo Estado angolano independente (independente com devidas aspás). A questão de Angola é que aqueles(as) que mais contacto mantiveram com o colono foram os(as) mais beneficiados(as) no momento da independência formal. O colonialismo não explora todo território, como assinalou Fanon (1968) e, acrescento, o colonialismo não explorou na mesma medida os povos dos territórios que engloba. Como sabemos, o Sul de Angola, em particular o seu interior, foi o último reduto da acção colonial portuguesa.

Finalmente, outra razão (especial) que me leva a tomar esses povos como de facto um só é a partilha do mito de parentesco “não consanguíneo” e de origem chamado *eanda* ou, no plural, *omaanda*. Falo de mito, não como mentira ou fantasia,

---

sistemas sociais, políticos e educacionais podem mudar em cinquenta anos: é o caso da África colonial. Mas as estruturas de pensamento, visões de mundo, esquemas epistemológicos das culturas africanas, bem como a filosofia profunda da vida que veiculam, estão longe de deixar mobilizar as sociedades africanas”.

Os mitos, no sentido que damos ao termo, não são lendas ou falsidades, mas modelos através dos quais os seres humanos organizam e codificam suas percepções, sentimentos, pensamentos e atitudes. Sua mitologia origina-se dos fundamentos do seu ser, sendo também o reflexo da mitologia produzida pela cultura na qual você vive. Todos criamos mitos que se encontram dentro e fora de nós e nós vivemos segundo esses mitos. (FEINSTEIN e KRIPPNER, 1992, apud HADERCHPEK, s/d, s/p).

Todos os grupos humanos – dos ditos modernos aos encapados como tradicionais – percebem-se e organizam-se com base em certos mitos que são passados e ressignificados de geração a geração. O mesmo coloca Felwine Sarr quando afirma que

A antropologia mostrou que as sociedades se assentam numa narrativa fundadora, um mito que modela uma dada concepção do mundo e da sua organização, dá lugar a uma hierarquia de valores particulares muitas vezes conceptualizada através de um código social e linguístico interiorizado pelos seus membros. As sociedades modernas, mais particularmente a sociedade industrial ocidental, não escapa à esta estrutura. (SARR, 2016, p. 24, tradução minha).

Os discursos de desenvolvimento, universalismo, globalização, esses dois últimos normalmente acompanham o primeiro, têm na base um *ecomito* (termo usado por Sarr, 2016) que serve para expandir e manter o capitalismo industrial no mundo. Nas sociedades tradicionais, quer dizer, não capitalistas, o mito quase sempre tem uma função pedagógica, de solidariedade entre os membros da mesma etnia e, quiçá, para com os(as) seus/suas *outsiders*. A eanda, para além de ser mito de origem da etnia, o modo como ele se tece permite uma convivência salutar entre as pessoas, tirando uma ou outra questão de excepção.

A eanda, herdada matrilinear e patrilinearmente – embora tenda-se a valorizar mais a eanda matrilinear, o indivíduo pode também durante a sua existência enfatizar a paterna – é um símbolo de identidade que não existe noutros grupos vizinhos como os ovimbundu ou ovangangela, porém, com diferenças existente entre os ovambo e ovaherero. Sobre a eanda, embora com particularidade se refira aos handa, a definição é extensiva a todos subgrupos, Rosa Melo refere que

[...] o vocábulo “eanda” (ou *omaanda*, no plural) designa o conjunto de denominações de origem vegetal ou animal que caracteriza a pertença de um indivíduo a um determinado grupo de pessoas aparentadas por via de um animal ou planta usados como símbolo identitário. Ou seja, sob a ideia de possuírem uma descendência comum, determinado grupo de pessoas manifesta a sua pertença a uma dada *eanda*. (MELO, 2005, p. 33-34).

Assim sendo, o indivíduo pode ser omukwanyange (eanda do carraceiro), omukwangandu (eanda do jacaré), omukwandjamba (eanda do elefante), omukwangombe (do boi), omukwambwa (do cão), omukwacikuyu (esta eanda vem de *ononkhuyu*, insectos que desenvolvem no interior de certos frutos doces), omukwanyime (do leão), omukwanyoka (da eanda da cobra), etc. Os nomes dessas omaanda variam ligeiramente em alguns subgrupos nyaneka, podendo mudar o sentido ou não. Registe-se igualmente a existência de omaanda, poucas, que só existem num subgrupo e inexistem noutros. Por exemplo, a eanda *ovakwanambungu* só existe entre os ovankhumbi, tal como a eanda *ovakwacuunda* só existe entre os ovangambwe.

A eanda é assimilada pelo indivíduo através do ocaano. O ocaano é uma interjeição identitária da qual a pessoa se vale em casos de tropeço ou mau jeito em dada actividade física. Ainda é usado o ocaano em momentos de celebração, equivalendo a um *viva!* O termo ocaano, sem sentido de interjeição, também designa a geração de um grupo de iniciados no ekwendje que, pelo que conta Paulo Vilengalenga<sup>37</sup>, referindo-se ao passado, visto que a prática foi extinta na região de Quipungo, engloba grupos de circuncisos num período de dez anos. O ocaano dos iniciados no ekwendje era dado pela ombala, o centro de administração e todos os poderes, praticamente extinto pela administração colonial através da instrumentalização dos omalombe ou onohamba (reis) depois de vitórias militares<sup>38</sup>, no fim do século XIX e início do século XX, e com o fim da administração colonial o

<sup>37</sup> Paulo Vilengalenga nasceu por volta de 1954.

<sup>38</sup> Com uma vantagem militar devida a armas de disparo automático, Portugal, contando com a presença de bóeres foragidos do Transval, por eles acolhidos no Planalto da Huíla, dedicou-se à campanha de ocupação do Sul do que viria a ser a actual Angola perpetrando roubos de milhares de cabeças de gado, torturas de populações invadidas, estupro de mulheres, queima de omaumbo, interferência na política local, substituindo convenientemente onohamba. Através da tática de práticas de horrores, os líderes auctótones que se mostraram resistentes acabaram por ser entregues pelos populares em troca de sossego, outros foram mortos ou desterrados. **A todas essas pessoas que resistiram às sevícias e as que traíram em troca do seu bem mais precioso, a vida, quando não mais havia alternativa, aqui vão estas linhas negritadas de saudação!** Embora incomode a manutenção de nomes africanos truncados à portuguesa, um estudo exaustivo sugestível sobre a colonização do Sudoeste angolano, que não deixa de fora o centro e o Leste da actual configuração de Angola, é de José Manuel de Azevedo (2014). Neste estudo, o autor mostra que a inicial fixação de portugueses no Namibe vindos de Pernambuco, Brasil, no fim do último decénio da primeira metade do século XIX, depois de uma revolta de pernambucanos, foi determinante para o acolhimento de outras populações portuguesas como a dos madeirenses que fundaram o Lubango, incluindo os primevos bóeres na chegada ao planalto da Huíla, bem como a seguinte campanha de ocupação de todo o Sul que, por sua vez, contribuiu para a colonização do centro e Leste de Angola. Trata-se de uma tese de doutoramento em História feita na Universidade de Salamanca, Espanha, cujo título é “A colonização do Sudoeste angolano: do deserto do Namibe ao Planalto da Huíla (1849-1900)”.

partido que ascendeu ao poder, o MPLA, muitas vezes sem respeitar a lógica de sucessão, usou a mesma tática, pôs as chefarias das onombala (plural de ombala) ao serviço dos seus interesses. Entretanto, as onombala, embora moribundas, ainda existem. Através de uma música da Staff de Ouro cujo título é “Ovacankhapi” é possível entender que a prática de atribuição de ocaano a grupos de iniciados no ekwendje sobrevive em certos subgrupos dos povos nyaneka. Eis alguns extractos da música, de difícil tradução para português:

[...] *omucankhapi ketanda hakuti waila mocivo,*  
*Catiwa hine kamutupu ocaano,*  
*Ame hiaane omakopo.*

...

*Ovacankhapi tulingei ovalume'lume*  
*Tunkhimanekai ocaano cetu, ngeci twecipola k'ombala.*

Neste extracto, os músicos do subgrupo ovangambwe invocam o seu ocaano de ekwendje chamado “Ovacankhapi” e apelam aos seus ovotava que elevem o nome do mesmo.

Para criar solidariedade entre as diferentes omaanda há o ocisoko, por exemplo, o omukwacikuyu é ocisoko de omukwaciila, sendo que o pássaro se alimenta de *ekuyu* (fruto silvestre semelhante ao figo) que no seu interior contém *ononkhuyu* (os insectos). O ocisoko é como um parente do segundo grau e com o qual se estabelece uma forte relação de camaradagem. Em situações de contenda judicial onde seja necessário pagamento a uma pessoa ofendida quando ocorre com um(a) ocisoko a pena ou a multa é aliviada ou mesmo perdoada. Segundo o jornalista Moisés Kanthangi (2023), a palavra ocisoko vem de *okusokeka*, verbo que se refere ao acto de juntar paus na construção de um ocivo<sup>39</sup>, isto é, na parte superior. Assim sendo, ocisoko significa *linkar*, estabelecer contacto.

Na definição de eanda de Melo, citada mais acima, existe excepções, exemplos, entre outros, as omaanda ovakwankhali que se refere a *problemáticos(as)* e ovakwambela, eanda da chuva, numa tradução ao pé da letra, que, portanto, não aludem nem a animal nem a planta. Às omaanda do tipo animal e vegetal, soma-se uma terceira categoria, as omaanda cujos nomes derivam de um fenómeno social ou

<sup>39</sup> Cf. Dias, Costa e Palhares (2015), novamente.

da natureza. Segue-se um quadro de omaanda, seus oviaano (plural de ocaano) e ovisoko (plural de ocisoko) recolhidas no Quipungo, precisamente nas áreas de Nthunthum, Ciselalelo e Cikelo. O principal informante das omaanda descritas é o pai Mais Velho, Paulo Vilengalenga de Nthunthum, com quem no princípio de 2022 mantive conversas ao telefone, em seguida solicitei que listasse as omaanda por escrito; às entrevistas telefónicas seguiram-se conversas presenciais no seu eumbo no Nthunthum, em Agosto do mesmo ano. Também mantive contacto com o Mais Velho Nkhula Basquete (Mbalashau), em Agosto de 2022 no Cikelo, Quipungo, no seu eumbo, com quem conversei sobre omaanda e assuntos relacionados a rituais nyaneka. Ainda, de forma secreta, realizei outras entrevistas noutras regiões da Huíla e Cunene como Gambos e Kahama. A razão da não revelação da intenção de uma entrevista ao estabelecer contacto com pessoas prendia-se com o facto de à época estar-se em momento de campanhas partidárias para as eleições de Agosto de 2022; ser tomado(a) como elemento da oposição que esteja a fazer um trabalho para o seu partido pode resultar em linchamento naquele contexto. A estratégia adoptada nessas regiões foi a permanência em espaço neutro, nomeadamente, nos mercados das vilas de Kahama e Tchihandji, e provocar conversas em barracas e bares. A essas pessoas anónimas que prestaram informações sem o saberem sou grato.

Como nota, os nomes das omaanda, oviaano e ovisoko no quadro a seguir não dizem respeito a todos os subgrupos nyaneka, as pequenas diferenças devem ser tidas em conta. Entretanto, tem-se uma listagem que nos aproxima do universo global nyaneka, um quadro que permite fazer generalizações do que são as omaanda, pois a estrutura é válida para todos os povos nyaneka.

EANDA	OCAANO	OCISOKO	SIGNIFICADO DA EANDA
Ovakwangandu	Vokwacitala!	Ovakwacikuyu	Eanda do Jacaré
Ovakwanyime	Vokwandumbu!	Ovakwangombe	Eanda do Leão
Ovakwankhali	Vokwacipamba!	Ovakwampopia	Eanda dos(as) problemáticos(as)

Ovakwambua	Vokwaciwena!	Ovakwanyime	Eanda do Cão
Ovakwangombe	Vokwakavila!	Ovakwanyime	Eanda do Boi
Ovakwampopia	Vokwacipamba!	Ovakwankhali	Eanda dos(as) Tagarelas
Ovakwambumba	Vokwandjindi!	Ovakwacikuyu	Insecto contido em certos frutos doces
Ovakwanyoka	Vokwacivela!	Ovakwanyime	Eanda da Cobra
Ovakwanevia	Vokwalutuala!	Ovakwamukihi	Eanda de oholongo (antílope)
Ovakwamukihi	Vokwaciila!	Ovakwanevia	Eanda da peste
Ovakwalukuvo	Vokwaciila!	Ovakwambumba	Eanda do Capim
Ovakwanelunga	Vokwaciila	Ovakwacikuyu	Refere-se a um tipo de pássaro cuja espécie não foi possível identificar na presente pesquisa.
Ovakwanyange	Vokwaciila!	Ovakwamukihi	Eanda do carraceiro ou, no português brasileiro, garça- vaqueira
Ovakwandjamba	Vokwandongo!	Ovakwanyime	Eanda de Elefante
Ovakwambela	Vokwandongi!	Ovakwanevia	Eanda da chuva
Ovakwacikuyu	Vokwacihipo!	Ovakwambumba	Eanda de ekuyu (fruto)
Ovakwakeia	Vokwacimisa!	Ovakwacikuyu	Significado não identificado
Ovakwananthuli	Vokwamuti!	Ovakwampopia	Eanda das abelhas.
Ovakwaluvala	Vokwaciila!	Ovakwanyime	Eanda do evimbi (uma espécie de pássaros)

O comportamento e os traços físicos do indivíduo são, nalguns casos, associados à sua eanda. Lembro de um dos meus avôs a comentar que a minha mãe era mukwandjamba pura por possuir cieiros (semelhantes à pele do elefante) até nas mãos. Também já ouvi um outro avô meu a comentar sobre uma das suas mulheres, os homens nyaneka são polígamos, por que razão não possuía pêlos, como ocorre com a maioria de pessoas adultas, porquanto era uma mukwanyoka (da eanda da cobra, um animal com pele lisa, sem pêlos).

Um desvio para falar da poligamia, assunto a que de alguma forma me referi no parágrafo anterior, quando a igreja católica chegou tentou proibir os casamentos poligâmicos. No entanto, a maioria dos nossos omaumbo (plural de eumbo) não aderiu. Um dos exemplos é o meu pai que nunca vi a ir para igreja, o contrário da minha mãe que se tornou meio católica, baptizada no seu primeiro casamento cujo marido terá tombado em 1981 na Kahama, Cunene, enquanto noivos aquando dos bombardeamentos da força aérea racista sul-africana em apoio à UNITA, onde de Felandu, seu nome nyaneka, na “tradução” da igreja ficou Fernanda. Ainda assim, a mãe, católica, foi segunda mulher do meu pai. As rezas católicas e a bíblia que nunca aprendeu a ler estão traduzidas em olumbundu ou (olu)nyaneka, se preferirmos. A mãe costumava a orar mais o pai-nosso e só em ocasiões especiais rezava o terço. Em abono da verdade, diga-se, ela gostava mais de rezar, à noite, de dia as actividades agrícolas ou domésticas não o permitem, em dias de refeições fartas e a oração com terço que guardava numa velha maleta preta de couro era apenas feita no tempo da páscoa.

As mulheres nyaneka são educadas a encarar a poligamia com normalidade, veja-se que quando nasci a parteira da Felandu foi a mãe Julieta, a primeira mulher do meu pai, também minha mãe, claro. Só uma mulher casada pode assistir ao parto da outra; a amantes é proibido e diz-se que se isso ocorrer, ainda que seja segredo que a assistente é namorada do marido da outra, a parturiente não resiste às dores, morre e periga-se inclusive a vida do(a) bebé.

A mãe Julieta orgulhosamente sempre faz questão de me contar o quanto dei trabalho e preguei susto ao vir ao mundo, dizem que não chorei. Dizia que fui dado como morto, foi graças à ela que pediu que pacientassem mais um pouco até os primeiros sinais de vida que não fui enterrado logo – procedimento exigido nesse

tipo de casos. Na tradição nyaneka um bebé ou uma bebé que ao nascer não dá o primeiro grito, tenha vida ou não, e mais grave quando sem vida, é um mau presságio. Se um(a) recém-nascida(o) chega sem vida, isso é eufemisticamente designado *okulinga omapita*, sem choro, imediatamente deve-se partir para um ritual de cura que envolve todas as pessoas do eumbo e todo gado bovino. Caso o tratamento não se efectue, mais mulheres abortarão, incluindo o gado (vacas, porcas e cabritas). A esse ritual dá-se o nome de *okusukulua*<sup>40</sup>. Se o bebé ou a bebé na sua chegada chora e depois falece diz-se *waiovola* (pode-se mais ou menos traduzir como *salvou*) e não há nada com que se preocupar.

Enquanto decorre o parto os homens demonstram inexistência, inventam qualquer actividade que lhes coloque fora do eumbo, de preferência ir ao pasto dos bois que leva o dia inteiro, se o parto estiver a acontecer de dia. Pergunto-me como o pai conseguiu anotar num caderno que guarda desde 30 de Dezembro de 1976, data de nascimento do mano Hokwa, o seu primeiro filho, o minuto, a hora, o dia da semana, o dia do mês e o ano de nascimento dos(as) seus/suas dezanove filhos(as). O homem não pode prestar atenção a actividades domésticas como cozinhar, acarretar água ou pegar bebés, pois que quando isso sucede é apelidado *ondamba*, uma espécie de preguiçoso afeminado. O trabalho de homens é, principalmente, o pasto, o cuidado com curral dos bois, ordenhar e actividades que exigem maior esforço físico.

A mulher nyaneka por nada pronuncia o nome do seu marido, mesmo que ele esteja ausente. Para a esse referir pode dizer *mukwetu* (uma expressão intraduzível para português, mas que pode ficar por *meu outro*), as mães quando querem dizer algo a(o)s filhos(as) sobre o esposo dizem “o vosso pai”. Uma das tarefas que vi como bastante difícil para as mulheres é chamar pelo marido quando este estiver numa distância em que pode escutar se chamado. Para resolver esta incómoda situação recrutam uma criança que chega perto e diz a mãe ou a tia chama por ti. Quando cheguei à Luanda constatei que esse não é um costume exclusivamente nyaneka, mesmo algumas mulheres de outras origens étnicas nascidas e crescidas em contexto urbano conservam este costume. Entretanto, essas últimas têm a tarefa facilitada com o consumo diário da cultura das telenovelas brasileiras, hoje existe a

---

<sup>40</sup> Do verbo *okusukula*, lavar.

palavra amor que também é usual para se dirigir aos maridos. Falando em amor, muitas vezes se tem a percepção de que esse seja um sentido ou sentimento universal, não é bem assim, a forma mais carinhosa entre nós filhos(as) nyaneka de ser tratado(a) pela nossa mãe ou pela mãe do(a) outro(a) é ser mandado(a) e tenho uma mãe mandona!

Voltando às omaanda, há discriminação pela pertença a uma dada eanda tida como inferior: crescemos a ouvir o quanto são preguiçosos(as) e desordeiros(as) os(as) ovakwambua (pessoas da eanda do cão). A origem desse preconceito pelos ovakwambua provavelmente seja a categoria em que se coloca o cão em comparação com os outros animais cujos nomes baptizam as omaanda. Em 2016, um amigo de infância que levou a sua namorada (nascida e crescida na cidade) ao eumbo para a apresentar à família foi aconselhado a separar-se dela, porque os seus avôs são ovakwambua. Quando a namorada, minha amiga também, veio até a mim lamentar o repentino desinteresse do seu amado e a consequente separação, não consegui explicar para ela o que de facto se passou, presumi que não compreenderia.

Como já coloquei, a eanda é encarnada pelo sujeito via *ocaano* no dia-a-dia. O *ocaano* é uma interjeição identitária que um(a) munyaneka usa quando tropeça ou leva mau jeito em alguma actividade, também pode ser usado em forma de um *viva!* Os(as) nyaneka empreendem um tremendo esforço para não se casar com uma pessoa de fora da etnia sob pena de o filho ou a filha ficar sem eanda numa das partes, do pai ou da mãe. Mas, claro, com as migrações para as cidades e o cumprimento da vida militar no tempo da guerra que obrigava a deslocamentos de região a região do país esses sentidos foram, de alguma forma, se flexibilizando dando espaço a novas relações étnicas.

Quando crianças não era desejável que ao andar com um(a) Mais Velho(a) na saudação ele(a) abrisse uma conversa sobre omaanda com pessoas encontradas – uma boa saudação nyaneka necessita de um bom tempo –, pois, isso leva a rebuscar as origens das pessoas num exercício quase interminável. Um simples *okamene* (bom dia) não basta e pode ser considerado como acto de indelicadeza se for dirigido a uma pessoa conhecida que não se vê há pelo menos um mês. Depois do *okamene* vem a sentada, a mão pode apenas ser apertada depois de se sentar e

só depois começa a verdadeira saudação perguntando com particularidade sobre o estado de saúde de quase todos os membros da família do eumbo. Que não se confunda o conceito de família com o conceito ocidental, como o núcleo pai, mãe e filhos(as), a família bantu, em particular nyaneka, envolve muito mais gente, incluindo os parentes de omaanda.

Na recepção de visitas que tragam algum assunto especial a saudação faz-se mais longa ainda e é feita em parábolas na sombra da árvore que fica no epata (o pátio do eumbo) e chama-se oulonga, sendo o acto de fazer oulonga designado *okutola oulonga*. A palavra, no oulonga, através da exclamação *oyowe!*, é passada de pessoa a pessoa. Fazer oulonga exige uma grande habilidade oral, por esta razão os jovens (homens mesmo) que o logrem são tidos como maduros e têm meio caminho andado para a negociação matrimonial. Acompanhando os(as) mais velhos(as) a se saudarem em oulonga, entendíamos quase nada e a idade de catorze anos com que vivi permanentemente no eumbo não me permitiu aprender *okutola oulonga*; também pode se dar o caso de que mesmo se lá tivesse permanecido não teria aprendido, pois, nem todos o conseguem.

Não há pressa, a calma e a moderação são virtudes que a moral nyaneka aprecia. Ao contrário, a esperteza é pouco tolerada. Olhar nos olhos do(a) outro(a) enquanto se conversa, pior se for com um(a) mais velho(a), pode ser tido como falta de respeito. Os jovens ao migrarem para o Norte, concretamente para a capital, Luanda, à procura de trabalho – hoje há uma massiva migração de jovens nyaneka decorrente da fome extrema causada pelas secas cíclicas que assolam o Sul de Angola e quando chegam à Luanda o primeiro teste de sobrevivência é o paludismo – são tidos como demasiado respeitosos, lentos (para não dizer burros) e leais. Esta percepção fez dos nyaneka e kwanyama (povos também do Sul) “cães pastor alemão” da presidência da república, de Agostinho Neto a José Eduardo dos Santos<sup>41</sup>. Embora mal compreendidos, os nyaneka são um povo que sobrevaloriza a

---

<sup>41</sup> Os nyaneka e kwanyama são povos vizinhos e com laços políticos que remontam há séculos. Embora esses últimos estejam em menor número na Unidade de Guarda Presidencial (UGP), hoje Unidade de Defesa Presidencial (UDP), em relação aos nyaneka, por muito tempo todos foram chamados kwanyama. O recrutamento dirigido a essas populações remonta ao período da tentativa (suposta) do golpe de 1977 intra-MPLA, na altura já partido-Estado, que culminaria na mortandade que ficou marcada na história política de Angola como “27 de Maio”. Segundo uma informação prestada no Messenger por um antigo militar nyaneka, Fernando Wilson Sabonete, com uma dissertação de mestrado em Antropologia na Universidade de Pernambuco (2010), Brasil, escrita sobre a participação dos nyaneka na guerra da pós-descolonização em Angola, o envolvimento dos

modéstia e a moderação em tudo. Até a beleza tem limite. Mulheres muito bonitas costumam a ser associadas à prática de *okucituka*<sup>42</sup>, sendo a pessoa que o pratica chamada ecituka.

