
	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS MESTRADO E DOUTORADO</p>	
---	---	---

CARDOSO ARMANDO

DANÇA E IDENTIDADE:
INTERPRETAÇÃO DA DANÇA NAKHULA
Nampula – Moçambique, (1976-1992).

DOUTORADO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS

Salvador

2022

CARDOSO ARMANDO

**DANÇA E IDENTIDADE: INTERPRETAÇÃO DA DANÇA
NAKHULA**

Nampula-Moçambique, (1976-1992).

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Étnicos e Africanos ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Afro-Orientais.

Orientação: Prof. Dr. Valdemir Donizette Zamparoni

Co-Orientador: Prof. Dr. Lívio Sansone

Salvador

2022

Biblioteca CEAO - UFBA

A727 Armando, Cardoso.

Dança e identidade: interpretação da dança Nakhula, Nampula-Moçambique, (1976-1992). / Cardoso Armando. - 2022.

170 f.

Orientador: Profº Drº Valdemir Donizette Zamparoni.

Coorientador: Drº Lívio Sansone.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Áfro-Orientais 2022.

1. Dança. 2. Identidade. 3. Memória. I. Zamparoni, Valdemir Donizette. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de Estudos Áfro-Orientais. III. Título.

CDD - 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Étnicos e Africanos



TERMO DE APROVAÇÃO

DANÇA E IDENTIDADE: INTERPRETAÇÃO DA DANÇA NAKHULA

Nampula-Moçambique, (1976-1992).

Cardoso Armando

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Valdemir Donizette Zamparoni (Orientador)
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. Livio Sansone
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Dr. Fabio Baqueiro Figueiredo
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. Paolo Israel
Examinador Externo à Instituição

Prof. Dra. Francesca Declich
Examinador Externo à Instituição

Prof. Dra. Denise Maria Malauene
Examinadora Externa à Instituição

Salvador, 27 de Abril de 2023.

Prof. Dr. Valdemir Donizette Zamparoni¹

¹ Assinada pelo presidente da banca examinadora, em nome dos demais membros, nos termos da Instrução Normativa 01 de 11 de setembro de 2019 (SUPAC/UFBA)

DEDICATÓRIA

À minha mãe Mualahiua Jamissone, pela vida e educação,
À memória de Armando Tacuaricua e Fernando Jamissone, meu pai e tio respectivamente,
meus mestres de vida,
Aos meus ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha esposa, Sílvia Mariano Mandresse e aos meus filhos, que suportaram a minha ausência no momento em que mais precisavam da minha presença e, pelo estímulo constante à obtenção do conhecimento como projeto de vida; sem esta perspectiva orientadora, talvez não tivesse a convicção, o empenho e a persistência necessários para realizar este trabalho.

Aos meus ancestrais que me guiaram no caminho de travessia ao Atlântico cruzando, primeiro, o Índico e diversos rios.

Ao projeto PROAFRI – articulado entre o Ministério da Ciência e Tecnologia de Moçambique e a CAPES – agradeço imensamente pela oportunidade e pelas condições materiais que permitiram esta experiência tão frutífera de intercâmbio.

Os meus agradecimentos são extensivos aos colegas, professores e funcionários do CEAO/UFBA, com particular atenção ao POSAFRO, pela experiência compartilhada durante o período da minha formação.

Aos meus Orientadores, Prof. Valdemir Donizette Zamparoni (Orientador) e Lívio Sansone (Coorientador), agradeço imensamente pela paciência na orientação, nos aconselhamentos, no encorajamento, na confiança e no apoio dados, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço, de igual modo, à direção da Universidade Rovuma por ter-me concedido a autorização para continuar com os estudos.

Aos senhores Luiz Alberto Leal, Juvenal da Conceição e Lana Santana, que sempre me apoiaram nos momentos mais difíceis da minha vida, a eles “Axè Ó”.

A todos os amigos que direta e/ou indiretamente participaram deste trabalho, o meu mais sincero agradecimento.

Agradeço, também, aos funcionários da Direção