Ecituka (no plural, omacituka) é uma pessoa com poder de no calar do dia se transformar em qualquer animal ou planta (há mais relatos de ecituka do tipo animal) para assustar transeuntes nos caminhos, possui igualmente o poder de amolecer as suas vítimas, desse modo, podendo sugar o sangue dessas. Uma figura enigmática, com formas ambíguas, conta-se também que, para além de acender, pode aumentar e diminuir de tamanho num repente – de coelho, pode chegar a boi. Ecituka gosta de sangue e carnes frescas, o que lhe leva a penetrar nos currais e pocilgas da vizinhança para sugar o sangue de animais de médio porte (cabrito e porco) e carregar a sua presa, normalmente mata apenas um animal, para o seu aposento depois de já morto. Conta-se que certas mulheres omacituka chegam a comer recém-nascidos(as) no parto pela aparência de carne fresca que os bebés e as bebés possuem. A preferência de omacituka são as pessoas de tez mais escura, as mais claras têm sangue aguado. O sangue de uma pessoa branca não serve. A propósito da pessoa branca, vou aqui contar uma história. Por volta de 1952, numa época de tentativa portuguesa de povoamento branco do interior de Angola, uma bisavó nossa, avô Kahondji, tia dos nossos pais, engravidara de um branco comerciante. A gravidez criou um grande choque à família, diziam os(as) Mais Velhos(as) “a nossa filha *wahalula*”<sup>43</sup> por engravidar de um branco. A avó Kahondji foi levada aos ovimbanda para pular flechas no intuito de interromper a gravidez. Nenhum tratamento conseguiu sacar a gravidez da qual nasceria o pai Fernando (filho não reconhecido pelo pai branco português). O branco evoluiu na percepção do povo, hoje é a cor de Huku.

Naquele contexto onde a realidade e o mito não conhecem alguma fronteira, até aos catorze anos de idade nunca consegui andar sozinho à noite por medo de

---

nyaneka e kwanyama na guerra tem antecedentes na não concretizada 5ª. Região Militar do MPLA enquanto movimento que ainda combatia o colonialismo português. Os nyaneka e os kwanyama além de terem servido a guarda presidencial, por este motivo ganharam o epíteto de “cães pastor alemão de Futungo de Belas”, como faz saber Sabonete, também representaram uma importante base de fornecimento de soldados às FAPLA, as tropas do partido-governo.

<sup>42</sup> *Okucituka* é um verbo, significa metamorfosear-se em.

<sup>43</sup> Do verbo *okuhulula*, significa tornar-se impuro(a). Uma impureza não só moral, mas também acompanhada de degradação da saúde.

omacituka, criaturas mais temidas que os animais selvagens ferozes. A origem desse mal é a gula por homens de certas mulheres que recorrem aos mestres da cura e do feitiço (ovimbanda) para que pareçam mais atraentes aos olhos dos homens, conta-se. Uma vez recebido o feitiço de ser ecituka, o mesmo é passado de mãe para filhos(as), nem todos(as) os(as) filhos(as) são iniciados(as) nessa prática, é para os(as) que revelem sensatez e são devidamente preparados e preparadas para não vazarem o segredo. Entre os(as) ovimbundu, grupo étnico vizinho (apelidados pelos nyaneka *ovanano*, no singular, *omunano* [a origem desse nome tem duas versões: uma é, os ovimbundu, comerciantes, ao chegar no território dos nyaneka quando em marcha questionados para onde iam respondiam “ndenda konano”, ou seja, *vou pra lá mais a cima*; a outra é que a palavra *nano* se refere ao Norte, portanto, os ovimbundu seriam o povo nortenho])<sup>44</sup> não existe omacituka. Para os ovimbundu há os oviliangu, conhecidos e temidos pelos vizinhos nyaneka, que visitam as vítimas enquanto as pessoas dormitam, para roubar, antes imobilizam as vítimas, e nuas as coloca fora do aposento para só se espantarem no dia seguinte. Esta versão que conto sobre oviliangu provavelmente seja uma representação feita pelos nyaneka e não exactamente como o mesmo é imaginado pelos próprios ovimbundu. Em contextos urbanos, os cultos dominicais de igrejas evangélicas de base umbundu, os oviliangu são objecto de condenação com veemência, ao ponto de dar a impressão de ser o único assunto abordado.

Outra vez retomando a questão das omaanda, desta para concluir, o sobrenome como distintivo de origem familiar de uma pessoa é algo que foi imposto pela igreja, a forma de presença do Estado colonial no território do(a) indígena<sup>45</sup>, e continuado pelos serviços estatais de registo civil da nova república<sup>46</sup>, substituindo assim a “ordem natural” de parentesco; ou seja, o meu sobrenome não diz de onde eu venho e a que família pertença. Por isso, o registo civil feito pelo Estado tem tido

<sup>44</sup> O nome *omunano* ou *ovanano* é em certa medida pejorativo, assim, por exemplo, uma das formas que o nosso avô tinha de nos insultar quando não levássemos jeito no cuidado dos bois era *tala ocimunano eci!* (olhem para esse munanozinho!). Esse insulto se justifica pelo facto de os ovimbundu não serem bovinocultores, principal riqueza dos nyaneka, ou, pelo menos, assim conhecidos. Portanto, é *munano* quem não saiba lidar com bois também.

<sup>45</sup> Não tomar o termo indígena na acepção que se lhe atribui na América Latina, politicamente aceite para se referir aos povos nativos, racializados e colonizados do continente e de outros lugares colonizados. Conforme posto em 1996 pelo filósofo Harris Memê Fotê, “no léxico colonial, o indígena é o autóctone, claro, mas o autóctone vencido: militarmente vencido, politicamente desfigurado e culturalmente discriminado. Ele é, portanto, considerado ‘sem cultura’ e ‘sem civilização’. Em várias partes da África, o termo não é mais empregado ou rejeitado” (FOTÊ, 2014, p. 482). Em Angola o termo é igualmente não usado e/ou não aceite. Tome-se, aqui, o termo indígena na acepção colonial.

<sup>46</sup> Aqui o sentido da palavra *nova república* é de Estado pós-colonial.

muitas dificuldades devido a uma ignorância (propositada?), as pessoas são registadas (para o sobrenome) normalmente pelo nome mais conhecido do pai ou de um outro parente que acompanhe o registo, e os(as) funcionários(as) da conservatória têm a última palavra na selecção dos nomes. Quem tiver pouca sorte sai sem nenhum nome africano ou, pelo menos, os nomes em língua bantu aceites são fonologicamente aportuguesados.

## 2.2 Globalização e identidade

Os estudos sobre a identidade, um dos assuntos mais polémicos nas ciências sociais, colocam ênfase na globalização, irrelevando a territorialidade dos fenómenos. Stuart Hall (2006) faz um mapeamento do desenvolvimento histórico da percepção da identidade do sujeito<sup>47</sup>, do iluminismo passando pelo sujeito sociológico e, por fim, o sujeito pós-moderno. O autor observa que no iluminismo havia um Eu centrado, universal, que permanece o mesmo e dita a identidade. O sujeito sociológico a sua identidade é formada na interacção, porém, com uma influência significativa do “Eu real” que prevalece, ou seja, há uma negociação do interior com o exterior. Já a identidade do sujeito pós-moderno é tida como movediça, não fixa. Esta perda de estabilidade na identidade é por Hall chamada de descentração ou deslocamento do sujeito. O autor (1990 apud HALL, 2006, p. 13) escreve que “se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nosso nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu.” Nesse sentido, a identidade é entendida como um fluxo, algo em contínua mutação.

Jill R. Dias escreve no prefácio da obra de Rosa Melo – “Identidade e género entre os handa no Sul de Angola” –, “Com efeito, neste contexto dinâmico, um indivíduo pode pertencer, ao longo da sua vida, a mais do que um grupo social, dando-lhe a possibilidade de enfatizar uma ou outra identidade, consoante as circunstâncias específicas em que se encontra [...]” (2005, p. 17-18).

As identidades também, são às vezes, inventadas com fins de justificar inconfessas pretensões políticas do tempo presente, isso se estivermos de acordo que uma identidade é, também, uma história comum vivida por uma determinada

---

<sup>47</sup> Atentar para o facto desta periodização corresponder à Europa.

colectividade de pessoas, seja essa história uma história de facto ou simplesmente uma estória. Eric Hobsbawm (2008) fala em invenção das tradições, aponta como tradições tidas como antigas elas são algumas vezes criações muito recentes, exemplo disto são as tradições da monarquia inglesa tidas como bastante antigas, quando, na verdade, são invenções dos recentes séculos XIX e XX. Prosseguindo diz o autor: “Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo através da criação de um passado antigo [...]” (2008, p. 15). Hobsbawm faz compreender que esse recurso ao passado é uma estratégia de legitimação das acções na actualidade, um modo de subcomunicar estabilidade. E, na verdade, essa evocação do passado não é só feita por pessoas colectivas, ela é igualmente usada por pessoas singulares para resistir aos desafios do presente que nem sempre são a elas favoráveis. Assim, um mais velho ou mais velha pode evocar o nome de algum antepassado que supostamente lhe terá legado uma mensagem e/ou prescrição que deve seguir à risca. Trabalhadoras e trabalhadores mais antigos costumam rejeitar propostas inovadoras de colegas mais recentes sob a tese de que aquilo que pretendem mudar sempre foi daquele jeito.

Em Angola, principalmente na cidade capital Luanda, ultimamente tem surgido movimentos culturais juvenis que de forma radical falam em e defendem a cultura africana (no singular). Num país como Angola, onde quase todo tipo de direito é negado, a criação desses movimentos e a respectiva invenção de uma cultura africana que está a ser aviltada por forças imperiais, com tentáculo no governo nacional, é um modo inconsciente de penetrar na esfera pública, ou seja, uma invenção de causa, uma maneira de conquista de voz. Esses movimentos culturais de jovens, sobretudo, urbanos(as) que chamo de neo-panafricanistas inventam trajes que no concreto não existem em nenhuma parte de África, rejeitam certas transformações das culturas nacionais. Um dos jovens líderes, *hip hoper*, de um desses movimentos foi afamado por defender que o kuduro<sup>48</sup> – um estilo de dança-música que surgiu nos bairros de Luanda na década de 1990 – não é cultura por ter nascido da degradação da pura cultura, é subcultura, emerge no *guetho*, lugar de isolamento para extermínio, tanto físico como cultural (inspirado em

---

<sup>48</sup> A sua invenção é atribuída ao músico-bailarino Tony Amado.

extermínios nazis), argumenta. O que ocorre em realidade, sem querer estar alinhado com teses por absoluto economicistas e/ou materialistas, é que a partir de novas condições materiais as culturas se (re)inventam. Com o kuduro não foi diferente, os jovens dos bairros de Luanda ao tomar contacto com um novo aparato tecnológico, o computador, influenciados pelo semba, *techno* e outros ritmos regionais, começaram a criar os primeiros bits, inicialmente ficou o kuduro conhecido como batida.

Alguns mitos também se adaptam a novas condições materiais, veja-se que em Angola a maior parte dos feitiços migraram para as cidades. Entre os ovimbundu existe um feitiço que se universalizou por Angola chamado *tala*, no Norte entre os bakongo conhecido como *mbasu* (a forma e o efeito são ligeiramente diferentes do primeiro, embora ultimamente con/fundidos), que invisivelmente é posta a uma pessoa malquista ou invejada que em fracção de dias cria uma enorme ferida na perna que se não tratada a tempo útil apodrece, sendo a única solução a amputação do membro<sup>49</sup>, podendo mesmo levar à morte. Nos locais de trabalho, na cidade, os casos de troca de acusações ou suspeitas de feitiçaria são frequentes, levando a rivalidades irreconciliáveis entre trabalhadores(as). Isso sucede inclusive em instituições de ensino entre indivíduos do grau de formação mais alto que se possa imaginar. Portanto, a *tala* hoje pode ser enviada através de uma mensagem ou chamada telefónicas.

Para os nyaneka, as pessoas que morrem vítimas de feitiço, a mando dos seus algozes ou como vingança, podem ressurgir da morte, reaparecem para os olhos de uma pessoa vivente que no instante que visualiza o defunto perde a voz, fica imobilizada e em seguida morre. O espírito da pessoa que emerge do além designa-se *ocilulu*<sup>50</sup>. O acto da reaparição em nyaneka denomina-se *okuhwnua*. Num certo dia estávamos no óbito de um parente, na cidade de Luanda, quando um primo segredou-me que a pessoa que morreu tinha recebido uma vídeo-chamada telefónica do seu irmão falecido há já dois anos. Estes casos de migração de sentidos de feitiços para novos meios ilustram que o consumo das tecnologias industriais não é o fim do mundo tradicional.

---

<sup>49</sup> Por este motivo é também conhecida de *mina tradicional*.

<sup>50</sup> Os *ovilulu* (plural de *ocilulu*) são espíritos malignos.

A questão de mudanças de identidades na modernidade precisa de ser abordada com alguma reserva, visto que muitas colocações surgem de sociedades hiperindustrializadas, com um ritmo de vida diferente dos contextos africanos. Vejamos como esta questão de as sociedades modernas serem caracterizadas por mudanças constantes e rápidas permanentemente, sendo esta mudança veloz o elemento que as distingue das sociedades tradicionais como visto por Hall (2006), é de certo modo globalizante, o que oblitera as diferenças culturais locais, ou seja, não se considera como a globalização se manifesta com particularidade num lugar específico. Partindo da mesma linha de pensamento, de Hall, Zygmunt Bauman diz que

Estamos passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, amenos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores pressões. (2005, p. 57).

Essa fluidez faz com que as coisas mudem vertiginosamente de forma, fazendo com que tudo se misture. Dito de outro modo, as coisas e pessoas de diferentes identidades se misturam, acabando por dar em identidades híbridas. É verdade que a mestiçagem cultural ocorre, como dinâmica inerente às sociedades, sejam elas tradicionais ou modernas. Porém, discursos dessa natureza quando hermeneuticamente globalizados surgem como negação da diferença daqueles(as) que vivem à margem da modernidade. Há que ter em conta que o discurso da hibrididade não aparece isolado.

A hibridação das culturas é um fenómeno inerente à dinâmica das culturas, sim, mas nem tudo no encontro entre as culturas se mistura<sup>51</sup>. Em Angola, certas pessoas para se imporem em dado meio social costumam usar a seguinte frase: “estamos juntos, mas não misturados”. A nível das identidades ocorre o mesmo, com a globalização, as pessoas podem partilhar o mesmo espaço, mas podendo não estarem juntas de facto, sem serem a mesma coisa. Citando Appadurai, Beck e Harnnez, o antropólogo argentino Néstor Canclini (2013) alerta que a globalização não só gera mestiçagens, ela também separa, produz novas desigualdades; e, prossegue o autor (OCHOA, YÚDICE apud CANCLINI, 2013), às

---

<sup>51</sup> Devo, em parte, esta observação a Canclini (2013).

vezes, aproveita-se a globalização empresarial e do consumo para expandir particularidades étnicas ou regionais.

A relevância da globalização marginaliza as pessoas que não podem viver na mundialização, torna-as esquecidas, apesar de serem a maioria no globo. Repare-se que apenas 3% da população mundial vive fora do seu país de nascimento, segundo o historiador Eric Hobsbawm (2007)<sup>52</sup>. O sentimento de pertença a um dado território forma parte da identidade do indivíduo, tanto é que na maior parte das línguas bantu de Angola existe uma palavra que expressa o mesmo, com ligeiras variações de língua para língua, *kweetu*.

### 2.3 A negação das particularidades em nome da globalização

O discurso da negação das particularidades de povos e lugares organiza-se do seguinte modo: para a esfera cultural existe a globalização (o mundo é uma aldeia, com a possibilidade de se estar física e virtualmente num dos seus cantos a qualquer momento, por conseguinte, tudo se mistura) e para a política e a economia existe o desenvolvimento (modernização dos serviços/meios e espaços e/ou urbanização, crescimento económico, índice de desenvolvimento humano, aumento do PIB, entre outros elementos).

A respeito da globalização, há que distinguir a globalização económica da globalização social. A globalização na hodierna escala foi precedida pela evolução dos meios de transporte que ocorreu grandemente no século XX, o que resultou em fácil mobilidade e esta existe para um punhado de indivíduos no planeta; apenas um número ínfimo de pessoas tem a possibilidade de andar de um lado para o outro no mundo. O que no mundo de facto se globaliza são as empresas internacionais e produtos industriais (BAUMAN, 1999; SANTOS 2001?; HOBBSAWM, 2007). Quanto custa um bilhete de passagem para viajar de avião de Luanda a Kigali? Só um exemplo. Quantos e quantas têm dinheiro para tal nos nossos omaumbo ou mesmo cidades?

O historiador e filósofo camaronês Achille Mbembe (2017) dedica boa parte do seu ensaio “Políticas da inimizade” à denúncia do enrijecimento das fronteiras, o

---

<sup>52</sup> Esta percentagem terá alterado, visto que as contas de Hobsbawm são de 2007. Mas acredito que actualmente a percentagem não esteja longe disso.

autor afirma que, num mundo marcado por desigualdades de acesso à mobilidade, as fronteiras deixam de ser demarcações ultrapassáveis para serem linhas que separam. A meu ver, isso não é algo novo – poderão ter evoluído os meios empregados no exercício de controlo, mas esta brutalização surge com a formação dos próprios Estados nacionais –, esta separação não se restringe à distinção de pertença em termos de nacionalidade, “raça” ou religião, ela é também uma separação de classes; ser capaz de atravessar ou não fronteiras é uma questão económica. Por isso, um mundo plenamente global significaria a extinção de classes pobres de todo planeta. Entretanto, sendo isso provável, esta não é a direcção que vem tomando a política global.

O que também convence certas pessoas de que há efectivamente uma globalização (social) são os últimos logros das tecnologias empregadas na comunicação. Hoje, a partir de uma vídeo-chamada, alcança-se a possibilidade de uma semi-omnipresença. Porém, não se questiona quantas e quantos conseguem comprar um smartphome ou um computador. Quem são as pessoas que têm acesso à internet? A pandemia da covid-19 veio desmistificar esta questão para o nosso contexto angolano. Em Angola não foi possível ter aulas online em contexto de quarentena por falta de meios. A maioria esmagadora de alunos(as) não possui internet nem smartphome ou computador, vive em bairros deficitariamente electrificados. Uma realidade que, igualmente, acolhe os(as) professores(as).

A sensação que a indústria desses meios espalha é de que todo mundo está dentro dessas tecnologias e que os contactos mediados pelo corpo são demasiado obsoletos. Dizia Hobsbawm (2007) que o corpo desde os tempos primordiais era a medida de todas as coisas, pois que

As visões tradicionais de ação muitas vezes recorrem a metáforas orgânicas para suas alusões: o conflito era cara a cara, o combate corpo a corpo; a justiça era olho por olho, dente por dente; a discussão encarniçada, a solidariedade ombro a ombro, a comunidade face a face; a amizade de braço dado e a mudança passo a passo (HOBBSAWM, 2007, p. 22-23).

As lógicas introjectadas pelo capitalismo nos induzem à crença de que vivemos num tempo da “incorporeidade”. Os espaços que antigamente nas cidades serviam como pontos de encontro para pessoas foram substituídos pelo consumo; é o consumo que faz a intermediação das relações humanas.

Para habitar a cidade há que ser consumidor(a). Existem espaços na cidade onde apenas se tem acesso à condição de consumidor(a). As pessoas são em todo instante seduzidas a comprar, comprar e comprar. Entretanto, não sejamos tão pessimistas, nem tudo está para o “capitalismo selvagem”, quanto menos esperamos podemos ser surpreendidos(as). Ao estar na cidade de Malanje numa passagem de ano percebi que ali havia algo incomum, ainda que as pessoas para as quais comentei a percepção que me atravessara tivessem me contrariado dizendo que isso ocorre em todas as cidades de Angola. Para celebrar a passagem de ano várias centenas de moradores(as), (crianças, adolescentes, jovens e adultos/as) de todos os bairros juntam-se no jardim da cidade, uma moldura humana impressionante. Aquelas pessoas não vão para aquele lugar com fins consumistas, no mesmo não há nada a venda, apenas existe a partilha de boa energia para receber o novo ano, explodir de alegria ao ritmo do lançamento do fogo de artifício ali instalado no edifício mais alto. A minha percepção de que aquilo não é algo tão comum em meios urbanos angolanos ficou reforçada depois de, no dia seguinte, ter andado pelas comunas e vilas, lugares mais rurais do que urbanos, afastadas da cidade, e visto vários numerosos grupos de crianças, adolescentes, jovens e adultos(as) juntando-se para celebrar o novo ano como nos antigos encontros da malta de futebol. Este espírito comunitário, se proporcionados meios adequados, pode ser redireccionado para o engajamento das pessoas na construção do seu próprio bem-estar. Este facto pode também ilustrar que o modo mais significativo de viver de dadas colectividades não está em obviedades como o estilo indumentar que, muitas vezes, é o único elemento de identificação do povo que, de forma reducionista e abusiva, se usa para a este se referir, é assim que os povos nyaneka são imagetivamente hoje representados como a mulher mumuila.

Hoje, o meio rural, onde o consumo em grande escala de bens da indústria é perto do inexistente, como o meu Nthunthum e lugares similares nesta vasta Angola, representa a carência, a falta de tudo e a cidade um lugar cada vez mais sedutor, narciso. Seduz as pessoas do campo para em seguida as marginalizar, repelir, rejeitar ou mesmo eliminar (como delinquentes, esfomeados, doentes de paludismo, etc.). Os jovens nyaneka, literalmente, invadiram Luanda e trabalham nas cantinas dos comerciantes do Oeste africano, vulgo *mamadous*, em fábricas de bloco de construção civil de chineses, em condições sub-humanas, subalimentados,

compõem maioritariamente a rede de serviço de moto-táxi. Simbolicamente essas actividades representam a pobreza ou mesmo a não cidadania. Esse grupo de jovens também não tem acesso à universidade ou, no geral, à educação escolarizada.

A grande migração de jovens nyaneka não inibe os intelectuais e cientistas sociais de qualificar a etnia como conservadora ou agarrada ao campo (com medo de “se modernizar”?). Cito um trecho de uma descrição dos nyaneka que acompanha o texto “Nandyala ou a tirania dos monstros”, conto nyaneka recriado pelo escritor José Mena Abrantes (2013, p. 20): “os povos Nyaneka-Nkumbi são muito apegados às suas tradições e lugar de origem, o que explica que tenham sido dos últimos na região a entrar em contacto e a adaptar-se à vida urbana”. Uma outra alusão ao suposto conservadorismo é feita por um eminente antropólogo local, Hélder Bahu (2020, p. 141):

Se, por um lado, os elementos acima [referindo-se as trocas interétnicas em Angola] tornaram o Sudoeste num espaço iminente cosmopolita com fenómenos intensos de negociação cultural – emergência de uma «cultura compósita» (BAHU, 2018, p.66), por outro lado enfrentam-se desafios interessantes de povos que mantêm um efetivo conservadorismo nos seus modos de vida, conforme aludido por Henderson (1990) quando classificava os ovanyaneka como um dos povos mais conservadores de Angola.

Os dois exemplos que acabei de mencionar não são uma observação atenta e que, ao mesmo tempo, no caso do último, entra em contradição com a ideia de “culturas compósitas” defendida pelo autor no quesito das identidades étnicas no território que hoje é Angola. Confrontada esta ideia com a bifacialidade campo-cidade de Angola, pode perder sentido esse optimismo, a residual hibridação das culturas no grau em que se imagina ocorre nas cidades; porém, não percamos de vista que entre os indivíduos que povoam as cidades há os que são urbano-rurais, há os que residem na cidade por um tempo determinado e voltam a fazer a sua vida no campo. Bahu é categórico em afirmar que o futuro de Angola (já presente?) é de culturas compósitas. Até pode ser verdade que o futuro de Angola seja esse, mas não podemos nos ancorar num futurismo desfocando relações do tempo presente.

O mito de um(a) nyaneka enclausurado(a) no seu meio pode acabar ao observar a dinâmica de comunidades nyaneka que produzem eventos culturais nos bairros de Luanda (não na Mutamba!). O nyaneka mantém relação com o seu meio

de origem, sim, mas a esse não está agarrado. Ele está na cidade, também. A rede de moto-taxistas – o segundo meio de transporte mais usado depois do kandongueiro ou azul-branco – da cidade de Luanda, a cidade mais populosa do país, é composta maioritariamente por jovens nyaneka. Isso não diz nada?

O grupo de ovanyaneka presente na cidade é movediço, a sua maioria não fixa residência em Luanda, mantém contacto com o eumbo e na cidade “conserva” muitas das suas tradições, sim. Quando as raparigas atingem a maturidade biológica, por exemplo, os pais e mães viajam para os seus omaumbo de origem para realizar o ritual de iniciação. O que quero dizer não é que o grupo étnico nyaneka exista como um dado homogêneo e estanque, não interessa se agora o(a) nyaneka está no Moxico, Luanda ou Barcelona, pouco importa se as categorias étnicas futuramente estarão completamente diluídas. Enquanto essas categorias agirem sobre a realidade, ou seja, enquanto certas colectividades forem beneficiadas ou marginalizadas por se identificarem e serem identificadas como da etnia A ou B, faz sentido falar do étnico. O Estado deve se etnicizar, olhando para todas as etnias/regiões com realismo, evitando assim o engarrafamento que se assiste actualmente em Luanda. As pessoas podem se realizar nos lugares onde nasce(ra)m.

Hoje, sair do eumbo para a cidade é fazer da modernidade para um jovem nyaneka, este é o sentimento. Todos rapazes ao atingir a idade de mais ou menos dezassete anos sonham com uma motorizada, um aparelho para tocar música, ser assalariado, etc. Mas há certas condições que eles não reúnem, as habilitações literárias, falar [fluentemente] a língua portuguesa... A sua corporeidade os coloca “inaptos” a se construírem cidadãos ou, se quisermos, sujeitos urbanos. Viver na cidade ou na vila representa uma certa mobilidade social, não ter parentes na cidade, por sua vez, o caso dos sans, significa impossibilidade de acesso a serviços básicos modernos providenciados pelo Estado, tais como educação escolarizada, os serviços hospitalares, etc. Será a urbanização, a migração do campo para cidade, a saída para os inúmeros problemas de povos rurais? Coloquei-me perguntas como: Quantas pessoas em Angola vivem na cidade? Quantas vivem no campo e, estatisticamente, qual tem sido o gráfico da dinâmica migratória campo-cidade ou cidade-campo? Porquê o Estado moderno, em particular o angolano, não chega aos povos rurais?

O planeta contava apenas 16% de taxa de urbanização no início do século XX (HOBSBAWM, 2007). Portanto, o mundo urbano na amplitude que o conhecemos hoje é globalmente uma realidade nova. O dado apontado pelo historiador norte-americano, Gerard Bender (2013) de que em 1961 apenas 1% da população de Angola falava português, revela-nos que o Estado pós-colonial foi responsável de muitos fenómenos. Esta percentagem de falantes de português em 1961 também nos indicia a taxa de urbanização nessa década.

Hoje o quadro é totalmente inverso. Segundo os resultados do último censo populacional e habitacional realizado pelo INE, Instituto Nacional de Estatística (2016), em 2014, o total da população angolana é de 25.789.024 de habitantes. Entre esta cifra de habitantes 16.153.987, perfazendo 62,4%, é urbana. 9.635.037, perfazendo 37,2%, é rural. Em termos linguísticos, 71,15%, segundo esta pesquisa do INE, é falante de português. Para a percentagem das línguas angolanas de origem africana, vulgo línguas nacionais, aparecem como as mais faladas o umbundu e o kikongo com 22,96% e 8,24% respectivamente. A pesquisa do INE implicitamente exclui a possibilidade de bilinguismo e multilinguismo, não considera a hipótese desses 71,15% de falantes de português falarem outra(s) língua(s).

Com relação à língua nyaneka, a catalogação da língua feita pelo INE é dúbia, não aparece apenas um glotónimo nyaneka que englobaria, o habitué, outras várias línguas parentes como ocinkhumbi, olumwila, oluhanda, olungambwe, etc. Na ficha de inquérito do INE aparecem as línguas *nhaneca* e *muhumbi*<sup>53</sup>, dado que acentua a confusão já existente na classificação desse agregado étnico (sempre considerada a relatividade) que coube por muito tempo na categoria *nhaneca-humbi* (aqui grafado *nyaneka*), entretanto, também conhecido este conjunto de grupos, por força do estado independente, como simplesmente nyaneka, sendo a língua igualmente conhecida pelo mesmo nome. Nessa ordem, a língua *muhumbi* conta 2,12% de falantes e a língua *nhaneca* aparece com 3,42%.

Os dados do INE são questionáveis nas suas classificações e omissões de realidades observáveis a olho nu. Vejamos, em Luanda onde se concentra 27% da população total angolana, depois do português, a língua que mais se ouve nos

---

<sup>53</sup> Repare-se que o prefixo *mu* na morfologia das línguas bantu se refere à pessoa e não a línguas, cujos nomes geralmente são formados pelos prefixos *olu*, *lu*, *ki*, etc.

bairros e praças da cidade é o lingala. Portanto, não é compreensível que o lingala não tenha integrado as 13 línguas da ficha de inquérito. Questões histórico-partidárias podem ter estado por detrás da omissão, existe o facto de se ter representado os(as) falantes de lingala como estrangeiros(as) invasores(as) ligados à FNLA. Uma outra omissão do censo de 2014 é de grupos étnicos, apenas constam as línguas. Para o último caso, o fantasma do tribalismo – o que se denomina tribalismo é a expressão política da etnia (AMSELLE e M'BOKOLO, 2014) – terá jogado um papel de relevo na omissão. Igualmente, a ficha do INE omite a existência das línguas !khun, apesar de os *khoisans* serem uma minoria étnica, racial e linguística também são angolanos(as) – não obstante a quase condenação à extinção ou sujeição aos seus vizinhos bantu resultante da desmatação para a prática de agricultura<sup>54</sup> – por conta de se encontrarem dentro da circunscrição territorial que hoje se imagina como Angola.

A nível do continente, a África subsaariana concentra a maior parte de povos rurais no mundo. O economista senegalês Felwine Sarr (2016) conta que no início do século XX apenas 5% da população africana era urbana e 95% rural, cerca de 45% da população africana hoje vive nas cidades e até 2050 terá 60% da sua população nas cidades. O mundo anda ressentido com a devastação da natureza que sustenta as consumistas e não criadoras cidades. Neste momento recebe-se notícias de poluição de águas marinhas de Cabinda por conta da exploração de petróleo. As águas oceânicas tornaram-se impróprias para fazer praia, sem falar da morte e afugentamento de espécies marinhas. Apesar dos reiterados gritos para salvar a natureza da iminente catástrofe, as acções têm sido insignificantes. Sem novas formas de se habitar o planeta, o ser humano corre o risco de pôr fim à sua própria existência.

Qual é a saída? Imaginar novas formas de bem-estar. Produzir uma nova moral. Inventar outras utopias como um dia o ocidente criou o mito de progresso, uma utopia que venceu, cujos efeitos nefastos nos conduzem a um precipício que é necessário e possível evitar. Construir novas metáforas. E as nossas tradições em África nos podem oferecer esses caminhos. O caminho é algo que se faz andando,

---

<sup>54</sup> Os *khoisans* são um conjunto de grupos étnicos, raciais e linguísticos aparentados que se diferenciam dos seus vizinhos bantu que existem no Sul de Angola, na Namíbia, Botswana e África do Sul. Segundo Kondja (2023), existe actualmente em Angola cerca de 14. 886 falantes da língua !khun do subconjunto san (o grupo de *khoisans* de Angola).

só existe no movimento; o retomar do olho para os nossos mitos não é voltar ao passado, pelo contrário, é reaprender a conviver com a nossa própria sombra, é encarar aquilo com que andamos mal resolvidos(as), seja na ciência (pensamento) como na política. A aceitação de formas populares, anteriores ao mundo moderno/capitalista/colonial, tem o vivo exemplo da eficácia das Gacacas no julgamento de genocidas na tragédia de 1994 no Ruanda.

Com a ideia de olhar para a tradição não se está aqui a apelar a um etnocentrismo, tão pouco é para concordar com a ideia de cidadã(o)s do mundo, apesar de, sim, existir responsabilidades das consequências do capitalismo global que transcendem regiões, sendo, portanto, transnacionais ou mesmo transcontinentais. Diz o filósofo moçambicano Severino Ngoenha (2018) que a tradição não é um corpo fechado, ao contrário, aberto e, neste sentido, não antagonista da modernidade. Portanto, devemos entender que o que se cristalizou como tradição eram sonhos de um passado que foi presente, essas projecções do futuro perspectivavam dadas realizações materiais e simbólicas colectivas pulsantes no agora; há que atender a esses complexos instintos sob pena de nos traumatizarmos continuamente.

A participação numa cultura global, com devidas aspas, só é possível na assunção das diferenças, o que não é sinónimo de rejeição do(a) outro(a), é a diferença que nos conduz ao estabelecimento de novas relações; no contexto urbano em que hoje vivo sou um observador atento de outros modos de vida de pessoas à minha volta, no quintal, bairro e cidade, o que vejo como diferença nessas pessoas ensina-me, é uma outra possibilidade de viver a vida que se soma às possibilidades tecidas pela cultura à qual pertenço; não há cultura, religião, modelo de urbanização, etc. que sejam o ponto de chegada das humanidades postas à margem de uma humanidade universal. Por isso, habitemos a nossa corporeidade materna, pois, “viver significa viver-se, sentir-se, saber-se existente” (NGOENHA, 2018, p. 156).

É preciso pensar no bem-estar das pessoas tal qual são e vão sendo, há que penetrar no fugidio âmago de cada colectividade, é função da política pensar e regular a vida colectiva, o contrário, como afirmou Milton Santos [2001?], é a morte da política. Só pensando o bem-estar das pessoas é que o fazer política tem algum

valor. Chamo de bem-estar à toda acção que concorra para a facilitação do viver a vida. O bem-estar se relaciona com questões físicas ou orgânicas da pessoa: facilidade de transporte e/ou mobilidade, direito à terra, possibilidade de lazer, alimentação, etc. Obviamente devendo-se articular esta questão do bem-estar com questões simbólicas e/ou morais. O humano é o único animal que não se aquieta com a garantia de que amanhã terá todas as refeições garantidas. Fazendo coro com o que considero o apelo do século XXI, trabalhar para o bem-estar humano também implica a assunção de responsabilidade para com vidas não-humanas, dos microrganismos aos vertebrados, incluindo a vida vegetal, um fim do antropoceno, portanto.

A seguir, procurarei pensar a questão da hibridação cultural e/ou identidade – que directamente se relaciona com a globalização – a partir do corpo, considerando o lugar do qual parto, o meio escolar, área do teatro.



### 3. CORPOREIDADE MATERNA

A ideia de corporeidade materna resulta da leitura do livro “As paixões ordinárias: antropologia das emoções” do antropólogo francês David Le Breton. Ora, a apropriação da ideia por mim teve um momento de controvérsia, uma vez que a primeira leitura foi feita numa tradução brasileira da Editora Vozes. O contacto com o texto aconteceu em 2018 na licenciatura e viria a perder o texto numa tentativa de mudança de cidade de residência, de Luanda para Lubango, em 2019. Na altura da concepção do projecto de pesquisa de mestrado uma passagem desse texto fazia eco em mim. Eis a passagem: “Da mesma forma que existe uma língua materna, há uma corporeidade materna, aquela de acordo com a qual o sujeito está mais acostumado a viver sua relação física com o mundo” (LE BRETON, 2009). Os rascunhos da monografia ainda guardados no computador permitiram recuperar a passagem (*ipsis verbis*) e as informações sobre a edição do livro.

No percurso da escrita da presente dissertação foi sugestão da orientadora, a Profa. Teodora de Araújo Alves, que fizesse uma citação directa no lugar da indirecta sobre a ideia de Le Breton, tendo em conta a relevância da mesma na pesquisa. Na dúvida da precisão do apontamento e impossibilidade de voltar a ter o texto em português deixado algures no Lubango, recorri à internet, tendo encontrado uma edição em francês, língua original. Entretanto, aqui vai o pequeno imbróglio, a tradução brasileira não me pareceu fiel à ideia original, ainda que a mesma seja a mais instigante. Ora, vejamos, em francês a passagem é a seguinte: “*De même qu’il existe une langue maternelle, il existe un corps maternel, celui avec lequel le sujet est le plus accoutumé à vivre son rapport physique au monde*”. (LE BRETON, 2001, p. 38). A tradução para português ficaria em: “do mesmo modo que existe uma língua materna, há um corpo materno, aquele com o qual o sujeito está mais acostumado a viver a sua relação com o mundo”. (LE BRETON, 2001, p. 38, tradução minha). Como sabido, corpo e corporeidade conceptualmente diferem, o primeiro remete à dimensão biológica e o segundo a uma dimensão relacional do próprio corpo, tanto consigo mesmo como com outros corpos, considerando questões económicas, políticas, culturais, históricas, etc. em que se estabelece essas relações. Enfim, fico-me pela passagem do antropólogo francês de tradução brasileira. Posto tudo isso, temos claro que o autor não conceitua a noção de corporeidade materna, todavia, tal termo inspira-me na apreensão de uma realidade

que muito é ignorada no ensino do movimento corporal ou mesmo dança, se quisermos.

Em olumbundu existe o verbo *okutengula* que designa as debilidades que alguém que aprendeu uma língua tem na fala, uma falta de precisão na musicalidade da língua e na combinação desta com o tempo e o ritmo do gesto que assinala o estrangeirismo do indivíduo falante. Não é propriamente sotaque. Quem aprende uma determinada língua de adolescente ou adulto(a) não deixa de *okutengula*. Intuo que o mesmo ocorra com o(s) movimento(s) numa dança, pois, toda dança é localizada e se serve de uma materialidade específica.

Uma outra ideia que nos pode ajudar a pensar a noção de corporeidade materna é o conceito de *habitus* cunhado pelo sociólogo, também francês, Pierre Bourdieu. O *habitus* é uma disposição incorporada, duradoura (mas não determinista) (BOURDIEU, 2001, apud ALVES, 2003). Trata-se de um processo de registrar e actualizar motivações no corpo; sobre o mesmo comenta Bonnewitz (2003, p. 77 apud ALVES, 2003, p. 47):

Essa definição enfatiza que o *habitus* é um sistema de disposições duradouras adquirido pelo indivíduo durante o processo de socialização. As disposições, são atitudes, inclinações para perceber, sentir, fazer e pensar, interiorizadas pelos indivíduos em razão de suas condições objetivas de existência, e que funcionam então como princípios inconscientes de ação, percepção e reflexão.

O *habitus* diz muito das habilidades do sujeito, suas inclinações, crenças e gostos. Os estudos sobre a identidade cometeram o erro de se focar na questão da mestiçagem cultural sem, no entanto, atentar para o corpo. É como se o indivíduo num dado momento fosse uma coisa e de repente deixasse de sê-lo para ser outra completamente diferente. O termo Corporeidade Materna, como o defino, não só diz respeito a motivações incorporadas, conforme o conceito de *habitus*, ele tem que ver com a forma de executar qualquer actividade que tem como meio primeiro o corpo. A palavra designa o que permanece no trânsito para novas *aprendizagens* – uso o neologismo *aprendizagem* para me referir a uma aprendizagem total e não apenas intelectual – do sujeito. A corporeidade materna é construída no processo de incorporação das primeiras experiências do sujeito com/no mundo.

Deve-se evitar qualquer conotação de carácter étnico, racial ou nacional do conceito de corporeidade materna, mas, ao mesmo tempo, ele indicia o significado e forma mais profundos da maneira de fazer com/do corpo. Assim, além das canções, danças e outras práticas nyaneka, fazem parte da minha corporeidade materna as sonoridades da sungura zimbabueana, os mitos bíblicos recém-chegados nos nossos omaumbo na versão católica que ouvi desde pequeno e outros atravessamentos que podem ser considerados de fora da cultura nyaneka, das quais sequer tenho lembranças, que fizeram parte das minhas vivências. Conforme conto no capítulo inaugural, são parte de mim as línguas cokwe, ngangela e umbundu, ainda que hoje não fale as duas primeiras, a sua musicalidade é-me familiar; tenho muito delas, embora não seja capaz de tornar consciente o que delas fui feito. Haverá indivíduos que, no processo de formação de suas experiências fundadoras terão lidado com mais de uma “cultura étnica”, ou, se quisermos ser mais generalistas, mais de cultura nacional. Esta afirmação não é louvor à ideia de “cidadã(o) do mundo”, acredito numa precisa localização de todos os possíveis cruzamentos que enformam a nossa corporeidade materna.

É mais fácil pensar na concretude da corporeidade materna a partir da língua materna, ela não é estanque, porém, serve como meio para a *aprendizagem* de novas línguas e novas formas de perceber e fazer com o/do corpo e, ao mesmo tempo, ela é reestruturada pela segunda, terceira línguas, ou, no geral, pelas novas vivências. Mesmo a identidade não é somente uma identificação com algo, mas, sim, tal identificação afecta a maneira do corpo relacionar-se com o mundo vivido do indivíduo.

O processo de incorporação da língua não é uma realidade isolada no corpo, há outras instâncias concomitantes como a gestualidade e o movimento dançado. Estas instâncias também possuem a sua primeiridade. O conjunto desses níveis forma parte da nossa corporeidade materna. A corporeidade materna não é determinista nem se trata de uma matriz, talvez, tenha um pouco a ver com as matrizes aplicadas à interpretação de culturas por Zeca Ligiéro (2011). Partindo das performances afro-brasileiras, sobre a ideia de matriz discorre Ligiéro:

Se dentro de um contexto de busca da origem, das fontes ou mesmo de conjuntos de saberes africanos, a palavra passou a ter um peso de afirmação de identidade étnica, no decorrer do aprofundamento do estudo

das performances como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdico-corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Se nesta observação de Ligiéro o foco é a desmistificação de uma origem única de uma prática performativa ou cultura, portanto, pode-se possuir várias ancestralidades, podendo-se lidar com mais de uma língua à nascença, a noção de corporeidade materna capta o que é apreendido (corporalmente) como experiência(s) primeira(s) do sujeito, não importando se se trata de um lugar do entremeio ou de um espaço culturalmente mais singular. Corporeidade materna são as experiências fundadoras do corpo-sujeito.

O que muito se tem considerado é um pretenso carácter universal de propostas metodológicas de preparação corporal, o que muitas vezes acaba em formalismos estéreis. Não existe base universal, a base é o próprio corpo-sujeito presente no espaço de ensaios/aulas que tem uma geografia e história específicas. A técnica – falo de técnica como falaria de método – aprendida, seja nos livros ou na prática, deve ajudar a mergulhar nessa geografia e história do(a) artista cénico(a) para que se alcance a alma das suas micro, nano acções e impulsos. Refiro-me à técnica não como regra, fórmula, construção acabada ou camisa na montra, mas como formulações gerais que servem como provocação à psicofísica do(a) artesã(o) da cena.

Não é que o indivíduo não deva aprender as danças, canções, línguas, etc. de outras culturas, mas que as aprenda sem estar vetado o direito de ser a partir de si mesmo e, sobretudo, para si mesmo. Na escola (e não só), entendo, “ser professor(a) e ser estudante, enfim ser aprendiz, deveria realmente significar tornarmo-nos aprendizes de nós mesmos” (ALVES, 2020, p. 4) (Grifo meu). O contrário, é um exercício colonizador. O imperialismo, o colonialismo e a herdeira das lógicas destes que é a burguesia nacional, como chamou Frantz Fanon (1968), que vai enformar os modos de acção no Estado pós-colonial, baniram as línguas africanas, primeiro explicitamente e depois tacitamente.

O Estado angolano independente, pelo menos, nunca optou por um ensino escolar bilingue. As reformas educativas mais significativas, designadamente, a de

1977 e 2001, foram ambíguas com relação à matéria. Na reforma de 1977, praticamente, esta responsabilidade foi delegada ao Instituto Nacional de Línguas, criado através do decreto n.º 62 de 6 de Abril de 1978, sob a tutela do Ministério da Educação, que tinha como missão estudar as línguas africanas e integrá-las aos vários sectores do Estado, conforme Ndombele (2017) e Figueiredo (2021); esta integração incluiria o ensino. Esta intenção fica clara nas palavras do então presidente da República, Agostinho Neto, aquando da sua visita ao Instituto Nacional de Línguas em 1979:

O uso exclusivo da língua portuguesa, como língua oficial, veicular e utilizável na nossa literatura, não resolve os nossos problemas. E tanto no ensino primário, como provavelmente no médio, será preciso utilizar as nossas línguas. E dada a sua diversidade no País, mais tarde ou mais cedo devemos tender para a aglutinação de alguns dialetos, para facilitar o contacto ( p.7). (FIGUEIREDO, 2021, p. 20).

Na prática, este reparo e intenção manifestada por Agostinho Neto não se efectivou. Por isso, os intentos prosseguiram.

Em 1985, o Conselho de Defesa e Segurança, através do Decreto nº 40 de 18 de Novembro, extingue o Instituto Nacional de Línguas e cria o actual Instituto de Línguas Nacionais, sob tutela do Ministério da Cultura. Este instituto tem como finalidade estudar cientificamente as línguas locais de origem africana, contribuir para a sua normalização e ampla utilização em todos os sectores da vida nacional e desenvolver estudos sobre a tradição oral. (GOMES, 2014, p. 65-66).

Foi o Instituto de Línguas Nacionais que, pela primeira vez, se encarregou de normatizar, a título experimental, a escrita de seis línguas, a saber: kikongo, kimbundu, umbundu, cokwe, oshiwanyama e *mbunda* (FIGUEIREDO, 2021, Grifo meu). O nyaneka foi apenas introduzido, como disciplina, nas escolas da Huíla, em 2008, segundo Ezequiel Kambindangolo (apud FIGUEIREDO, 2021, Grifo meu). Os resultados desta inserção ainda não são palpáveis, por vários motivos, um deles é a falta de pessoas treinadas para o ensino da língua, bem como a escassez de meios didácticos. Não basta ensinar a língua, deve existir uma ambição maior: ensinar na língua.

A Lei de Bases do Sistema de Educação, nº 13/01, de 31 de Dezembro de 2001, é um passo desacertado com as tímidas iniciativas que vinham sendo levadas a cabo desde 1978 com a criação do Instituto Nacional de Línguas. Na lei, artigo 9º, consta:

1. O ensino nas escolas é ministrado em língua portuguesa.

2. O Estado promove e assegura as condições humanas, científico-técnicas, materiais e financeiras para a expansão e a generalização da utilização e do ensino de línguas nacionais.

3. Sem prejuízo do nº 1 do presente artigo, particularmente no subsistema de educação de adultos, o ensino pode ser ministrado nas línguas nacionais.

Entre o Instituto Nacional de Línguas, mais tarde Instituto de Línguas Nacionais, e a prática do Ministério da Educação, no que toca ao ensino das/nas línguas do país de origem africana, o passo ficou sempre desacertado. Há notáveis contradições do artigo acima referenciado, como a que vemos no ponto 3 – faz-nos lembrar o decreto de Norton de Matos que apenas permitia o ensino nas línguas africanas como estratégia de aprendizagem do português.

É importante sublinhar o seguinte, não obstante as iniciativas de pesquisa e integração das línguas africanas, em Angola, o português mantém-se hegemónico e glotofágico; é a língua oficial, conforme a Constituição da República que vem de 2010 no seu artigo 19º. O artigo 16º da Lei de Bases do Sistema de Educação e Ensino nº 17/16 de 7 de Outubro de 2016, por sua vez, dá continuidade ao disposto pela lei anterior ao estabelecer que: “1. O ensino deve ser ministrado em português.”

A posição tomada por Angola com relação às diversas línguas do seu vasto território não foi uma atitude isolada, em África. Na prática, pouco espaço deu-se às línguas africanas, sob o pretexto de haver necessidade de criar uma língua de unidade nacional. Atitudes de perseguição aos promotores ocorreram. O escritor queniano Ngugi wa Thiong’o ficou preso durante um ano e depois teve que se exilar, pelo facto de ter escrito um romance em kikuyu, a sua língua materna. Esse é um assunto, o das línguas nativas africanas, sobre o qual os partidos-governos-Estados independentistas africanos – que continuam no poder desde a independência em muitos países – , sobretudo os colonizados por Portugal em África, mostram antipatia, porque é preciso comunicar numa língua que o povo ignora para criar estranheza ao poder e assim governar biscateando, saqueando os recursos do país com poucos incómodos.

Colonialismo é violência, várias vezes já foi dito e procurei, não mais à escala do *napalm* ou baioneta, reafirmar isso numa dimensão micro contando a história do cartucho (primeiro capítulo).

Assim, no Bimphadi, hoje procuramos desobedecer às bases universais etnocêntricas que na medida que exalam o seu perfume globalizante fecham-se em si mesmas, reflectem a sua própria imagem e repetem o seu próprio eco, como diria Grada Kilomba (2019). Cantamos nas nossas línguas maternas, incluindo o português que também é língua materna de alguns dos membros do grupo de pesquisa. Iguamente o ballet ou qualquer tipo de dança/arte que se possa conotar como hegemónica pode ser uma dança que enforma a corporeidade materna de alguém, e isso merece aceitação e respeito; contudo, há que colocar esses(as) praticantes em fricção com a sua prática artística para que não sejam tentáculos de modalidades artísticas colonizadoras. O facto de nas pouquíssimas escolas da cidade de Luanda, por exemplo, onde se ensina dança só se fazer aulas de ballet clássico-ocidental não é coincidência, é muito provavelmente resultado do simbolismo que ele carrega, uma dança associada a algo culto.

Falei em base universal, pois é em nome desse universalismo que são praticadas injustiças cognitivas na escola e em outros lugares de “aprendizagens”. Tudo que globaliza anula as diferenças e a diversidade, é imperial, pretende impor uma ordem única para melhor dominar. As categorias globalizantes naturalizadas como o “universal” e a “humanidade”, inclusive, merecem uma desconfiança. Esta última que subentende que somos todos e todas iguais, deve ser olhada com alguma suspeita, pois, “a humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do grupo linguístico, por vezes mesmo, da aldeia” (STRAUSS, s/d, p. 4). Um legado do “século das luzes” que pressupôs que havia uma só espécie no planeta, a humana; mas paradoxalmente alguns povos precisaram de ser melhorados por vias da colonização e/ou cristianização. Quem se opôs foi perseguido e morto (MBEMBE, 2001). Não só morto, mas espectacularmente morto, como exemplo, o extermínio de judeus em Auschwitz. Diz Krenak que “os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (KRENAK, 2019, s/p).

Finalizando esta secção, ao se afirmar Y não sabe dançar, como aconteceu connosco, em particular com o Máquina no ISART (primeiro capítulo), deve-se também perguntar se não sabe dançar o quê, e, não menos importante, a relação que este sujeito tem com o que se pretende ensinar como saber [sensível ou cognitivo]. No Bimphadi trabalha-se partindo de uma individualidade – desde o aquecimento ao treinamento técnico, ainda que as premissas dadas por quem desempenha o papel de orientador sejam quase as mesmas para todos(as) – das memórias encarnadas no corpo, é a história do indivíduo que também reporta uma colectividade tornada corpo. Esta questão, a consideração das experiências do corpo-sujeito, retoma no capítulo que aborda o trabalho prático do Bimphadi.

Antes de falar da minha experiência no Bimphadi entendo relevante contextualizar a dinâmica do teatro no continente africano e, em particular, em Angola (próximo capítulo). Cronologicamente a concentração nessa parte do trabalho incide sobre o século XX. Demorar-me-ei um pouco nesse capítulo.

#### **4. PARADA PARA HISTÓRIA DO TEATRO**

*Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura,*

*assim como as religiões idolatras põem os deuses em seus Panteões.*

*Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida.*

*(Antonin Artaud)*

#### 4.1 O teatro africano no século XX

Espero que a epígrafe que abre este capítulo tenha servido como justificação dos zigue-zagues observáveis no trabalho. A arte, em particular o teatro, não se encerra na caixinha do palco à italiana, ele tem tudo de político, económico, cultural, geográfico, etc. O vivido é total, as habituais linearidades caem em unidimensionalidades que pouco ou nada iluminam a complexidade dos problemas que as nossas sociedades africanas enfrentam hoje.

Para a abordagem da história de África se estabelece três principais períodos históricos: o pré-colonial, o colonial e o pós-colonial. O período pré-colonial é aquele em que África ainda não tinha sido colonizada pela Europa. A fase que corresponde ao período colonial é o momento tanto do imperialismo europeu quanto de ocupação territorial de África, ou seja, o colonialismo propriamente dito com uma duração de, mais ou menos, setenta e cinco anos. É importante distinguir o imperialismo do colonialismo, e para tal recorramos a Edward Saïd [20?] que aponta que o imperialismo é quando um povo domina um outro que se encontra num território distante do seu; esse domínio nem sempre se traduz numa ocupação do território dominado. E quando tal ocorre – aí, sim –, estaremos diante do colonialismo.

Uma maneira de compreender isso, conforme colocado por Saïd, é ver que depois da proclamação das independências dos países africanos o domínio europeu nesses territórios não cessou, pois, esses foram transformados em mercados de exploração de matéria-prima e mercado. Dito de outro modo, o imperialismo prevalece em África mesmo depois das proclamadas autonomias dos seus países a partir do final da década de cinquenta do século XX.

O teatro, como qualquer outra área do social, não deve ser desvinculado do contexto político, económico e cultural que conste como proposta de análise. De igual modo, ao falarmos do teatro africano no século XX não devemos ignorar a dinâmica política, económica... desse período.

Pode-se questionar se existe um teatro africano antes daquela forma de espectáculo trazida pelos missionários e outros grupos de emigrantes europeus ou ainda a forma de espectáculos profanos exibidos por companhias europeias em África no século XIX, principalmente.

Como resposta à questão exposta acima, não conclusiva, os posicionamentos no tratamento desta oscilam entre dois extremos, uma existência de um teatro africano que remonta ao período pré-colonial – o teatro como realidade que nasce com a própria humanidade – e a não existência de teatro africano.

Encontramos o teatro africano que considera a perspectiva nativista (pré-colonial), chamemos, dividido em dois tipos. O primeiro é o tradicional e o segundo é o teatro moderno, conforme Saturnin Barbe (2014). O primeiro localiza-se naquelas formas de espectáculo feitas a partir dos mitos, contos, lendas, provérbios, danças, cantos, etc. das culturas locais africanas. Ainda segundo o autor (Barbe, 2014), essa categoria de teatr, às vezes chamado teatro pré-colonial, por sua vez, igualmente, divide-se em duas formas, a saber: o teatro tradicional sagrado e o teatro tradicional profano. Portanto, “o teatro sagrado diz respeito a práticas místicas, coloca em cena os deuses e os homens. [...] o seu lugar de representação é um espaço não ordinário, onde o acesso é geralmente limitado a iniciados[...]” (BARBE, 2014, p. 33, tradução minha). Quanto ao “teatro popular ou profano é aberto para todas as camadas da sociedade. Ele convida os homens, as mulheres e as crianças a se divertirem e a serem ensinados” (BARBE, 2014, p. 33, tradução minha). Ele é feito, regra geral, em línguas locais e nalguns casos bilingue, ou seja, actuado na língua local e de colonização ao mesmo tempo.

O teatro tradicional, às vezes, aparece sob a designação de teatro popular para se referir ao teatro praticado na periferia dos meios urbanos e contexto rural. Assim também se designam aquelas formas de espectáculo que nasceram da fusão do teatro com formas de espectáculo tradicionais como o “tchiloli” na Guiné Bissau ou o “kotéba” no Mali. Na África de colonização francesa a designação varia de país

para país (BARBE, 2014): no Mali usa-se a expressão *théâtre-utile* (teatro-útil), no Burkina Faso “teatro fórum” – baseado nas teorias do director brasileiro Augusto Boal – e na República Democrática do Congo é usual o nome teatro popular. Ainda são usados nomes como teatro para o desenvolvimento (TPD) e teatro comunitário. Entretanto, essas designações todas, por sua vez, estão dentro de uma categoria global que é **teatro de intervenção**<sup>55</sup>. O teatro de intervenção visa resolver um problema social concreto como a educação para a necessidade de protecção contra o HIV/SIDA, a necessidade de adesão a campanhas de vacinação na comunidade, a mobilização para adesão a causas partidárias, etc. Ele não separa actores/actrizes de espectadores(as), inclusive, permitindo a intervenção directa de quem assiste em certos momentos.

Em muitos casos, as apresentações no teatro de intervenção são seguidas de debate do problema posto na roda de representação, trata-se de uma espécie de teatro-debate. Um dos grupos conhecido por fazer esse tipo de teatro é o Julu, grupo do emblemático Manuel Texeira, mais conhecido como Avô Ngola, embora actue no espaço urbano e tenha como meio principal a televisão. Todavia, o Julu já esteve engajado em várias campanhas de alerta sobre o perigo de minas no período da guerra e pós-guerra, já fez peças televisonadas para causas sanitárias e muito recentemente gravou uma *sketche* (uma pequena peça) sobre o fracassado combate à corrupção levado a cabo pelo governo do presidente João Lourenço. Falando em televisão, o teatro neste meio, na rádio e agora nas plataformas digitais (Facebook, Youtube, entre outros) tem bastante produção e apreciação, tanto em Angola como noutros países africanos. A opção por estes meios que ocorreu a nível mundial durante a pandemia da covid-19 em África não foi nenhuma novidade.

Já o segundo, o teatro moderno, é o teatro do(a) autor(a), que, regra geral, parte de um texto literário (elitista, em termos de acesso) e os seus praticantes possuem uma formação escolarizada na área das artes cénicas, letras e/ou humanidades e é feito na língua do colono.

A abordagem sobre a existência de um teatro africano ou não pode ter várias respostas, dependendo da perspectiva que se assume. Entretanto, nesta parte da dissertação procura-se oferecer um panorama da história do teatro africano. Por um

---

<sup>55</sup> Em Angola este é o nome usual.

lado, mesmo acreditando que ele não exista tradicionalmente em África, pelo menos na África subsaariana, enquanto representação, com actores/atrizes e espectadores(as), entendo que a estética herdada da relação colonial África-Europa a partir do momento que é praticada por africanas e africanos ganha peculiaridades pelo seu enraizamento na cultura dos(as) seus/suas praticantes – é a isso que aqui denomino teatro africano. Assim sendo, só para exemplificar, as danças-brincadeiras nyaneka ovindjomba, olundongo, etopola, entre outras, são o que os nomes dizem ou os significados que os seus povos os atribuem, não são teatro.

Por outro, mesmo tendo a convicção de que é preciso banir as imposições de uso de únicas formas de nomação/pensamento e de algumas técnicas, designadamente europeias, não se pode simplesmente rechaçar esses conhecimentos/práticas por virem do ocidente. Há que se evadir dos extremismos. A questão é muitas vezes do fim a que se lhes destina. Sobre isso diz Ngugi wa Thiong'o (p. 119-120, tradução minha) que

As bases sociais ou, inclusive, nacionais, das origens de uma invenção importante não determinam necessariamente os usos a que se lhes pode dedicar os seus herdeiros. A história está cheia de exemplos do oposto. A pólvora inventou-se na China. Foi usada de forma eficaz pela burguesia europeia na sua extensão e expansão a todos os cantos do mundo. A ciência matemática inventaram-na os árabes, no entanto, todas as nações da terra se apropriaram. A história da ciência e da tecnologia no seu conjunto é resultado da contribuição de muitas nações e raças em África, Ásia, América e Australásia. O mesmo é certo a propósito da história das artes: a música, a dança, a escultura, a pintura e a literatura. A música e a arte africanas, por exemplo, delas se apropriou a Europa e a América do século XX.

Portanto, o mesmo é também válido para o teatro, cuja origem à Grécia se atribui. Por outras palavras, ainda que o teatro tenha provindo da Europa, pode ser uma linguagem potencial e positivamente útil para as sociedades africanas.

Tracemos agora o percurso do teatro africano no século XX, em síntese.

O teatro – palavra e prática espectacular cuja origem à Grécia antiga é atribuída, o vocábulo em grego, *theatron*, significa lugar onde se vai para ver – chega ao continente africano por intermédio de missionários católicos, grandemente, com fins catequéticos, e outros grupos de emigrantes europeus. Apesar de em certa altura na história da Europa, concretamente na idade média baixa, de o teatro ter sido banido da igreja, séculos mais tarde ele retorna para ser usado como instrumento de propagação do evangelho por via de representações ambulantes que

foram conhecidas como mistérios. No momento da expansão europeia pelo mundo no século XV a igreja vai ser um importante instrumento de luta para a dominação e ocupação dos territórios “ultramarinos” em África, América, Ásia, etc., tendo inclusive participado directamente do processo de compra e exportação de africanos(as) escravizados(as) para as plantações nas Américas.

Vejamos em “Kimpa Vita: a profetisa ardente” do dramaturgo angolano José Mena Abrantes o quadro abaixo que expõe a situação de exploração da igreja (a cena de interrogatório acontece antes de Kimpa Vita ser queimada). Kimpa Vita (1684 – 1706), nasceu no Monte Kibangu, pertencente ao actual território de Angola, foi uma profetisa e política do antigo Reino do Congo, pertencente à linhagem da família real. A profetisa fazia parte de um movimento religioso que acreditava que Jesus Cristo e outras figuras míticas da bíblia eram do Reino do Congo. Por meio da religião, Kimpa Vita lutou para a unificação do reino. A história da profetisa existe na oratura kongo, nos ensaios do Bimphadi sempre que provoco o Mbandu, mukongo<sup>56</sup>, conta-a e gosta.

Na versão de Kimpa Vita recriada por José Mena Abrantes, ela enfrenta a igreja acusando-a de exploração. Na história três personagens incorporam a vontade de caça de riquezas, o padre, o comerciante e o militar, três numa só vontade como o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Kimpa Vita incorpora o espírito de Santo António, funde a sua identidade na do santo. A profetisa engravida-se, para não passar vergonha, pois, apresentava-se como santo, isola-se numa mata em companhia da Velha Mafuta. A profetisa é capturada, julgada e queimada pela igreja junto com o seu marido, São João. Sigamos para o quadro:

**PADRE.** E a propósito, é verdade isso de que te acusam, de que queimaste a cruz de Cristo e voltaste a realizar sacrificios humanos?

**KIMPA VITA.** Eu nunca realizei sacrificios humanos, padre, nem agora nem antes. Os culpados dos únicos sacrificios humanos que aqui se fazem são vocês mesmos, quando matam, torturam ou escravizam os homens, mulheres e crianças da nossa terra... E se as cruces foram queimadas foi porque, para além de serem o lugar de martírio de Cristo, passaram a ser mais uma arma nas vossas mãos.

**PADRE.** Não blasfemes! E julgas que não sei que agora te dedicas ao tráfico de amuletos e fetiches, de falsas relíquias?

---

<sup>56</sup> Indivíduo da etnia bakongo.

**KIMPA VITA.** Falsas relíquias, os nossos ‘minkisi’? A magia dos ‘ngangas’ torna-os tão sagrados e com tanto poder divino como os objetos que o senhor tem lá na sua igreja.

**PADRE.** Cala-te, filha do diabo! És mesmo uma herege! Nem sequer te arrependes de nada?

**KIMPA VITA.** Só me arrependo de não ter percebido mais cedo como eram pérfidas as vossas intenções e como desde o início nos quiseram cativar com falsas promessas e palavras vãs, enquanto aos poucos iam minando e destruindo tudo aquilo em que acreditávamos e que era o nosso mundo.

**PADRE.** Um mundo feito de ignorância e bestialidade, de costumes desregrados, como tu bem sabes. Vocês tinham a alma mais escura do que a própria pele. Nós trouxemos-vos não só a palavra do verdadeiro Deus, mas também os benefícios de uma vida mais própria de gente educada e decente.

**KIMPA VITA.** Conheço perfeitamente a vossa educação e a vossa decência. A nossa terra está manchada com o sangue delas. (*Em tom de provocação*) E se fosse ao contrário? Se fôssemos nós a desembarcar na vossa terra, a queimar os vossos santos, a semear a desolação e a matar os vossos filhos?

**PADRE.** Sabes bem que se continuares com essa atitude não vou poder fazer nada por ti. Foste arrogante e insensata durante o interrogatório que te fizeram, mas ainda vais a tempo de te penitenciar, de renunciar a toda esta loucura. Deus é misericordioso e pode ainda salvar a tua alma.

**KIMPA VITA.** Aquilo a que chamas ‘esta loucura’ é a minha verdade, padre. A verdade do meu povo. Nunca renunciarei a ela, agora que sinto que ela me abriu os olhos para a realidade e me revelou um sentido para a minha vida. Santo António ensinou-me a lutar e a nunca mais ter medo. (ABRANTES, 2013, p. 152-153).

O quadro exposto acima demonstra a situação de subjugação em que as pessoas nativas se encontravam, pois, no imaginário branco-masculino-europeu só correspond(ia) a uma religião “verdadeira” o cristianismo, outras formas de religião eram tidas como impolutas, por erradicar nem que fosse necessário o uso da violência em nome de Deus, tal como ocorreu com Kimpa Vita, queimada viva pela igreja católica. Nos seus primórdios, é importante sublinhá-lo, o cristianismo antes de ser uma escolha foi uma imposição. Grofosguel (2016) aponta que o “racismo religioso”, que justificou a prática escravista, existiu antes do racismo biológico (o racismo da cor da pele). Como exemplo, os espanhóis ao chegar à América se indagavam se os índios possuíam alma ou não.

Foi no século XVII que os primeiros missionários a praticar teatro na capitania de Luanda chegaram no território que hoje é Angola. À semelhança do que ocorreu em Angola, o teatro chega noutros territórios de África por intermédio de missionários cristãos, principalmente. A par dessa forma de teatro religioso, que, em

abono da verdade, diga-se, como já foi posto, tinha fins políticos e/ou de exploração, um movimento de teatro profano nos séculos XIX e XX, sobretudo, irá se registrar em África. A diferença que vai existir com o teatro religioso é o público para o qual se irá destinar, esse teatro profano, era um teatro feito de colonos brancos europeus para colonos brancos das cidades africanas. Nas colónias portuguesas essa forma de teatro foi feita grandemente por companhias que viajavam da Europa para África. O actor e director bissau-guineense Carlos Vaz assinala que

Ao contrário do que aconteceu nas antigas colónias de língua francesa onde se tentou criar um teatro de expressão africana, nas colónias portuguesas era feito pelos próprios colonos e para colonos, que ignorando o teatro africano<sup>57</sup> preocupavam-se em importar formas de expressão teatral e padrões culturais provenientes da Europa. Este teatro na sua globalidade era elitista, com excepção de uma minoria que formava o bloco da resistência anti-colonial-fascista, devido a uma certa consciência nacional. Assim se compreende que a presença de Portugal em África pouca ou nenhuma influência teve para o desenvolvimento do teatro africano. (VAZ, 1978, p. 37).

O período colonial português foi marcado por uma rígida segmentação entre brancos europeus radicados nas cidades africanas, e não só, e os(as) africanos(as) negros(as) nativos(as). Em alguns países de África é muito mais difícil localizar essa barreira que foi erigida entre pessoas brancas e negras pela subtileza dos modelos de colonização utilizados e/ou das narrativas tecidas a esse respeito. Outros casos são muito mais explícitos e, por conseguinte, de fácil localização do ponto de vista histórico, como exemplo, o sistema racista sul-africano do *apartheid* que sinalizava com placas a reserva exclusiva de uso de certos espaços públicos para pessoas brancas. As pessoas negras que transgredissem essas demarcações espaciais eram punidas conforme a lei. Embora em certos países, incluindo Angola, em geral, não tivesse existido um *apartheid* formal, salve-se a excepção que é o Lubango, a prática quotidiana não diferia da sul-africana, pois, as pessoas nativas e negras não podiam estar nos mesmos lugares com os(as) brancos(as).

Dada essas limitações, de forma nenhuma os(as) negros(as), são raras excepções os(as) assimilados(as), podiam ir aos teatros ou cineteatros construídos

---

<sup>57</sup> Não concordo com a perspectiva de existência de um teatro africano anterior ao período colonial. Usa-se o termo teatro africano, como o fez Carlos Vaz nessa época, para se referir a rituais que embora incorporem elementos de representação não configuram um espectáculo teatral (algo que nasce com a degeneração do ritual, que tem fins mágico-religiosos).

e/ou adaptados na sua maioria no século XX e com presença, no caso de Angola, em muitas das actuais cidades capitais das províncias<sup>58</sup>.



**Figura 7. Cine Ruacanã na cidade do Huambo, afectado pelos combates militares durante a guerra, 2022. Fonte: Nelson Nhanga.**

---

<sup>58</sup> Parte desses teatros e cines-teatros hoje encontram-se privatizados para fins não conhecidos, por conseguinte, alguns em litígio, inutilizados e, como consequência, num estado de degradação avançado.



**Figura 8. Cine Arco-íris na cidade do Lubango, reabilitado. O mesmo passará a acolher espectáculos de teatro e música, noticiou aos 28 de Maio de 2021 o Jornal de Angola. O cine até aqui continua inactivo. Fonte: Jornal de Angola.**

Voltando ao princípio do século XX, vai ser nesse momento que se irá assumidamente atribuir ao teatro uma segunda função, para além da religiosa, a ele se confia a missão civilizadora. Escreve Saturnin Barbe (2014, p. 35, tradução minha), “a segunda função do teatro colonial intervém na missão civilizadora dos Europeus. Entretanto, para assentar eficazmente o poder colonial os Europeus criaram escolas e as noções ocidentais passam a ser as únicas válidas”. Prossegue Barbe (p. 35, tradução minha), “nas escolas criadas pelos missionários o teatro foi um instrumento importante. Ele facilitou a aprendizagem das línguas europeias, nomeiadamente o francês para as colónias francesas, o inglês para as colónias inglesas, etc.” (Grifo meu).

Após a segunda guerra mundial o teatro africano toma um novo rumo devido à emergência de movimentos de intelectuais com descendência africana nas Américas como o escritor antilhano Aimé Césaire, autor da obra “E os cães deixaram de ladrar” que critica sem reservas o sistema colonial instalado pelo poder da baioneta e *napalm*, tanto no continente africano quanto na diáspora africana, ou seja, nos territórios onde se encontram os descendentes africanos(as) anteriormente escravizados(as), isto é, no continente americano sobretudo. Césaire também

escreveu a célebre obra “Cahier d’un retour au pays natal” (“Diário de um regresso ao país natal”). Esses intelectuais, para além da América, tiveram no centro de suas reflexões o problema colonial de África e um deles, Frantz Fanon<sup>59</sup>, chegou a participar directamente na luta de libertação da Argélia e indirectamente na de Angola.

Para melhor compreensão do exposto no parágrafo anterior, importa pontuar que o pensamento de luta anti-colonial de intelectuais negros(as) formados(as) nas academias europeias de África, basicamente, na sua génese é alimentado por dois movimentos com fundação de negros norte-americanos (antilhas britânicas e francesas), sendo o primeiro movimento conhecido como Panafricanismo e o segundo, filho deste primeiro, designado Negritude. O Panafricanismo surge bem no início do século XX, precisamente em 1900, tendo como precursor o advogado Henry Williams e continuado por figuras como Georges Padmore e William Dubois (MUNANGA, 2016).

A Ngritude emerge na década de 1930 em Quartier Latin, Paris, entre os estudantes negros diaspóricos das antilhas e de África. O Panafricanismo e a Negritude possuem em comum a apologia de que os povos negros colonizados, tanto em África quanto os levados para a América, partilham a mesma história e identidade, por conseguinte, a luta anti-colonial devia ser conduzida em união dos povos (MUNANGA, 2016). Esse entendimento de se possuir uma história comum e partilha da mesma identidade, por pertencer à mesma “raça”, mais tarde seria abandonado. Relata Fanon (1968) que existiu a Sociedade Africana de Cultura que integrava negros das Américas e africanos, no entanto, as contradições vividas na prática, a diferença de problemas políticos concretos, fez com que mais tarde os americanos criassem a Sociedade Americana dos Homens de Cultura Negros.

Foi no período a seguir à guerra dos 30 anos, primeira e segunda guerras mundiais, que vai se dar a luta para a libertação nacional dos países africanos e o teatro (literatura de afro-americanos, sobretudo) passa a servir de um importante estímulo na construção de ideias para a descolonização. Aimé Césaire e Fanon se

---

<sup>59</sup> Foi um psicanalista com origem na Martinica, uma das antilhas francesas, com contribuições teóricas muito importantes para a leitura da situação (neo)colonial de África e não só. Fanon, famoso pelo posicionamento, às vezes, tido como radical, porquanto propunha o uso da contra-violência para se opor à violência colonial, é um dos cientistas sociais mais referenciado para a leitura do problema colonial tanto do ponto de vista político/económico quanto psicanalítico. Ver as obras “Os condenados da terra” e “Pele negra, máscaras brancas”.

destacam nesse viés. Terá sido, por exemplo, conta o nacionalista angolano Mário Pinto de Andrade, Fanon quem na diáspora dissera ao grupo de nacionalistas de Angola que para além da emancipação de consciências, era necessário levar a cabo uma luta política no terreno (a guerra)<sup>60</sup>. O pensamento político fanoniano, de bastante pragmatismo, foi influente no momento de partida para a guerrilha, bem como no período que se seguiu à onda das primeiras independências em África.

Numa dada ocasião Thiong'o (2015) chegou a afirmar que toda literatura africana dos anos sessenta e setenta era uma espécie de notas a “Os condenados da terra”, último livro de Fanon publicado pela primeira vez na França no ano em que viria a falecer, 1961. O primeiro grande evento político-cultural sob a capa da discussão do colonialismo foi a Conferência Afro-asiática, também conhecido como Conferência de Bandung, realizado na Indonésia em 1955. Entretanto, esta conferência representou pouca relevância para o problema colonial de África, uma vez que entre os vinte e nove países participantes apenas foram seis os representantes africanos, sem aceitação de representação de movimentos de luta para a libertação, o que claramente faz pensar que a questão do colonialismo ainda presente em África na altura não foi o cerne dos debates, no fundo.

Paralelamente à emergência de um pensamento intelectualizado anti-colonialista, assiste-se às revoltas camponesas – não que tenham sido as primeiras batalhas anti-coloniais – e a resposta violenta dos colonos; são casos concretos, a revolta de populações da Argélia que levou ao massacre de milhares de pessoas em Setif pela “civilizada” França, a guerrilha do Exército da Terra e Liberdade (1952-1960), mais conhecido como Mau Mau, no Quênia, liderado por Dedan Kimathi (mais tarde, em 1957, capturado e executado) contra a ocupação britânica, a revolta de camponeses(as) da Baixa de Cassange em Angola (1961) violentamente reprimida pelo exército português, entre outros.

Saliente-se que a luta anti-colonial de intelectuais que formaram movimentos que mais tarde, para a assunção do poder, se transformariam em partidos políticos nunca colaborou com aquela que podemos considerar como a verdadeira luta, a guerrilha camponesa que brigou por um bem imediato, a reassunção da terra expropriada. A invasão de terras de camponeses(as), à semelhança do que

---

<sup>60</sup> Cf. Laban (1997).

ocorre(u) durante o colonialismo, é um problema que retorna em África, em particular, no Sudoeste de Angola onde se está a destruir omaumbo, lavras e lugares pastoris para dar existência a fazendas que produzem produtos que, em muitos casos, sequer alimentam a população. A despossessão de terras é, regra geral, encabeçada por generais e atrás de si aparece uma multinacional para explorá-las. A associação cívica Mosaiko, em Maio de 2022, através deste documentário <<<https://youtu.be/iUY6ggUK7YU>>>, denunciou a destruição de lavras e omaumbo em Kananga, município da Matala, província da Huíla, Sul de Angola, para dar lugar a uma fazenda de cultivo de tabaco. Além dessa exploração agrícola mercantil, existe, com maior incidência na região, a ocupação de reservas alimentares tradicionais de gado levada a cabo por fazendeiros; segundo uma pesquisa da Amnistia Internacional (2019), 67% dessas terras no município dos Gambos, província da Huíla, está ocupado por fazendeiros, facto que tem contribuído para a crise alimentar de pessoas e gado nos últimos anos, apesar da explicação da fome apenas limitar-se a secas cíclicas. No pacote das explorações, em tudo que seja canto da Huíla e Namibe, entra o de minérios, principalmente o granito negro. As empresas de extracção de minérios mais do que beneficiar exploram as populações locais, valem-se da juventude não alfabetizada como mão-de-obra.

Portanto, no quesito da luta anti-colonial, os líderes desses movimentos nacionalistas/independentistas não se identificaram com a causa camponesa, inclusive alguns não vacilaram em condenar tal causa. Fanon (1968) viveu o suficiente para alertar sobre isso.

Passada uma década, dois países, do Leste e Oeste africanos, alcançam as primeiras independências, designadamente o Sudão (1956) e o Gana (1957). Logo à entrada da década de 1960, 27 países alcançaram as suas independências de uma só vez (MUNANGA, 2016). Progressivamente outros países foram se somando, conquistando as suas independências no plano formal, pois estas não significaram uma real autonomia para as novas nações africanas.

Uma das iniciativas dos governos africanos que proclamaram as novas repúblicas foi a concentração de atenção para (e construção de) universidades e instituições de outros níveis onde se incluiu os cursos de letras, artes e humanidades, a destacar aqui a criação do INA (*Institut National des Arts*) do então

Zaire, actual República Democrática do Congo em 1967. Inicialmente sob designação de Conservatório Nacional de Música e Artes Dramáticas. Em 1977 no Senegal, com o apoio directo do presidente Léopold Senghor, o artista franco-suíço Maurice Béjart, coadjuvado pela bailarina Germaine Acogny, fundam a Mudra Afrique, uma escola de dança. Este último projecto duraria muito pouco tempo.

Um pouco antes das independências, mas fruto das pressões exercidas pelas guerrilhas, são contáveis os surgimentos das universidades de Makerere no Uganda, onde se graduou o escritor Ngugi wa Thiong'o, a Universidade de Ibadan na Nigéria e a Universidade do Ghana, todas dependentes da Universidade de Londres – sinal de neocolonialismo ou, pelo menos, de algum paternalismo característico dos impérios europeus. Considere-se o facto de que (THIONG'O, 2015, p. 156, tradução minha) “ no fim de tudo, as universidades e faculdades que se estabeleceram nas colónias depois da guerra (da descolonização) tinham como objecto formar uma elite nativa que mais tarde colaboraria com a manutenção do império.” (Grifo meu).

A criação de instituições como o Mudra Afrique e a refundação das universidades nos países africanos, ora independentes, teve como motivação a ideia de resgate de uma identidade africana perdida com o colonialismo bem como a participação na cultura universal.

As décadas de 1970 e 1980 serão de uma controvérsia, pois, se os novos governos/partidos nacionalistas tinham investido para a formação de seus(suas) cidadãos(ãs), mesmo anteriormente tendo se servido do teatro para a mobilização e resgate do “orgulho nacional” como faz saber MENDEL et al (2003, grifo meu), foi parte significativa dos indivíduos formados nas novas universidades nacionais ou nas da metrópole na área das artes e/ou humanidades que vão criticar as falhas, denunciar os problemas de corrupção dos governos saídos da independência, onde a maioria adoptara um regime de partido único. Nesse viés, do desencanto, são destacáveis as obras literárias “O presidente” do dramaturgo congolês Maxime Ndebeka e o “Leão e a Joia” do dramaturgo nigeriano Wole Soyinka.

O momento que se seguiu, portanto, foi de censura extrema, perseguição e prisão de intelectuais oriundos das universidades nacionais e não só. Como exemplos, temos o exílio de Wole Soyinka e, quase no mesmo decénio, a prisão

em 1977 do escritor/dramaturgo queniano Ngugi wa Thiong'o pelo regime ditador do presidente Arape Moi. A prisão de Thiong'o, algo bizarro, deveu-se ao facto de ter escrito uma peça de teatro em kikuyu, sua língua materna, que foi encenada por Kimani Gecau no centro comunitário rural de Kamirithu. Alguns poucos anos mais tarde, na tentativa de se ressuscitar o centro, o governo de Nairobi mandou um contingente policial que por definitivo deu-o por encerrado. Concomitante à prisão de Thiong'o foi ordenada a retirada de todas as suas obras das prateleiras das bibliotecas nacionais quenianas. Anos mais tarde Thiong'o viu-se obrigado a viver no exílio. Igualmente na década de 1970 tem-se a condenação à pena de morte de Maxime Ndebeka pelas autoridades do então Zaïre que acabou, também, em exílio.

A década de 1970, principalmente, representa um tempo de grandes atrocidades dos governos nacionais africanos, uma época que tem paroxismo na figura do ditador Idi Amin Dada (presidente ugandês entre 1971-1979). Em Angola, nesse período, concretamente em 1977, tem lugar a intentona intra partido-Estado no MPLA, com repercussões nacionais, onde o número de vítimas mortais que se calcula varia de 30 mil a 80 mil, embora seja uma estimativa controversa. O caso desta mortandade é conhecido como “27 de Maio”, data da primeira e única manifestação reprimida e corresponde mais ou menos ao início das capturas, prisões, fuzilamentos públicos e outros métodos de espectacularização da violência.

Sobre os autoritarismos dos governos nacionalistas africanos não é tudo. Tessa Mendel num artigo co-publicado com três autoras e um autor africanos<sup>61</sup> – Colibaly, Douglas, Musanhu e Ogutu (2003, p. 5, tradução minha) – conta:

“A lei tanzaniana sobre o Cinema e o Teatro (1976), por exemplo, considera delito o acto de participar na produção de uma peça de teatro que não tenha sido autorizada pela “Stage Plays Authority” (Comissão de censura governamental de peças de teatro)”.

No resto dos países africanos ainda que não se tenha produzido leis formais para a censura de espectáculos teatrais, a falta de liberdade de expressão era uma realidade, pois, muitos desses viviam um regime de partido único, com as liberdades de escolha de meios para a expressão extremamente limitadas pelos partidos-Estado. No caso de Angola, os anos que sucederam ao 27 de Maio foram de uma entropia social, facto somado à intensificação da guerra. É excepção Luanda, onde, em certo nível, o teatro manteve vitalidade.

---

<sup>61</sup> O título do artigo é “*La voix des femmes et le théâtre africain: études de cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe*” (2003).

Se os anos 1970, 1980, incluindo a década do entusiasmo pelas “independências”, 1960, são marcados por censuras e perseguições a artistas e intelectuais, a década de 1990 chega com outras transformações no fórum político e económico, conseqüentemente, isso se reverberou noutras esferas da vida social como nas artes, em particular no teatro. Ao entrar para a década de 1990, com a queda do Muro de Berlim, muitos países africanos vão sair de um regime de partido único para o multipartidarismo – do ponto de vista qualitativo ou dos direitos civis, políticos, etc. essa mudança é pouco significativa, exemplo disto é o facto de se manterem os mesmos partidos em muitos países no poder até hoje. Nessa época, transita-se de uma economia controlada absolutamente pelo ente Estado para uma economia de mercado livre. Ainda sobre as transformações operadas no quadro da adesão ao multipartidarismo, com a crença na democracia, as constituições dos países foram mudadas, inserindo nelas alguns pontos inovadores tanto na matéria da liberdade de expressão como no que diz respeito ao equilíbrio na relação entre géneros. Houve períodos em que o teatro era considerado uma actividade não apropriada para mulheres, as que à margem dessa percepção o praticavam eram associadas à prostituição ou, no mínimo, tidas como não recomendáveis para casar.

Em África foi nos anos 1980 que se iniciou o debate sob título *mulher e desenvolvimento* com vista à emancipação da mulher. Mendel et al (2003, p. 41, tradução minha) traz como dado o Código de Família congolês de 1987 no seu artigo 448: “a mulher deve obter a autorização do seu marido para todos os efeitos legais que exigem que ela forneça um serviço pessoal”, incluindo neste caso a actividade teatral.

A seguir apresento algumas notas soltas sobre o teatro africano, à guisa de conclusão desta parte histórica. Ele é globalmente conhecido pelo seu sentido utilitário, ou seja, um teatro de intervenção cuja designação e forma varia de país para país. Outra questão, para além do debate político a respeito do teatro africano, sente-se a falta de uma discussão do ponto de vista qualitativo. Dito de outra maneira, falta teorizações, pelo menos em português, sobre como melhorar o engajamento do actor/actriz na cena/roda. Há necessidade de se sistematizar metodologias a partir das corporeidades africanas.

Uma das pistas dada no texto do filósofo congolês democrático Bunseki Fukiau (apud LIGIÉRO, 2011), já referenciada, é a presença da tríade batucar-

cantar-dançar nas performances africanas. E talvez ao pensar o(s) corpo(s) cénico(s)/da roda seja necessário ter um olhar não fragmentado sobre o que é dança, música ou teatro.

Outro elemento trazido pelo artista cénico moçambicano Dativo Combane (2021) é que as performances africanas são sempre feitas em círculo ou roda, uma configuração que invoca a infinitude dos ciclos da vida, tudo que foi no passado volta a ser no tempo presente, um eterno retorno. Finalmente, podemos também destacar a técnica de dança contemporânea Germaine Acogny criada pela artista senegalesa com o mesmo nome. Germaine Acogny criou a Escola de Areia (em francês, *École des Sables*) no fim da década 1990 e tem tido bastante popularidade no mundo inteiro.

#### 4.2 O teatro angolano no período pós-independência

No período anterior à independência formal de Angola de Portugal, precisamente antes de 1975, praticamente nada existiu de prática espectacular a que se possa chamar de teatro angolano. Daí, talvez, ainda hoje se usar a expressão “teatro em Angola” no lugar de “teatro angolano” por parte de certos(as) autores(as) como Mena Abrantes.

Em Angola, precisa Abrantes (2005, p. 67),

Há referência de que em 1605, trinta anos depois da fundação da cidade de Luanda, funcionava já uma escola religiosa junto do convento dos jesuítas da Companhia de Jesus. Além desta, outras foram abertas pelos Franciscanos, que a seguir também se fixam na cidade.

O teatro em Angola, primeiramente, tem a função catequética e por volta da segunda metade do século XIX, ainda segundo Abrantes (2005), ele vai ser praticado para divertir as elites brancas urbanas. Como já assinalado, os(as) autóctones (negros/as) não tinham acesso a esses espectáculos, salvo raras excepções de alguns/algumas assimilados(as), mais tarde. Igualmente não há, quase, registo de existência de grupos de teatro de nativos(as) negros(as), fazendo excepção alguns grupos multifacéticos de Luanda como o Ngongo e o Botafogo que se dedicavam a outras modalidades artísticas e, inclusive, afectos ao desporto. Conforme Kangombe (s/d), a actividade desses grupos era clandestina, tendo em conta a vigilância mantida pela polícia colonial portuguesa, PIDE, mais tarde DGS.

O texto que oferece o ambiente dessa época dos grupos luandenses de reivindicadores(as) da independência na clandestinidade é a novela “A vida verdadeira de Domingos Xavier” do escritor José Luandino Vieira. Era nas farras e clubes de desporto onde questões relacionadas à necessidade de luta pela liberdade eram lamentadas, digamos, já que algo de acção concreta praticamente nunca terá existido por parte desses no contexto urbano.

O excessivo *luandocentrismo* – estou a inventar o termo para me referir à demasiada centralização das abordagens que se propõem a tratar da história do teatro angolano em Luanda – não permite ter uma visão real do que ocorreu no país no que diz respeito ao teatro até aqui. Esta realidade, em parte, resulta de uma governação concentrada na capital. Luanda é a lente com que se enxerga, torpemente, o país. Só uma pesquisa especializada em história nessa matéria pode trazer uma visão mais próxima à realidade, portanto. Eis um campo fértil para a pesquisa.

Abrantes (2005) destaca que em Junho de 1976 com a criação da Escola Nacional de Teatro e Dança, mas com uma duração efémera, tem origem o Grupo de Amadores de Teatro, dirigido por uma cooperante brasileira de nome Tereza Santos. A brasileira teria sido substituída por esbanjamentos na gestão do grupo. Sucede ao Grupo de Amadores de Teatro o Grupo de Instrutores que contou com a cooperação cubana, tendo este formado multidisciplinarmente um conjunto de elementos que mais tarde teve a missão de fazer uma digressão pelo país com o fim de formar novos técnicos de teatro. Esta digressão, segundo Kangombe (s/d), durou cerca de dois anos. Do Grupo de Instrutores de Teatro derivou o Grupo Experimental de Teatro, precisamente constituído por instruídos(as) de cubanos, isto é, bem no início da década de 1980. A diferença reside no facto deste último projecto ter sido concebido apenas para Luanda.

Este mesmo grupo de instrutores distribuir-se-ia em empresas estatais e outras instituições como unidades militares para a criação de brigadas artísticas na cidade de Luanda, o que veio de algum modo a sustentar o período pouco favorável ao teatro da década de 1980.

Fora o teatro tutelado pelo Estado, as igrejas e as ONG, grandemente a primeira, desempenharam um papel fundamental na manutenção da actividade

teatral no momento da guerra ao extremo como o foi a década de 1980. A igreja serviu como incubadora de grupos teatrais nas mais diversas cidades, vilas e bairros de Angola. A maior parte de grupos, seja em Luanda como nas demais províncias do país, surgiu na igreja. A chamada juventude da igreja inicialmente se organiza no meio eclesial com o fim exclusivo de representar temas bíblicos, especialmente em época da quadra natalina. Ao querer ganhar certa autonomia se desvincula da igreja e passa a encenar outros assuntos que na igreja não seriam aceitáveis. Algo que facilmente nos pode fazer entender essa gênese de muitos grupos angolanos na igreja, seja as evangélicas ou a católica, é a manutenção da prática de reza antes e depois dos ensaios ou ainda em instantes antes de se estar em cena no dia de espectáculo. Muitos elementos dos grupos praticam esse ritual sem ter consciência da sua proveniência naquele meio secular.

As ONG (organizações não governamentais) são uma das responsáveis pela tentativa de expansão do teatro, com destaque no meio rural e periferia das cidades sob designação de teatro de intervenção. Há mesmo grupos que se considerem especializados nesse tipo de teatro.

#### 4.3 Formação escolar pública em teatro

No que diz respeito à formação escolarizada artística na Angola independente, desde sempre a sua responsabilidade ficou dividida entre os departamentos dos sectores da cultura e educação, sendo o primeiro de maior influência do ponto de vista da sua planificação. Eis os departamentos, segundo Marques et al (2007):

- a) DNALE (Departamento Nacional de Artes, Literatura e Espectáculos) que existiu de 1977 a 1980 e integrava o Conselho Nacional da Cultura.
- b) DINARTE (Direcção Nacional de Arte), 1980 a 1989.
- c) INFAC (Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural), existe desde 1988, apesar da sua oficialização apenas ter sido efectuada via Decreto nº. 36/93 que cria o Ministério da Cultura em 1993.
- d) DNETP (Direcção Nacional para o Ensino Técnico-profissional), com a fusão do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação, de 2000 a 2003, o ensino artístico ficou dependente deste departamento. Entre as

direcções aqui mencionadas, é a única que pertence ao Ministério da Educação e que até hoje está em estrita comunicação com o Ministério da Cultura [e Turismo] para a formação escolar em artes.

- e) INFA – Instituto Nacional de Formação Artística –, 2003 a 2008.
- f) DINFA (Direcção Nacional de Formação Artística), o seu período de existência é de 2008 até por volta de 2015. O documento aqui citado é anterior à existência da DINFA que foi extinta pouco antes de 2015.

É na vigência do INFAC que se começa a estruturar e unificar as dispersas iniciativas de constituição de escolas de ensino artístico no país. Durante esse período, foram formulados planos curriculares e regulamentos de funcionamento das escolas, conforme atestam os Decretos Executivos Conjuntos dos Ministérios da Educação e Cultura n.º 14/93 e 14-A/93, ambos de 06 de Agosto. O primeiro cria o Curso Médio de Dança e o segundo o Curso Médio de Artes Plásticas. A Escola de Teatro nesta altura já oficialmente existia, pois, esta foi criada em 1983, ainda segundo Marques et al (2007), através do Decreto Executivo Conjunto dos Ministérios da Educação e Cultura n.º 79/83.

Em José Mena Abrantes, num texto de 1990, encontra-se uma referência à seguinte pretensão:

A prometida abertura ainda este ano, em Luanda, de uma Escola Nacional de Teatro, a nível médio, projecto que conta com o forte empenho pessoal da actual directora do Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural (INFAC), Irene Guerra Marques, é uma das vias correctas para o lançamento de alicerces mais sólidos do futuro teatro angolano. (p.104).

Esta colocação de Mena nos faz compreender que mesmo a escola existindo de forma oficial, através do decreto nº 79/83 dos Ministérios da Educação e Cultura, materialmente era inexistente. Entretanto, só em 2004 o funcionamento da referida escola se efectivou, no tempo do INFA, nesta fase entraram em pleno funcionamento as Escolas de Música, Dança e Artes Plásticas. O INFA ao conhecer uma metamorfose, passando para DINFA (Direcção Nacional de Formação Artística) em 2008, as escolas não resistiram à esta turbulência, acabando por ter um momento de interrupção, para apenas retornarem em 2015 como CEARTE (Complexo das Escolas de Arte)<sup>62</sup> com infraestruturas erguidas de raiz no bairro

---

<sup>62</sup> A criação oficial do “CEARTE” é um pouco posterior ao começo do seu funcionamento que data de Fevereiro de 2015. A instituição foi formalmente criada pelo Decreto Executivo Conjunto dos Ministérios da Educação e Cultura n.º. 01/2015 em 13 de Julho de 2015.

Camama em Luanda. O CEARTE, co-tutelado pelos Ministério da Cultura e Turismo, Ministério da Educação e Ministério da Administração do Território e Reforma do Estado, acolhe cinco cursos, Teatro, Cinema, Dança, Música e Artes Plásticas. Na prática este último ministério não exerce qualquer influência no funcionamento da escola. Com a criação do CEARTE as escolas nacionais de Teatro e Cinema (versão que vigorou no tempo da DINFA), Artes Plásticas, Dança e Música deixaram de existir para dar lugar a áreas de formação, conforme refere o decreto nº. 01/2015 do Ministério da Educação e Ministério da Cultura (à época):

É criado o Instituto Médio Técnico, designado por “**Complexo das Escolas de Arte – CEARTE**”, situado no Bairro do Camama, S/N, Município de Belas, Província de Luanda, com as seguintes áreas de formação:

- a) Artes Visuais e Plásticas;
- b) Dança;
- c) Música;
- d) Teatro;
- e) Cinema (portanto, aqui temos a desvinculação do Cinema, que não funcionou antes da abertura do CEARTE, do Teatro). (Grifo meu).

As mudanças de configuração da instituição de ensino artístico a nível não superior são constantes ao ponto de as pessoas envolvidas directamente com a mesma terem dificuldade de compreender as transições e apreender as designações, seja dos departamentos ministeriais de tutela ou dos nomes da própria escola. É comum hoje encontrarmos ex-alunos(as) das escolas do ensino artístico do tempo do INFA e da DINFA a dizerem que estudaram nas escolas com esses nomes, quando, na verdade, esses são departamentos do Ministério da Cultura que regulavam questões de formação (escolarizada ou não).

Um outro caso, hoje oficialmente já não existe o CEARTE por conta do Decreto Executivo Conjunto n.º 173/018 de 4 de Setembro, dos Ministérios da Educação, Cultura e da Administração do Território e Reforma do Estado que implicitamente renomeia a instituição como Instituto Politécnico de Arte “CEARTE”. Porém, é comum ainda hoje encontrarmos documentos da instituição a se referirem ao Complexo das Escolas de Arte (CEARTE). É mister salientar que, apesar dessas direcções do sector da cultura terem a designação de nacional, as iniciativas de criação de escolas, as suas formações de âmbito não escolar, entre outras tarefas, nunca foram além da circunscrição territorial de Luanda.

Um pouco antes da abertura do CEARTE, 2014, após cinquenta e dois anos de história do ensino universitário em Angola, foi aberto o ISART (Instituto Superior

de Artes) actual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, inicialmente com os cursos de Música e Artes Plásticas. Segundo o antigo director da DINFA, o artista plástico Francisco Van-Dúnem “Van” (2022), a ideia de criação de uma escola superior de artes vem de 1989. É precisamente naquele ano que o INFAC reuniu pela primeira vez o grupo de formados em artes no estrangeiro – nomes como Norberto Matan’yadi, Ana Clara Guerra Marques, Gaspar Agostinho, Francisco Vandúnem, Sacaneno João de Deus, entre outros – para desenhar os planos curriculares das escolas de artes.

Em 2015, ao funcionamento do ISART somou-se o curso de Teatro e em 2016 o de Design de Moda. Este último tem visto a sua continuação ameaçada, fruto da falta de materiais didácticos básicos e professores(as). A falta de professores(as) é um problema global nos quatro cursos, na verdade. Oficialmente o ISART foi criado pelo Decreto nº 7/09 de 12 de Maio pelo Conselho de Ministros. De 2009, apenas efectivou-se o seu funcionamento em 2014.

A integração da Faculdade de Artes (ex-ISART) enquanto unidade orgânica à Universidade de Luanda deu-se através do Decreto Presidencial nº 285/20 de 29 de Outubro que, ao mesmo tempo, cria a Universidade de Luanda e extingue o Instituto Superior de Artes (ISART), conforme o capítulo II, artigo 20º, secção V, alínea c) do referido documento.

No que diz respeito aos conteúdos de teatro leccionados a nível do segundo ciclo no “CEARTE” e na Faculdade de Artes, também assinalado no capítulo inaugural deste trabalho, os programas utilizados nas disciplinas técnicas foram concebidos pelos(as) professores(as) cubanos(as). Esses estão desfasados da realidade de ensino, assiste-se a uma reprodução fiel do modelo cubano que nitidamente também está alienado do contexto do país caribenho; para ser mais concreto, no terceiro ano da disciplina de Actuação lecciona-se o que se chama *teatro em verso* que parte de textos clássicos medievais europeus, neste são montados textos como de Gil Vicente, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Miguel de Cervante, entre outros. As criações a partir de tais textos não são ajustadas ao contexto angolano, se é que isso é possível, os(as) alunos(as) com recurso à

maquilhagem e perucas procuram, literalmente, branquear a sua imagem para se ajustar ao sujeito medieval branco. Com crença em universalismo de saberes-fazer, o modo de orientar o processo de ensino aliena os(as) alunos(as) da sua corporeidade materna. Angola é um país multilingue e multiétnico, Luanda a cidade capital, onde estão as escolas de artes, recebe pessoas oriundas de todos os cantos e recantos do país, portanto, caso estas instituições queiram formar cidadã(o)s criativos(as) têm de considerar esta pluriversidade.

Sendo a sua maioria esmagadora licenciados(as) os(as) professores que estruturaram os programas, o que houve é uma réplica de programas; o que se estuda no primeiro ano em Actuação no ensino médio é o mesmo que se aprende a nível superior, o que acaba desinteressando os(as) alunos(as) que saem do “CEARTE” prosseguir com a formação em teatro na universidade. Presentemente a maior parte de alunos(as) que finaliza o ensino médio não opta pela continuidade e os(as) que optam a sua grande maioria acaba por desistir.

Uma verdadeira reestruturação, diria mesmo desmanche, dos planos curriculares do ensino médio e da faculdade de artes, uma reformulação total que deve ser coordenada, faz-se mais do que urgente.

Feito este resumo da história do teatro angolano creio que terminámos no lugar onde tudo começou, o ISART, lugar onde se criou o Bimphadi e onde se geraram as provocações para me (re)pensar como sujeito individual-colectivo. E lá vamos, mas sem deixar de tecer algumas considerações sobre o teatro que é feito em Angola.

#### 4.4 Considerações sobre o teatro angolano

Dois desafios, para mim, se reservam ao teatro angolano, o primeiro de infraestruturas e o segundo é de ordem qualitativa e/ou criativa.

Nos centros urbanos não há infraestruturas convencionais para a realização de espectáculos cénicos. É verdade que o teatro ou, no geral, as artes do espectáculo, não devem estar confinadas nos teatros, todavia, a existência de espaços convencionais fortalece a própria instituição arte. Há uma numerosidade de cines/teatros estatais fechados, inutilizados e outros a caírem na onda das

privatizações de bens públicos que hoje cada vez mais encontra apologistas na governação do presidente João Lourenço.

Ao partido-Estado recai a suspeição de não desejar dar espaço às artes, em particular ao teatro. Esta percepção ganhou azos depois da demolição do maior teatro de Luanda, o Teatro Avenida, em 2008. A informação da demolição foi acompanhada com a promessa de construção de um novo teatro, com melhores condições, entenda-se, uma vez que o Avenida já se encontrava em certa medida degradado. Entretanto, quando todas e todos estavam expectantes por um novo teatro, no espaço do antigo ergueu-se um edifício que não ser um teatro. E não só, na verdade, a construção da obra encontra-se paralisada, até aqui, há anos.

Enquanto fotografava a obra inacabada que está no espaço do antigo Teatro Avenida fui alertado por um homem que fazia guarda no edifício adjacente que se fosse apanhado pela segurança do Estado ou mesmo pela polícia seria detido. Por ter passado por episódios similares, recolhi-me às pressas, facto que não me permitiu ter o melhor ângulo do espaço.



**Figura 9. Obra paralisada erguida no espaço do antigo Teatro Avenida, Luanda, menos o edifício vidrado, 2022.**  
Fonte: Tchiloia Lunono.

Em 2014 houve uma polémica à volta do cancelamento de um espectáculo internacional de teatro – “As orações de Mansata” é o nome da peça – da Cena Lusófona. O espectáculo foi cancelado duas horas antes de começar por intimação

do Ministério da Cultura, segundo contam Emílio Lukombo e Raul do Rosário<sup>63</sup>, dois actores angolanos directamente envolvidos na peça que integrava actores de quase todos os países falantes de português, o primeiro como actor de facto e o segundo fez parte da produção. A apresentação da peça teria lugar no Cine-teatro Nacional<sup>64</sup>, tutelado pela Associação Chá de Caxinde. No entanto, a carta chegada do Ministério da Cultura alegava a degradação do edifício, inclusivamente do palco. Portanto, o espectáculo teria sido cancelado por questões de segurança, informava a carta, segundo o actor Emílio Lukombo. Por que motivo o Ministério da Cultura teria deixado a montagem do cenário para duas horas antes da exibição da peça, já com o público à porta, segundo conta Lukombo, dar ordens de cancelamento? O teatro de facto estava degradado, em certa medida, mas não é crível que a equipa de produção da Cena Lusófona não tivesse acautelado questões de riscos. Rejeitada foi a contraproposta feita pelo ministério de apresentar a peça num outro lugar. O não acesso à carta não permite fazer uma reconstrução do caso, contudo, fica a suspeita de censura do governo angolano formado pelo MPLA (partido-Estado), a quem tem recaído a responsabilidade do não crescimento do teatro angolano.

Do ponto de vista qualitativo, o teatro angolano, comercial, traz à cena situações do quotidiano quase na sua forma natural a nível emocional, do cenário, sonoplastia, indumentária, etc. Regra geral, parte de um texto escrito, porém, salve-se raras excepções, nunca publicado – podendo desaparecer logo se o grupo entender não mais o representar. As directoras (figuras raras no teatro angolano) e directores geralmente são também os(as) dramaturgos(as) dos seus próprios grupos.

Uma das críticas que se pode fazer ao teatro angolano é a sua pobreza em termos temáticos. Na sua maioria não passa daquilo que chamo de *temas domésticos*. Os assuntos abordados gravitam em torno de questões ordinárias, abordadas sem nenhuma profundidade filosófica ou ontomitológica, o conflito entre a esposa e o esposo, a namorada que “corneou” o seu namorado, a vizinha fofoqueira, o jovem que vai casar obrigatoriamente a moça que engravidou (resultando em reuniões familiares), etc. Nisso tudo nunca pode faltar a alusão ao sexo, que também tem dado em muitas peças de teatro. Só com uma promoção de

---

<sup>63</sup> Raul do Rosário prestou as informações através do chat do Messenger em 19 de Maio de 2022.

<sup>64</sup> Esse cine-teatro, como vários outros do país, está fechado há anos, degradado no interior, num contexto de falta gritante de espaços convencionais para espectáculos cénicos.

conversas/debates sérios – quando isso ocorre geralmente acaba em celebrações de feitos no lugar de um debate de possibilidades de criação – se poderá dar um salto na criatividade.

Distinguem-se de temas domésticos algumas peças, é exemplo disto a célebre peça “O Feiticeiro e o inteligente” do Etu-lene, grupo lunadense do bairro Rangel, escrita por Beto Cassua, o também director do grupo.

“O feiticeiro e o inteligente”, também conhecido popularmente como “Kambambiji”, é a história de um velho feiticeiro de nome Saraiva que se apaixona pela sua própria filha e mata a sua esposa para que se case com esta. Chega a impedir o pedido em casamento da filha. A filha e o seu pretendente descobrem que o pai mantém consigo uma relação amorosa nos sonhos. A filha e o pretendente revoltados(as) procuram derrubar o pai. É assim que eles se recordam de um conselho deixado pelo velho amigo da aldeia de Pungu-a-Ndongo – lugar onde decorre a acção – de nome Ngazuze (o inteligente). O conselho é a fórmula para o derrube do malfeitor. Consiste em apanhar as pegadas do feiticeiro e entregá-las a ele mesmo para mortalmente castigar o suposto malfeitor. Pedrito e Melita simulam um roubo na sua lavra e vão ter com o Velho Saraiva pedindo que mate o malfeitor. Velho Saraiva comove-se com a situação de roubo que ocorrera com os seus e logo se põem a executar a acção de matar (com feitiço) o ladrão a partir das pegadas. Só que aquelas pegadas são suas, por isso, nenhuma outra pessoa pode conhecer o fim da vida a não ser ele próprio. O feitiço vira contra o feiticeiro: Saraiva morre.

Tenha-se em conta o facto de que a popularidade desta peça também se deveu grandemente à sua exibição na televisão estatal, em rede nacional, no fim da década de 1990. Todavia, ela até hoje se distingue das outras obras dramáticas do seu tempo pelo tema, com o qual o público angolano, no geral o africano, fortemente se identifica, o feitiço.

Um outro elemento predominante no teatro angolano é a perseguição do riso, fica subentendido que a prova de qualidade de uma peça de teatro é o número de gargalhadas que consegue arrancar do público. Por fim, o esforço de se fazer teatro em condições tão adversas demonstra que existindo uma política pública de fomento ao teatro, à arte, no geral, poder-se-ia criar com mais qualidade. Actualmente, o que

existe são iniciativas individuais e colectivas que mantêm vivo o teatro. São os grupos e algumas individualidades que a nível regional vão promovendo festivais que congregam vários outros grupos e, às vezes, embora poucas, tais festivais chegam a ter uma dimensão nacional e internacional.

O Bimphadi, de que falarei no próximo capítulo, dentro desse panorama ao se assumir como um grupo de pesquisa, focado técnica e teoricamente no corpo-voz do actor/actriz, não preocupado com a venda de espectáculos nem tanto com resultados, pode ser considerado pioneiro nesse caminho. Há exiguamente trabalhos teóricos, claro, que o precedem, mas são trabalhos que têm como foco o texto – disto é exemplo o trabalho de José Mena Abrantes – e um viés histórico.

## 5. BIMPHADI: GESTANDO POSSIBILIDADES

Kilamba, uma cidade projectada para quinhentos mil habitantes, calma, ainda conserva em certo grau a atmosfera do ambiente natural que se invadiu para a construção de edifícios no quadriênio 2008-2012. Uma cidade que possui largos passeios, se comparada com outras angolanas. É no bloco U, precisamente ao lado do edifício U-19, onde se situa a Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, acurralada no silêncio e invisualidade. Como já contei, a Faculdade de Artes (FaArtes) partilha instalações com o Instituto Superior de Educação Física e a Escola Superior de Hotelaria e Turismo. No ginásio e auditório da FaArtes ensaia o Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena), fundado aos 7 de Março de 2020.

O ginásio/auditório da FaArtes é uma sala espaçosa, com chão de cimento, faz eco. No entanto, muito bem nós a dominamos. Escolhemos um quadrado, delimitando-o em círculo, no meio do salão. Luanda é uma cidade com inumeráveis dificuldades em termos de mobilidade, bastante congestionada no trânsito automóvel, problema agravado quando chove. Há déficit de transporte na cidade, deslocar-se de um ponto para o outro despende gastos financeiros e de energia. Os membros do Bimphadi vivem em diferentes bairros. Pelas dificuldades que acabei de elencar, o grupo, até aqui, ensaia apenas uma vez por semana, aos sábados.

De saca no ombro onde carrego a roupa de treino, pela manhã encaminho-me à paragem de táxi, o azul-branco, também conhecido como kandongueiro. Na companhia do programa radiofónico do Jojó, bastante apreciado pelos taxistas, rasgo a via Expresso (actualmente Avenida Fidel Castro), a caminho do Kilamba. O meu ritual para adentrar no ambiente do ensaio começa no kandongueiro, regra geral, não converso com ninguém. Apenas auriculares nos ouvidos ou, então, silêncio total. Estava sempre a correr com o tempo, durante a escrita da dissertação, o tempo nunca foi suficiente, também quase sempre atrasado. A energia de estar dentro do espaço de ensaios, ver o corpo a estirar, pingar... chama!

O ritual do silêncio depois de aterrar na FaArtes mantém, trocar de roupa, dar um gole na garrafa de água e encaminhar-se para o espaço delimitado (quadrado)

que escolhemos dentro do ginásio – às vezes numa das salas de aula – onde sempre religiosamente está o Costa<sup>65</sup> na hora marcada.

Quando começámos em 2020 procurámos esquematizar o aquecimento e/ou treinamento corporal, começando da cabeça aos pés e fixar alguns exercícios que serviriam como nosso ritual de preparação física. O treinamento seria colectivo. Essa tentativa prevaleceu por um ano e meio, mais ou menos, para depois ser abandonada a favor de um treinamento individual, mas com todos(as) na mesma onda de energia. Na mesma altura intentámos implementar o diário do(a) actor/actriz.

O Costa passou a iniciar os ensaios de um modo diferente, o aquecimento deixou de ser um mero aquecimento muscular ao abarcar a dimensão interior do movimento. Nesse sentido, foi introduzido um exercício que vou chamar de “exercício uterino”. Ao adentar para o ensaio a mobilização das forças vitais do corpo é feita via evocação à vida uterina: um(a) bebé no ventre da mãe, primeiro na imobilidade, depois esse ser fetal pretende mexer-se, ao tencionar a mobilidade encontra pequenas resistências, rompe com o ventre, é uma criança que caminha de forma autónoma, chega o primeiro dia de aulas dessa criança, ela brinca com seus/suas colegas... Este exercício nunca foi fácil para mim, é uma tortura, mas há dias que consigo mergulhar nessa ficção, perco-me e encontro leveza. Sou um actor que funciona melhor com estímulos exteriores, alguém grita para mim, alguém batuca, dançar ao ritmo do canto dos pássaros lá fora ou do barulho dos motores dos carros.

Toda a movimentação evocando essa imagem uterina e de cria(ncice) é feita de forma a fugir da lógica do movimento do dia-a-dia, quebra-se a postura habitual do corpo, o ritmo em que movimenta a criança na maior parte das vezes é dançado. Compreendo que esta maneira de trabalhar dialoga na prática com a ideia de corporeidade materna, pois, o(a) actor ou a actriz trabalha partindo da primeiridade do seu corpo.

---

<sup>65</sup> Manuel Francisco João da Costa ou simplesmente Costa, embora o núcleo trabalhe de forma horizontal, até aqui, a responsabilidade de orientação técnica tem estado a cargo dele. Também formalizamos algumas responsabilidades, como para questões teóricas ou científicas pelas quais respondo, o Mbandu para a direcção geral do núcleo e o Máquina trata de assuntos administrativos. Como disse, apesar dessas formalidades, o núcleo exercita-se no sentido de envolver todos os membros no mesmo grau nas suas actividades.

Não basta exercitar-se a partir de imagens e energias primordiais, há que se auto-fiscalizar para romper com preconceitos que criam bloqueios. Os preconceitos criados principalmente pelo colonialismo e por certas hegemonias dentro do próprio eixo de subalternizados(as) se manifestam de diferentes formas, na língua, na dança, na música, na maneira de comer (o que comer e como comer), etc. Ao reflectir sobre esta questão parto de mim mesmo. Há dança que “dá vergonha”, há modos de comer que são tidos como não correctos – esta é a “guerra” diária dos restaurantes angolanos –, o esforço consiste em se ajustar a formas de ser e estar tidas como certas. Num dado dia presenciei um episódio entre um jovem que atendia num restaurante e um cliente, esse último seleccionou uma série de comidas que deviam ser colocadas no seu prato. Apresentada a escolha ao funcionário, ele questionou – mas é para colocar isso tudo num só prato!? O cliente naturalmente respondeu: – Se não couber pode servir em dois pratos, se em dois não der acrescenta mais um prato. Em silêncio, o funcionário recolheu-se para atender a solicitação.

Nesse pequeno episódio do restaurante o funcionário quis mostrar que existe uma maneira correcta de comer e o que comer, não há nenhum fundamento nutricional no posicionamento do trabalhador do restaurante, apenas quis seguir uma pauta que ele próprio desconhece a origem. Alguns preconceitos se enraizam, sem dúvida, via pretensões capitalistas, um capitalismo que não só nos vende produtos para o consumo como também inventa os modos de os consumir, aliás, a própria forma de os consumir precede o produto real, está visto.

O caminho da descolonização do movimento passa por observar o que se acredita ser o certo e por que razão o tido como irrelevante é banido. Toda forma de dançar (mesmo na dança contemporânea onde se crê que os movimentos são livres e originais) possui uma pré-história, alguma materialidade, ainda que conscientemente não seja possível fazer a localização. Nenhum tipo de dança, música, pintura, escultura, etc. é inocente, há sempre embasamento numa realidade concreta. Esta realidade concreta pode ser um mito ou alguma actividade de um dado grupo étnico. Nas danças africanas, por exemplo, temos movimentos que evocam o cortar para limpar a mata, o movimento de jogar uma lança, não necessariamente de guerra, é um movimento que também se associa à masculinidade. Por exemplo, é costume o homem nyaneka nunca andar de mãos

abanadas, consigo sempre leva um objecto contundente, como catana, porrinho ou machete.

O exercício que começa com a imagem uterina é sucedido, via de regra, pelo jogo com as emoções, inicialmente pensado a partir da ideia de *raxa boxes* do director norte-americano Richard Schechner que o Costa trouxe. Era desenhada uma grade no chão com um giz que em cada compartimento possuía uma emoção específica como raiva, ódio, tristeza alegria ou qualquer outra emoção. Saltávamos para cada emoção e em função dela movimentávamos e/ou produzíamos sons jogando, ao mesmo tempo, com distintos ritmos. Um tempo depois rompemos com as grades, mantendo apenas o jogo com as emoções, uma espécie de emoção pela emoção.

O processo de treinamento, treinamento no sentido mais amplo do termo e não só o exercitar muscularmente, é em dada altura dos ensaios conduzido por uma música cantada. Aliás, a música ela também existe no aquecimento, apesar de eu não ir por esse caminho; é, na verdade, a premissa inicial, movimentar com uma canção interior. Contorno esta singularidade de não accionar suficientemente pelo pensamento buscando provocações fora do espaço, o som dos motores de carros, o canto de algum pássaro lá fora ou, de repente, um(a) companheiro(a) faz algo que sobe a minha adrenalina e!... sigo a onda. Também há casos em que um movimento pelo movimento ganha um fluxo vivo, nesse caso, é como se o corpo sem intermediação de outras instâncias encontrasse o seu próprio caminho. Há já algum tempo que fazemos a preparação corporal com a percussão e canto, um trabalho exaustivo, mas instigante.

No decurso dessas experiências uma indecisão nos acompanhou, o uso ou não do diário. Quando começámos a trabalhar demos conta de que algo não ia bem: em certos momentos parava-se de exercitar para tomar o caderno e apontar descobertas (supostamente). Isso não é sincero, pelo menos, julguei. Era como fazer para escrever, um procedimento que obstrui a própria experiência do/no processo de busca de caminhos para criar. No tempo do ISART tínhamos a expressão “actuar o resultado”, isso resulta sempre falso. Com efeito, o caderno de notas ou diário foi posto à parte, mas algumas vezes discutida a sua (des)necessidade de retorno. O amadurecimento do(a) actor/actriz é necessário,

para tal há que se aprender a ser sincero(a) no processo, deixar-se guiar pela prática, abandonar-se no processo e que ele nos diga alguma coisa e não o contrário.

No Bimphadi em cada fim de ensaio existe um ritual, a conversa sobre o dia de trabalho, a planificação para a semana a seguir ou para alguma actividade do núcleo fora do espaço de trabalho. De modo horizontal falamos sobre como o trabalho está a caminhar, o que está a funcionar ou não, o que deve ser mudado, reduzido ou intensificado. Às vezes, as discussões são tensas, cansativas, porque nem sempre o que um(a) julga conveniente o(a) outro(a) vê da mesma maneira. Todavia, independentemente do entendimento de cada um(a) sobre dado assunto, o que for consensual é abraçado por todos os membros e levado à execução até a última possibilidade.

Até aqui contei como nos organizamos, preparamos física e emocionalmente no processo de treinamento do Bimphadi. No próximo subcapítulo trago a experiência no acto criativo e a relação do resultado deste trabalho com os(as) espectadores(as).

### 5.1 *Ritos de Passagem*, uma peça do Bimphadi

Durante um ano e meio o Bimphadi esteve engajado na criação de uma peça cujo ponto de partida permaneceu incerto por muito tempo, visto que não queríamos partir de um texto ou história escrita a priori. Esse é um caminho que tem o seu preço, pior quando se trata de pessoas criadas numa tradição de teatro textocêntrica e stanislavskiana. Por não se ter partido de uma fonte única foi difícil atribuir um nome à obra, estreamo-la sem título aos 19 dias do mês de Novembro de 2021 no auditório da FaArtes. Passarei a me referir à peça como “Ritos de Passagem”.

Ao partir para a criação da peça, tínhamos uma referência visual que muito nos viria a contaminar, a peça “Revoada” do Arkhétypos Grupo de Teatro, com direcção de Robson Haderchpek, figura apresentada no primeiro capítulo. Antes de integrar o Bimphadi, houve encontros online com o Robson onde se conversou sobre uma outra peça do Arkhétypos, depois de visualizada pelos membros do Bimphadi. Quando cheguei ao núcleo, estava em processo uma criação cujo ponto de partida era um ritual fúnebre da cultura kongo, no entanto, a peça era demasiado abstracta. Foi necessário integrar outros materiais, inclusivamente um conto (não

teve relevância na dramaturgia da peça) de um escritor angolano cujo nome nunca fixei, porque como disse foi um material que se revelou insignificante no resultado final.

Seguíamos à caça de pontos nodais em que nos pudéssemos ancorar, uma forma de também sermos capazes de explicar para o(a) espectador(a) o ponto em que partimos. É comum em Angola as pessoas fazerem perguntas do tipo: Qual é a técnica/método que vocês usaram? Esse método é de quem? Acredita-se que tudo já está inventado e que, portanto, só seguimos a roda. Mantivemo-nos na dispersão, mas a intenção de busca por novos materiais e novas formas de expressão, sem sair da sala de ensaios, fez emergir muitos materiais só a partir das memórias dos actores e atrizes.

Na dispersão, quando nos espantámos, havia vários materiais, na sua maioria nascidos de rituais de passagem das etnias originárias dos actores/atrizes. Eu, o Costa e o Máquina somos todos provenientes do Sul, embora este segundo tenha crescido em contexto urbano, também possui referências nyaneka. O Mbandu é mukongo, Norte de Angola, e outros membros de Luanda, mas com ancestralidades diversas. Nessa ordem, as acções da peça eram sugeridas partindo de referências que os actores e atrizes possuíam; quero destacar as contribuições do Máquina e do Mbandu que, na minha leitura, foram bastante valiosas para a composição da peça.

O Máquina ensinou várias canções (seu objecto de estudo no mestrado) e danças nyaneka, quase todas formaram parte do “Ritos de Passagem”. Tanto o Máquina quanto o Mbandu revelaram-se verdadeiros guardiães da memória dos seus povos de origem. Apesar de ter a mesma origem étnica que o Máquina, há saberes, nomeadamente canções e danças que eu não seria capaz de rememorar, coisa que, com muita delicadeza, era feita pelo Máquina. Dos nyaneka (re)aprendemos as canções e dança do ekwendje, etopola (uma dança-jogo festiva), olundongo (dança masculina festiva e fúnebre), entre outras. O Mbandu ensinou algumas canções infantis e cânticos-choros fúnebres kongo que integraram o “Ritos de Passagem”.

Ao detalhe farei a descrição da estrutura da peça “Ritos de Passagem”, a ordem que vou apresentar é uma síntese minha. Basicamente a criação da peça partiu de rituais de passagem das culturas nyaneka e kongo. Eis os momentos de passagem: o nascimento, okupita pondje (ritual nyaneka de apresentação do/a

recém-nascido/a à comunidade), o ekwendje (ritual de iniciação masculino, circuncisão), o casamento e a morte. Esses rituais não são levados para o teatro de forma natural, eles são recriados e acabam por ganhar outro ritmo e sonoridade.

A peça estreou no ginásio/auditório da Faculdade de Artes, o nosso espaço, aos 19 dias de Novembro de 2021.

#### Quadro I: O anúncio do nascimento

A peça começa com os actores e a actriz<sup>66</sup> deitados(as) no chão em roda numa posição fetal e com um grito. Este momento é como se fosse um sonho da mãe que mais tarde dará à luz. Neste sonho a mãe deitada é cercada por animais pressagiários. A mãe também é uma ave que conduz o grupo de animais que em certos momentos a cercam. Não é um teatro realista, nesta peça o sonho e a realidade se (con)fundem. Há diferentes animais no quadro, pássaros, camaleão (minha figura), louva-deus e raposa. Em cada levantamento abrupto da mãe os animais caem num movimento preciso ao chão – a acção repete-se duas vezes. Ao ir para o chão, pela terceira vez, emerge o quadro de parto<sup>67</sup>.



**Figura 10. A foto resume o momento descrito no quadro I, 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.**

<sup>66</sup> O “Ritos de Passagem” na estreia teve um elenco de cinco actores e uma actriz: Leandra Machado, Tchiloia Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Simão Herculano, Nelson Máquina e Alione da Costa.

<sup>67</sup> Ver imagens em movimento do quadro I em: <https://youtu.be/af3kQZT866s>

## Quadro II: Okupita pondje e o ekwendje

Depois da imagem do parto o bebé (tomado pelos dois braços e caminhando) é apresentado à comunidade (ou, se quisermos, aos quatro quadrantes onde estão os/as espectadores/as). A apresentação termina no centro e no chão para dar lugar à circuncisão acompanhada com a canção

*Ocikele cameme*

*Cikele cameme*

*Lila lila, oholomphoko ngaliandia*

Algumas canções em línguas bantu têm a particularidade de serem intraduzíveis. Quando se tira uma canção do seu contexto para ser transformada em texto a ser racionalizado perde o seu sentido. Esta canção, válido para tantas outras nyaneka do ekwendje e não só, ainda que se faça dela um texto falado/pensado fica sem significado algum. Faz parte do leque de memórias dos nyaneka, foi repetida por várias gerações, na medida que o tempo foi passando as palavras foram se tornando obsoletas, perdendo assim o seu significado imediato. Outra particularidade das canções, elas não são transmissíveis na sua plenitude, há tonalidades que só podem ser atingidas por nativos(as), aqueles(as) cuja corporeidade materna se constituiu no contexto em que as canções são vividas. Nenhuma elaboração é capaz de captar a alma de uma dessas canções, pode-se é imitar, aproximar delas, mas a alma da canção é apenas atingida por membros da cultura. Não é purismo, quem trabalha como artista cénico(a), na prática, saberá o que estou a dizer. Não é por mero modismo que alguns/algumas directores(as) de teatro trabalham certos materiais com indivíduos das diferentes culturas em que foram extraídos.

Como todos, este quadro também tem dança. O circuncidado (sou eu quem corporifica esta imagem), ao se recolher para fora da cena, é acompanhado com dança. Aqui reporto-me, se o(a) caro(a) leitor(a) seguiu sequencialmente a leitura, se não, vai o convite, ao capítulo de apresentação; estamos lembrados(as) do mestre Kwandi que nos acordava de manhã para dançar? Pronto, a dança desse momento é esta, (re)ensinada pelo Máquina. É a dança que contei que eu bailava com uma só perna. É necessário bater o pé no chão, seguido de um balançar para o lado da cabeça e do tronco. O movimento tem um contratempo para ser repetido do outro

lado. Aparentemente simples, até experimentar. Aqui vai um trecho da dança no “Ritos de Passagem”: <<<https://youtu.be/r7DlcOyFa0Q>>>.

#### Quadro III: A festa

O quadro que sucede o ekwendje é de festa, muito canto-dança e percussão com palmas ao ritmo do olundongo e etopola. É um dos momentos que mais energia depende na peça. As canções e danças do quadro são todas nyaneka. Fechamos a celebração dispersando-nos abruptamente para os quatro cantos, esvaziando assim o centro da cena.

#### Quadro IV: A coqueteria/casamento

Ao centro retomamos com a canção “Sola”, em kikongo, ensinada pelo Mbandu. “Sola” é uma canção de roda no jogo entre rapazes e meninas que incentiva os(as) participantes a escolher quem desejam. É uma canção que me arrebatou, todos(as) dizem ser a minha canção. É uma das poucas canções que foi para a cena sem transformação. Quando o Mbandu a ensinou não era com o objectivo ficar no “Ritos de Passagem”, mas encantei-me com ela e briguei para que permanecesse. Acontece que algumas coisas do Sul que nós sugeríamos no ensaio, sem dar muita importância, eram encantadoras para os(as) outros(as), em particular para o Mbandu, e quase tudo que o Mbandu cantasse era encantador para nós do Sul.

O encontro ao centro da cena dá-se na brincadeira/coqueteira dos(as) rapazes e meninas conduzido pelo “Sola”. A brincadeira acaba com todos(as) no chão, o erguer-se do chão é a transição para o casamento. A parte do casamento é guiada por “Sandombua weya”, canção em umbundu ensinada pelo Adriano Cangombe, cenógrafo da peça na primeira apresentação. A canção foi completamente transformada sem, no entanto, perder a musicalidade original. *Sandombua weia* significa a *noiva chegou*. A celebração do casamento é finalizada ao ritmo do carnaval luandense.

#### Quadro V: Os animais pressagiários ou destino

O quadro de carnaval que celebra o casamento acaba num dos lados do quadrado (a cena), de costas para o centro da cena, o tronco e a cabeça a baixo e

os braços totalmente relaxados. Viramos lentamente para o centro, enormes e zoomorfizados cantando a canção “Os animais que falam” de autoria do Costa.



**Figura 11. 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.**

Ainda no mesmo quadro, uma mulher cruza-se com uma cobra numa encruzilhada, insulta-a e acaba atingida por uma facada. Assim nasce o quadro do ritual fúnebre e mais alguma coisa (este quadro é mais difícil de ser sintetizado).

#### Quadro VI: O óbito e outras imagens

A facada da mulher que insultou a cobra na encruzilhada é sentida por todos(as), que lentamente vão para o chão e num toque de repente se recuperam para se enfileirar no óbito, cantado e dançado. O ritual fúnebre, no Norte de Angola, entre os kimbundu/ambundu e bakongo, é dançado, um choro-dança extático. Para o caso, a dança não era nortenha, mas do centro-sul, ovimbundu, e festiva. A intenção não é fotografar esses rituais, apenas os simbolizamos, os actos rituais são postos num contexto totalmente distinto do natural/sagrado. Não é que a sua dimensão sacra se esvazie por completo, não é por acaso que no fim as pessoas vinham ter connosco dizendo que se sentiram num lugar estranho, arrepiados(as).

#### Quadro VII: A procura ou batalha final

Este quadro começa no momento em que terminamos o canto-dança fúnebre. No centro da cena, dispersamo-nos num ritmo rápido e tenso. Os actores e a actriz,

como se estivessem à procura de alguém ou algo, vão no fim do centro cénico, em distintas direcções, como se quisessem chocar com os(as) espectadores(as), de repente travam, mudança de direcção, quase a chegar a mais um(a) espectador(a), abruptamente vem o freio. Em seguida forma-se uma imagem de exército atacando um inimigo, a esta imagem sucede uma coreografia de combate que termina com a morte do guerrilheiro desobediente. Este guerrilheiro é combatido por não respeitar a tradição, portanto, ele luta, ao mesmo tempo, contra o destino simbolizado pelo exército de humanos-animais. A imagem abaixo, no chão, mostra o guerrilheiro, derrotado pelo destino (morto). A alma do guerrilheiro ergue-se caminhando com o conjunto, em cerimónia fúnebre, até a extremidade do quadrante cénico marcado para fazer a vénia e assim termina o “Ritos de Passagem”. A peça termina como começou: cantando a música “Tate” (título que atribuo apenas aqui na escrita).



**Figura 12. Último quadro do “Ritos de passagem”, 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.**

Em suma, o “Ritos de passagem” é uma obra teatral, pelo género da sua dramaturgia, quase incontável. É um espectáculo atravessado por várias imagens, energias e motivações, em termos de impulso das acções. Trata-se de uma dramaturgia não narrativa, sem os habituais temas domésticos, não linear, nem os seus quadros sucedidos numa lógica consequencial. A vida das acções não está no significado imediato ou intelectual, o segredo da peça dá-se nas sensações, estados de espírito e invocações. Tem, sim, algo de sagrado. Os equilíbrios e desequilíbrios do corpo também participam da vida do espectáculo, ou seja, a partir do momento

que quebramos a posição quotidiana do corpo e executamos as acções numa lógica também não quotidiana isso desloca o(a) espectador(a) da sua condição de juiz, deixa de pensar com a cabeça. Neste ponto a pesquisa do director italiano Eugenio Barba, com a ideia de equilíbrio precário/movimento extra-quotidiano, constitui um significativo estímulo<sup>68</sup>. Por isso, é fundamental executar os movimentos com bastante fluidez, sem quebras, se existir quebras devem ser intencionais. “Tá quebrar!”, grito do Costa, é o que mais se ouve nos ensaios do Bimphadi. O “Ritos de Passagem” só funciona com uma entrega total, independentemente do que é fixado em certo grau.

Técnica como camisa na montra não existe, os caminhos formulados que recebem o nome de técnica/método são, na verdade, pessoais, ainda que digam algo para outros(as) profissionais. E, muitas vezes, cada peça por montar faz o seu próprio caminho, ou seja, uma técnica/método que se faz no processo. O “Ritos de Passagem” tem uma dramaturgia de risco, só funciona com entrega total, sem quebras, bastante concentração e fé de que tudo está bem e vai acabar bem. Ele existe no acto, no encontro com o(a) outro(a) actor/actriz, o(a) outro(a) espectador(a), em certos momentos, directamente, este(a) último(a) envolvido(a) na acção.

## 5.2 Uma conversa com os(as) espectadores(as)

Depois da actuação, na estreia do “Ritos de passagem” e noutras apresentações, sentámos com os(as) espectadores(as) para uma conversa sobre o que acabavam de ver. A foto abaixo testemunha o momento:

---

<sup>68</sup> Cf. Barba e Savarese (1995).



**Figura 13. 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.**

Conforme calculávamos, a conversa foi polémica. Não faltou a clássica pergunta: “usaram o método/técnica de quem?” Junto essas duas palavras, técnica e método, porque são usadas como equivalentes no contexto angolano. Quando respondemos que não usámos método de ninguém, apesar de termos algumas referências teóricas e que, portanto, o que acabáramos de apresentar era um caminho próprio, nosso, o questionador não quis acreditar. Como contei, crê-se que tudo já está inventado e o que os(as) artistas precisam de fazer é, simplesmente, ajustar-se às “técnicas/métodos” existentes.

Alguns/algumas questionavam o que queríamos contar. Não entendi a história que queriam contar, reclamam. O teatro na tradição que se consolidou no ocidente europeu é o/do texto. As investidas levadas a cabo nessa geografia no século XX para contrapor essa tradição são desconhecidas pelos(as) artistas angolanos(as). No tocante a este assunto, a importância da(o) história/texto, Grotowski fala da sua experiência:

Para nós não tinha. Mas mesmo nos últimos ensaios, e frequentemente até a partir do começo, criei histórias, porque senão os espectadores teriam estado tão inquietos por não poder compreender a verdadeira coisa que está na presença dos atores, nas vibrações sonoras, nos processos no interior das pessoas. O espectador teria estado totalmente inquieto, preso ao seu “mas o que quer dizer?” que se teria bloqueado. (GROTOWSKI, 2012?, p. 20).

Ainda que não seja inteiramente linear, em algum nível a história em “Ritos de Passagem” está presente na sequência dos quadros, o nascimento, a circuncisão, o casamento e a morte. Pode a história não ser racionalmente compreendida na sua totalidade, mas a sucessão dos quadros organiza-se de um

modo que oferece quietude na detecção da ausência de história. Repare-se, quando o espectáculo terminou ninguém se retirou da sala, na cultura angolana é sinal de que gostaram, todos(as) ficaram para a conversa. O espectáculo pegou-os(as) num nível não racional.

Outros(as) ainda nos interrogaram se o que fazemos é teatro ou não. É, na verdade, uma pergunta retórica, visto que no fim algumas dessas pessoas asseveraram não se tratar de teatro. O que vocês fazem parece mais dança do que teatro, comentou alguém. Um comentário, que, para mim, soa a elogio e, creio, para todos(as) nós do Bimphadi. O que fazemos não é dança nem teatro, talvez tudo junto e mais alguma coisa.

### 5.3 Falar de si mesmo(a): uma aprendizagem necessária!

No intuito de alargar o diálogo com os(as) outros(as), valendo-se das novas tecnologias, na passagem do segundo ano de existência do núcleo planificou-se a organização de um evento de cariz internacional com convidados(as) nacionais e internacionais nos dias 4, 5 e 6 de Maio, 2022. Em Outubro do mesmo ano também organizámos um evento que juntou o Bimphadi e o Arkhétypos em Luanda. Sobre o evento, ver o ensaio publicado na revista brasileira Dados de África(s) de minha autoria cujo título é “Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma “pedagogia teatral sem mão”<sup>69</sup> e na mesma ocasião uma entrevista foi por Robson Haderchpek dada à Revista Austral da TAAG (companhia transportadora área angolana), revista de bordo, com o título “Robson Carlos Haderchpek: ‘é preciso colocar a herança das ancestralidades em pé de igualdade’”, texto bilingue<sup>70</sup> (português e inglês). Mas aqui quis dedicar-me apenas ao evento de Maio que teve um viés teórico, o mesmo foi híbrido (online e presencial), constituiu-se um público no modo presencial na Ubuntu, Casa de Cultura e Artes, na Vila Alice, Luanda, para o qual eram projectadas as prelecções de convidados(as) internacionais. Esse modo de organização do seminário foi pensado contando com as impossibilidades de acesso às tecnologias de comunicação, cada vez mais caras. De igual modo, as intervenções de nacionais foram transmitidas via *streaming* Google Meet que foi

<sup>69</sup> Texto disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/dadosdeafricas/article/view/16750>.

<sup>70</sup> Entrevista disponível em: <http://www.taag.com/pt/Viajar-com-TAAG/A-bordo/Revista-austral>. p. 34-40.

cedido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, nossa parceira para o desiderato. Designou-se o evento 1º Seminário Internacional de Artes Cénicas do Bimphadi.

Nos objectivos do projecto consta:

O principal objectivo do seminário é a partilha de vivências e práticas na cena/roda. Com isso acreditamos que

1. Incentivar-se-á debates mais estruturados.
2. Inspirar-se-á artistas nacionais a escrever as suas vivências e o modo de condução dos seus processos criativos, independentemente de terem tido uma formação escolar ou não em artes cénicas.
3. As abordagens permitem discutir a questão da colonialidade nas nossas sociedades ontem colónias. (Extracto do projecto do 1º Seminário Internacional de Artes Cénicas do Bimphadi, 2022).

Nas últimas duas décadas e mesmo um pouco antes, têm sido realizados vários debates sobre o teatro em Luanda, particularmente, porém, esses diálogos têm um carácter excessivamente celebrativo. Nesse tipo de encontros mais se discute os méritos de grupos, directores(as) e actores/actrizes. Entendemos que falta um debate mais politizado, no sentido de abordar questões de âmbito social, do qual o teatro não se dissocia e inclusivamente questões mais técnicas. O seminário contou com a participação de três artistas angolanos(as), entre os(as) quais, uma pesquisadora da dança; teve quatro artistas pesquisadores(as) de teatro brasileiros(as) e dois artistas angolanos residentes em Portugal, um deles acabou por não comparecer por questões de agenda.

Quando formulado o convite para os(as) nacionais, um facto constituiu obstáculo, surpreendente nem tanto: dois artistas com uma vasta produção apresentaram como propostas de fala completamente deslocadas das suas práticas. Refiro-me aos directores e professores da FaArtes Tony Frampênio e Pinto Nsimba. O primeiro propôs-se a falar de “Cangalanga: a doida dos cahoios” da autoria de José Mena Abrantes e o segundo quis tratar de Jacques Lecoq (espero ter escrito bem o nome). Houve um trabalhinho para os convencer a mudar de tema.

Depois da negociação para a mudança de tema pus-me a pensar na possível razão dessas escolhas, o motivo de se jogar debaixo do tapete uma produção de mais de vinte anos, no caso do Frampênio. Porquê Jacques Lecoq e não a própria

obra de Pinto Nsimba que tem tido uma grande repercussão na cidade de Luanda e quiçá no país nos últimos sete anos, depois da sua chegada do INA onde foi estudante?

José Mena Abrantes é o nome mais sonante quando se trata de teatro e dramaturgia angolanos, falar a partir dele é uma espécie de licença da autoridade; o mesmo para Jacques Lecoq, um director francês. Porquê Lecoq e Mena? Em que lugar ficariam as obras de Frampênio e Nsimba? Por que sempre falar dos(as) outros(as): e nós/eu?

Tenho acompanhado de longe os processos de orientação de finalistas da FaArtes e, enquanto professor, do “CEARTE”, apesar deste segundo caso se tratar de ensino médio, também se elabora trabalhos teóricos de fim de curso. Tem sido um autêntico martírio para os(as) alunos(as). Eu mesmo passei por isso. O que acontece? Em nome da ciência/academia, dispara-se para os(as) alunos(as) todo tipo de enlatado teórico, teorias mal lidas. É um autêntico horror. Resulta que ao fim ao cabo os(as) alunos(as) bloqueiam, não conseguem escrever e quando o conseguem em alguma medida são colagens atrás de colagens cuja leitura causa angústia. O que estou a dizer? Que os(as) alunos(as) não devam ler textos de teóricos(as) sejam eles(as) euro-ocidentais (que se lhes enfia goela abaixo), africanos(as), asiáticos(as), americanos(as)...? Rigorosamente não. O problema no último caso, se aplica também ao primeiro, é a inversão da pirâmide, é uma questão de relevância (THIONG’O, 2015).

Quando chegamos ao Programa de Pós-graduação em Artes Cénicas da UFRN, tínhamos vergonha de falar dos nossos projectos de pesquisa, porque aprendemos que não se faz “ciência” na primeira pessoa; para nós, o que tínhamos como proposta de estudo não era tão digno de ser pesquisado. Ficámos encorajados com a maneira tão apaixonada e fluída como os(as) colegas brasileiros(as) apresentavam as suas pesquisas, colocando-se no centro. No contexto angolano, nas artes, a experiência de quem fala/escreve é relegada para o segundo plano ou mesmo rechaçada. Ninguém fala/escreve do nada, a escrita/fala é representação de relações, existe uma base factual/material antes da abstração.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assinalo no corpo do trabalho que procurei escrever sem desejar que as partes tivessem uma relação (con)seqüencial, um texto não linear, acredito que a dispersão permitiu-me arrastar para a reflexão vários outros assuntos relacionados com a cultura nyaneka e de lugares por onde passei (com destaque para a escola, enquanto aluno e professor), ainda que indirectamente relacionados com a ideia-destaque da pesquisa, a corporeidade materna. Este tópico [das considerações finais] que por tradição da escrita académica é para concluir, aqui ganha uma dupla função, ele também pode introduzir o texto; os capítulos podem ser lidos isoladamente, mas cada um pode iluminar/reforçar o outro, por isso, recomenda-se também uma leitura integral do trabalho.

Basicamente, nos primeiros dois capítulos acentuei as particularidades de uma cultura, precisamente da cultura nyaneka, da qual sou originário, contrapondo o discurso da globalização que muitas vezes serve para negar as diferenças de lugares e colectividades; legitimando assim pretensos universalismos epistemológicos. A globalização, mais económica do que social, sim, ocorre, mas dá-se de modo singular em cada lugar, cada sociedade possui o seu próprio ritmo de vida – foi isso que no fundo coloquei. Também contei nesses capítulos sobre a dinâmica da cultura na actualidade, refiro-me, em específico, à música electrónica cantada em nyaneka que a partir de 2017 começou a ser produzida localmente em massa. Embora possa criar mudanças significativas nas formas autóctones de espectáculo, pondero que tal música mantenha a língua viva, visto que o número de falantes de línguas de Angola de origem africana tem vindo a decrescer desde a década de 1960 em que o país ainda contava com apenas 1% de falantes de português.

Aliada à ideia de globalização é a compreensão de identidades híbridas, ou seja, se o mundo hoje é globalizado tudo se mistura, os fenómenos sociais ocorrem de modo líquido e/ou fluído, portanto, supõe-se que não faz sentido evocar as singularidades de culturas. O conceito de corporeidade é a negação dessa percepção, o corpo regista as suas relações e/ou acções com o mundo ao longo da sua existência; o termo corporeidade materna nomeia não os *infinitos* registos e ressignificações do corpo ao longo da sua vida, mas sim as experiências fundadoras

desse corpo-indivíduo, impregnado de colectividade(s). Portanto, defendo que no ensino das artes cénicas, em particular, do movimento corporal cénico, se releve a primeiridade do corpo, o que este corpo já dança, pois, possui uma lógica própria de se movimentar.

O penúltimo capítulo, sobre as histórias do teatro africano e angolano, provavelmente o mais desconectado do todo, além da razão que aludi no corpo do trabalho, surge também uma outra motivação interior que só ficou clara no fim da reflexão/escrita: actuando como professor emprestado à *disciplina* de História de Teatro no ensino médio vi que há um vazio de conteúdos sobre a matéria em português. Portanto, é uma maneira de contribuir com alguma coisa para o estudo do teatro africano, principalmente, para iniciantes no assunto como eu. A periodização que fiz é, em certa medida, refutável, visto que pode subentender que a história de África começa com a colonização europeia, entretanto, é a que mais aparece nas pesquisas sobre a história de África(s).

Finalmente, termino relatando a prática cénica do Bimphadi, a partir da qual podemos fazer especulações sobre possíveis saídas para um trabalho cénico que considere a corporeidade materna de cada uma e cada um que participe de um processo criativo, seja em meio de ensino ou grupo profissional de artes cénicas.

Se começou a *ouvir-me* do início, por aqui fico com a esperança de ter aberto um diálogo.

Boa leitura para você que deste tópico começou.

## REFERÊNCIAS ORAIS

KANTHANGI, Moisés. **Conversa ao telefone sobre omaanda**. 13 jan. 2023.

LUKOMBO, Emílio. **Entrevista sobre a não exibição da peça “As orações de Mansata” em Luanda**. Entrevista concedida a Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Luanda, 21 mar. 2022.

NKHULA, Basquete. **Conversas sobre omaanda, efuko e ekwendje**. Contactos mantidos no seu eumbo, no Cikelo, município de Quipungo, província da Huíla, ago. 2022.

VAN-DÚNEM, Francisco. **Percurso do ensino artístico público em Angola**. Entrevista concedida a Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Luanda, 12 dez. 2022.

VILENGALENGA, Paulo. **Série de conversas e entrevistas sobre omaanda**. Contactos feitos inicialmente ao telefone e mais tarde no seu eumbo no Nhunthum, município de Quipungo, província da Huíla, mar./ago. 2022.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. 1. ed. Luanda: Nzila, 2005. v. 1.

\_\_\_\_\_. Kimpa Vita: a profetisa ardente. *In*: ABRANTES, José Mena (Org.). **O teatro de José Mena Abrantes**: Angola: peças histórico-fantásticas. 1. ed. Luanda: Maianga, 2013. p. 127-156. v. 1.

\_\_\_\_\_. Nandyala ou a tirania dos monstros. *In*: ABRANTES, José Mena (Org.). **O teatro de José Mena Abrantes**: Angola: peças adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais. 1. ed. Luanda: Maianga, 2013. p. 13-37. v. 3.

ALMEIDA, Ana Clara Veras Brito de. **Encontros revolucionários**: o grupo Arkhétypos e suas desobediências poéticas. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz Asúa. **A cultura tradicional bantu**. 2. ed. Águeda: Paulinas, 2014.

ALVES, Teodora de Araújo. **Heranças de corpos brincantes**: os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras. Tese (Doutoramento em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

\_\_\_\_\_. Aprendizagem de si: percursos para sentir/pensar as artes e as culturas silenciadas. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 147-172, 2020. DOI: 10.5965/198431781632020147. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17543>. Acesso em: 28 abril. 2022.

AMNISTIA INTERNACIONAL. **O fim do paraíso do gado**: como o desvio de terras para explorações pecuárias minou a segurança alimentar nos gambos: Angola. 2019. Disponível em: [https://www.amnistia.pt/wp-content/uploads/2019/10/PT\\_End-of-Cattles-Paradise-Report.pdf](https://www.amnistia.pt/wp-content/uploads/2019/10/PT_End-of-Cattles-Paradise-Report.pdf). Acesso em: 10 dez. 2023.

AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO, Elikia (Org.). **Pelos meandros da etnia**: etnias, tribalismo e estado em África. Luanda: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2014.

ANGOLA. Ministério da Educação; Ministério da Cultura. Decretos executivos conjuntos n. 14/93 e 14-A/93. **Decretos que criam a Escola Nacional de Dança e Escola Nacional de Artes Plásticas**. Diário da República, I Série, n. 31, 6 ago. 1993.

\_\_\_\_\_. **Lei de Bases do Sistema de Educação**, n. 13/01, 31 dez. 2001.

\_\_\_\_\_. Decreto presidencial n. 7/09. **Decreto que reestrutura as unidades orgânicas das universidades públicas e cria o Instituto Superior de Artes**. Diário da República, I Série, n. 87, 12 maio. 2009.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação; Ministério da Cultura. **Decreto que cria o Complexo das Escolas de Arte**. Decreto executivo conjunto n. 01/2015. 13 jul. 2015.

**Lei de Bases do Sistema de Educação e Ensino n. 17/16**. Diário da República, I Série, n. 170, 7 de out. 2016.

\_\_\_\_\_. Instituto Nacional de Estatística. **Resultados do recenseamento geral da população e habitação – 2014**. Luanda: Instituto Nacional de Estatística, 2016.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação; Ministério da Cultura; Ministério da Administração do Território e Reforma do Estado. **Decreto que cria o Instituto Politécnico de Arte**. Decreto executivo conjunto n. 173/018. 4 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Decreto presidencial n. 285/20. **Decreto que reestrutura as unidades orgânicas das universidades públicas e cria a Universidade de Luanda**. Diário da República, I Série, n. 173. 29 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Constituição da República**. [s/l]: Lexdata – Sistemas e Edições Jurídicas, 2022.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**.

AZEVEDO, José Manuel de. **A colonização do sudoeste angolano**: do deserto do Namibe ao planalto da Huíla (1849-1900). Tese (Doutoramento em Fundamentos da Investigação Histórica) – Universidade de Salamanca, Salamanca, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAHU, Hélder. O sudoeste angolano e suas valências: uma análise crítica da produção teórica colonial. **Com a Palavra o Professor**, Vitória da Conquista (BA),

set./dez., v. 5, n. 11, 2020. Disponível em: [http://revista.geem.mat.br/index.php/\\_CPP/article/view/405](http://revista.geem.mat.br/index.php/_CPP/article/view/405). Acesso em: 3 abr. 2022.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo-Campinas: Editora HUCITEC / Editora da UNICAMP, 1995.

BARBE, Saturnin Homero Rodrigue. **Le théâtre d'intervention en zone urbaine centrafricaine**: rapports aux réalités quotidiennes et aux valeurs culturelles locales. Tese (Doutoramento em Literatura, Artes Cênicas e Audiovisuais) – Universidade de Quebeque, Quebeque, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENDER, J. Gerald. **Angola sob domínio português**: mito e realidade. 1. ed. Luanda: Mayamba, 2013.

BIMPHADI, NÚCLEO DE PESQUISA EM ARTES DA CENA. **Projecto do núcleo**. 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

COMBANE, Dadio José. Do ritualismo ao maifesto do corpo do actor moçambicano. *In*: BONFATTI, Adriana et al (Org.). **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas artes da cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. p. 45-58.

DIAS, Domingos; COSTA, Cecília; PALHARES, Pedro. Sobre as casas tradicionais de pau-a-pique do grupo étnico Nyaneka-nkhumbi do Sudoeste de Angola, **Revista Latinoamericana de Etnomatemática**, v. 8, n. 1, feb./mayo, 2015, p. 10- 28. Red Latinoamericana de Etnomatemática San Juan de Pasto, Colombia. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274038612002>. Acesso em: 2 abr. 2022.

EVARISTO, Conceição. Da escrevivência ao subtexto. *In*: DUARTE, Costância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIGUEIREDO, Georgina Tchilinga Dumbo Pequeno de. O ensino da língua nyaneka-nkhumbi: políticas linguísticas educativas adoptadas pelo estado angolano. **Revista Científica do ISCED Huíla**, Lubango, v. 2, n.1, p. 10-28, Jan./ Jun., 2021. Disponível em: <https://www.portalpensador.com/index.php/RCIH/article/view/256>. Acesso em: 15 jul. 2023.

FOTÊ, Memêl Harris; DIOUF, Mamadou; MBEMBE, Achille. Os avatares do estado na África: o estado civil do estado na África. *In*: GONÇALVES, Jonuel (Org.). **África**

**no mundo contemporâneo:** estruturas e relações. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond; Luanda: Mayamba, 2014. p. 479-501.

GOMES, Silvestre Filipe. **Relações entre língua oficial e línguas locais na escola:** como as crianças de aldeias de Cabinda/Angola aprendem o português e em português. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **O(s) corpo(s) kōkamōu:** a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 28 abr. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. Conferência de Jerzy Grotowski em Bologna Teatro Ridotto, 14/11/1997. **Revista do Lume**. p. 12-22. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/188/179>. Acesso em: 22 mar. 2022.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A arte do encontro e suas magias:** conexão Brasil e Áustria. Disponível em: <http://docplayer.com.br/208223184-Haderchpek-robson-carlos-a-arte-do-encontro-e-suas-magias-conexao-brasil-e-austria-natal-ufrn-professor-adjunto-ator-e-diretor.html>. Acesso em: 2 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Robson Carlos Haderchpek: “é preciso colocar a herança das ancestralidades em pé de igualdade”. **Revista Austral**, p. 34-40, 2023. Disponível em: <http://www.taag.com/pt/Viajar-com-TAAG/A-bordo/Revista-austral>. Acesso em: 5 abril. 2023.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: D&PA, 2006.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. *In:* SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEUVA, William Edward. Commodification of music in digital age: locating Namibia’s oviritje popular music genre in the capitalist music economy. **Pop Music, Culture and Identity**. v. 2, 2022. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/361308904\\_Commodification\\_of\\_Music\\_in\\_the\\_Digital\\_Age\\_Locating\\_Namibia%27s\\_Oviritje\\_Popular\\_Music\\_Genre\\_in\\_the\\_Capitalist\\_Music\\_Economy](https://www.researchgate.net/publication/361308904_Commodification_of_Music_in_the_Digital_Age_Locating_Namibia%27s_Oviritje_Popular_Music_Genre_in_the_Capitalist_Music_Economy). Acesso em: 15 jun. 2023.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-23.

\_\_\_\_\_. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Schwarcz, 2007.

KANGOMBE, Africano. **Ensaio**: história e sociologia do teatro angolano: 1974-1989.

KILOMBA, Grada. **Grada Kilomba**: desobediências poéticas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

KONDJA, José Evaristo. Khoisan de Angola: descrição e análise comparativa do vocabulário das variantes (línguas) !Khun (Khoisan) da província do Cunene. **Njinga & Sepé**: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras. São Francisco do Conde (BA), v. 3, n. 1, p.156-184, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/njingaesape/article/view/1103>. Acesso em: 10 jan. 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Schwarcz, 2019.

LABAN, Michel. **Mário Pinto de Andrade**: uma entrevista. 1. ed. Lisboa: João Sá da Costa, 1997.

LE BRETON, David. **Les passions ordinaires**: anthropologie des émotions. Paris: VUEF/Armand Colin, 2001.

\_\_\_\_\_. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **R. Pós Ci. Soc.** v. 8, n. 16, jul./dez.2011. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 24 dez. 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba et al. O teatro angolano: o Bimphadi e o seu processo de (re)criação. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (Org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena 2**. São Paulo: Giostri, 2022. p. 227-248.

\_\_\_\_\_. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma “pedagogia teatral sem mão”. **Revista Dados de África(s)**, v. 3, n. 05, p. 113-126, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/dadosdeafricas/article/view/16750>. Acesso em: 14 mar. 2023.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Uma academia toda nossa. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0027. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MARQUES, Ana Clara Guerra et al. **Memorando sobre as estruturas do ensino artístico em Angola (1976 – 2007)**. 2007.

MARTINS, Isildo Gouveia. **Cuanhama: estratégias internas e prelúdio da perda da sua autonomia (1900-1915)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, SP, v. 23, n. 1, p. 207-209, 2001. Disponível: [https://www.researchgate.net/publication/26356825\\_As\\_formas\\_africanas\\_de\\_auto-inscricao](https://www.researchgate.net/publication/26356825_As_formas_africanas_de_auto-inscricao). Acesso em: 22 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. **Políticas da inimidade**. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, Rosa. **Identidade e género entre os handa no sul de Angola**. 1. ed. Luanda: Nzila, 2005.

MENDEL, Tessa et al. La voix des femmes et le théâtre africain: études de cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe. **Article 19**, Braamfontein, p. 1-64, fév. 2003. Disponível em: <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/femmes-et-theatre-africain-french.PDF>. Acesso em: 12 fév. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOCO, Marcolino. **Angola: estado-nação ou estado etnia-política?**. 1. ed. Luanda/Lisboa: Marmoco Criações, 2015.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. **Ilha**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 107-120, jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109>. Acesso em: 12 fev. 2022.

NDOMBELE, Eduardo David. Reflexão sobre as línguas nacionais no sistema de educação em Angola. **RILP - Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 31, 2017. Disponível em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/RILP2017.31.7>. Acesso em: 16 jul. 2023.

NGOENHA, Severino Elias. **Filosofia africana: das independências às liberdades**. 3. ed. Maputo: Paulinas, 2018.

SABONETE, Domingos Kapote Bangonete. **Reflexões sobre o empossamento dum ohamba no grupo étnico ovanyaneka: caso da ombala de Quipungo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto Superior de Ciências da Educação, Lubango, 2012.

SABONETE, Fernando Wilson. **Construção do estado-nação angolana: relações inter-étnicas: nhaneka-humbe na guerra civil.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SAÏD, Edward. **Cultura e imperialismo.** Tradução: Denise Bottmann. Companhia de Bolso.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** 4. ed. Salvador: Editora da UFBA, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.**

SARR, Felwine. **Afrotopia.** Paris: Philippe Rey, 2016.

\_\_\_\_\_. Écrire les humanités à partir de l'Afrique. *In*: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Org.). **Écrire l'Afrique-monde.** Paris: Philippe Rey; Dakar: Jimsaan, 2017. p. 369-377.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Descolonizar la mente.** 1. ed. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano.** 1. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

## VÍDEOS REFERENCIADOS

Arkhétypos Grupo de Teatro. **Revoada.** 2018, 57 min. Disponível: <<https://youtu.be/jAOLdtuAtVY>>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

Instituto para a Cidadania, Mosaiko. **Os donos da terra.** 2022, 9 min. Disponível em: <<https://youtu.be/iUY6ggUK7YU>>. Acesso em: 07 de maio de 2022.

Tchiloia Lunono. **Mulheres de Cikelo, Quipungo, Huíla.** 2022, 2 min. Disponível em: <<https://youtu.be/fSvKv3RFFtY>>. Acesso em: 22 de abr. de 2022.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ORTOGRÁFICAS E GLOSSÁRIO

A formação de número em olunyaneka, ao contrário das línguas latinas, é anteposta ao nome. Isso cria um choque com a língua portuguesa. Por exemplo, a palavra *ovanyaneka* (= povos nyaneka, prefixo *ova* + etnónimo *nyaneka*) está no plural, se precedida por um artigo definido, no plural, resulta quase redundante, embora comumente se use. Assim sendo, dizer os nyaneka ou ovanyaneka dá no mesmo. A palavra *munyaneka* é o singular de ovanyaneka. Os nyaneka integram a grande família étnica chamada bantu, nome que origina da designação comum de pessoa, *muntu*, no singular, e *bantu* (plural) e de outras semelhanças na cultura. Em certas línguas o som *ba* (do bantu) é *va* ou ainda *ova* como ocorre em nyaneka. É de extrema importância assinalar que a variante linguística que adoptei é o (olu)nyaneka, glotónimo não (re)conhecido em alguns subgrupos nyaneka, falada do centro ao Sul do município de Quipungo, parte do Leste do município da Chibia e Norte do município dos Gambos, correspondendo às não oficiais comunas de Cikonkho e Cikungu.



Figura 14. Mapa da província da Huíla. Fonte: <https://www.huila-angola.com/munic%C3%ADpios>. Acesso em: 13 fev. 2023.

A palavra *nyaneka*, no presente texto, além de etnónimo, é também glotónimo. A língua é também conhecida como olunyaneka ou olumbundu. Ainda de pontuar que os nyaneka são nos centros urbanos conhecidos como *muhumbi*. O mesmo caso se dá com o etnónimo ovimbundu que pode aparecer grafado *umbundu* e, ao mesmo tempo, este último é nome da língua. Em Angola é recorrente a tomada do nome do grupo étnico pelo da língua e vice-versa.

Os sons grafados com **c + vogal** são pronunciados “ch + vogal” do espanhol ou inglês<sup>71</sup>. A combinação **ny + vogal** equivale ao som “nh + vogal” da língua portuguesa. O **o** é lido “o” (vogal aberta, sem acento) e não “u”, seja qual for a posição em que se encontre na palavra. Do mesmo modo, o **u** lê-se “u”, sem acento, vogal aberta, não importando a sua posição no nome. Quanto à combinação **ñg**, não existe uma equivalência fonológica para línguas latinas. O **ng + vogal** pronuncia-se com um “n” pré-nasal. Quando combinado com a vogal **e** ou **i** lê-se “gue/gui” com o som pré-nasal “n”. A combinação **ndj + vogal** pode associar-se ao som do **j** em inglês, precedido pelo som pré-nasal “n”. O **s** deve ser lido simplesmente como “s”, mesmo quando não duplicado. Na maior parte das variantes do nyaneka o **s + vogal** soa “ch + vogal” do português. Por influência do inglês, provavelmente, tendo em conta o contexto regional, o som aqui grafado com **s** pode aparecer escrito com “sh + vogal”. Todavia, preferi adoptar a grafia com **s** por ser a escrita comumente usada. O resto pode ser lido seguindo a pronúncia da língua portuguesa.

Embora no corpo do trabalho se tenha explicado o significado de todas as palavras, listei algumas que acho fundamentais para a compreensão do universo Nyaneka e das culturas com as quais se estabelece relação ao longo da reflexão. Então, o(a) leitor(a) ao longo da leitura caso esqueça o significado de alguma palavra pode voltar aqui ao pequeno glossário e fazer a consulta.

#### Pequeno Glossário

**Cacimba** (pronuncia-se *kassimba*) – poço

**Eanda** – mito de origem e/ou parentesco cujas designações derivam de um animal, planta, fenómeno social ou da natureza.

<sup>71</sup> Este som em alguns textos pode aparecer grafado “tch + vogal” ou ainda “ty + vogal”. Esta pronúncia também é válida para o “tj + vogal” como na palavra *oviritje* (grafia usada na Namíbia).

**Ehiko/Efuko/Efiko** –, no plural, omahiko/omafuko/omafiko, é o ritual de iniciação feminino.

**Eumbo** –, no plural, omaumbo, designa o aposento de um agrupamento familiar, constituindo uma média à volta de 10 compartimentos de pau-a-pique descompactados (um de forma cónica chamado *ocivo* ou *elimba* e outro em forma de cubo nominado *oondjuo*<sup>72</sup>, em algumas regiões nyaneka). O conjunto de ocivo e oondjuo, portanto, correspondem à casa de um subnúcleo familiar, formado por um casal ou uma das mulheres do senhor do eumbo. Esta palavra pode também significar aldeia.

**Ekwendje** – ritual de iniciação masculino.

**Ohamba** – “rei”, trata-se de uma autoridade que não só dá conta do sistema político, mas também é uma autoridade religiosa.

**Mukongo** –, no plural, bakongo, pessoa originária da etnia bakongo.

**Ocaano** –, no plural, oviaano, é uma interjeição identitária que corresponde a uma determinada eanda ou geração de circuncisos.

**Ocimbanda** –, no plural, ovimbanda, esta palavra se refere aos mestres da cura, adivinhação ou disseminadores de feitiço (do mal). Um ocimbanda não é necessariamente um feiticeiro. Há dois tipos de ovimbanda, o primeiro actua através da possessão de um espírito, o segundo é mais intelectual, adivinha a partir de fígados de bois e certas partes de cabritos e galinhas. Actualmente esse procedimento também é feito olhando para uma nota de dinheiro em papel.

**Ocimbundu** –, no plural, ovimbundu, pessoa originária da etnia ovimbundu.

**Ocombo** – lugar onde se acampa na realização do ekwendje.

**Okupita pondje** – ritual de apresentação do(a) recém-nascido(a) à comunidade. Literalmente, significa “sair fora”, é o primeiro dia em que a criança toma contacto com os raios solares.

**Ombala** –, onombala, no plural –, o centro dos poderes políticos, judiciário e religioso, mais ou menos, equivalente ao palácio presidencial.

---

<sup>72</sup> O modelo de ocivo/elimba depende da fauna, pode existir apenas compartimentos cónicos. Mas em algumas áreas existe os rectangulares, chamados oondjuo que servem para dormir.

**Ombelo** – “casa” de passagem na realização do ehiko. Também tem a função de casa funerária em caso de falecimento do senhor do eumbo.

**Ovahiko** – no singular, omuhiko, é a rapariga que está a passar por ehiko. Também pode significar manceba(s), jovem/jovens (mulher/es).

## MEMÓRIAS DO ISART



Figura 15. Professoras Marcela García Olivera (agachada, com t-shirt laranja e óculos) e Anamely Gonzáles (a quarta pessoa de pé, à frente, da direita para a esquerda) com a 1ª turma do Curso de Teatro (Actuação) depois da estreia de “Antígona”, 2015. Fonte: Amilkar Feria Flor.



Figura 16. Vista de cima, interior, do ginásio/auditório do ISART na apresentação de “Antígona”, 2015. Fonte: Amilkar Feria Flor.



**Figura 17. Indira Patrícia Gonçalves na personagem de Antígona, 2016.**  
Fonte: Amilkar Feria Flor.



**Figura 18. Celma dos Santos na personagem de Antígona, 2015.** Fonte: Amilkar Feria Flor.



Figura 19. 1ª. turma de Actuação do ISART em "Romeu e Julieta", 2017.  
Fonte: Arquivo de Elaine Caiombo.



Figura 20. Professor Yaru Cândido a prestar uma entrevista à TPA depois da exibição da peça "Romeu e Julieta" no Centro de Conferências de Bela (Luanda), 2018. Fonte: Arquivo de Elaine Caiombo.

## REGISTOS DO BIMPHADI



Figura 21. Primeira versão do cartaz do espectáculo "Ritos de passagem", 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi. Nota: O espectáculo foi apenas apresentado no dia 19/11/2021 na FaArtes, sem título, o contrário do que mostra o cartaz (ideia inicial).



Figura 22. A versão usada do cartaz do espectáculo “Ritos de passagem”, 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.

**1º SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL  
DE ARTES CÉNICAS  
DO BIMPHADI**

**DIA 4.5**  
TESTEMUNHOS INAUGURAIS: O BIMPHADI E O SEU PROCESSO DE (RE)CRIAÇÃO (13H).

**MESA 1 (14H - 16:30):**  
PROFA. ANA CLARA GUERRA MARQUES (COMPANHIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE ANGOLA “CDC”) : A PESQUISA/CRIAÇÃO DO CDC;  
PROF. DR. ROBSON HADERCHPEK (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ ARKHÉTYPOS GRUPO DE TEATRO, BRASIL)  
PRÁTICAS DECOLONIAIS NAS ARTES DA CENA;  
NYLON PRINCESO (XABADÁ-UIZA, ANGOLA/PORTUGAL): A MEMÓRIA E O SENTIDO DE RETRATO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO NO TEATRO.

**DIA 5.5**  
**MESA 2 (14H - 16:30):**  
PINTO NSIMBA (FACULDADE DE ARTES DA UNIVERSIDADE DE LUANDA, GRUPO DE AFFRO THÉÂTRO):  
A ENCENAÇÃO: O TRABALHO COM O AFFRO THÉÂTRO E OUTRAS EXPERIÊNCIAS;  
TONY FRAMPÊNIO (GRUPO ENIGMA TEATRO, LUANDA): A ESTÉTICA DO ENIGMA TEATRO;  
AGRINEZ MELO (BRASIL): A POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS.

**DIA 6.5**  
**MESA 3 (14H - 16:30):**  
PROF. DR. RENATO FERRACINI (UNIVERSIDADE DE CAMPINA, LUME TEATRO, BRASIL): A QUESTÃO DA PRESENÇA NA FILOSOFIA E  
NAS ARTES CÉNICAS;  
WISLA FERREIRA (BRASIL) – OI’ÁGUA: A ÁGUA EM ATMOSFERA DE ATAQUE: POÉTICAS DE UM CORPO ENCRUZILHADA;  
BRUNO MATEUS “DJ HUBA” (ANGOLA/PORTUGAL) – PERFORMANCE DE POETRY SLAM.

Figura 23. 2021. Fonte: Arquivo do Bimphadi.



**Figura 24. Público no I Seminário Internacional de Artes Cénicas do Bimphadi no modo presencial na Ubuntu (Casa de Cultura e Artes) a assistir virtualmente as prelecções de convidados(as) internacionais, Vila Alice, Luanda, 2022. Fonte: Tchiloia Lunono.**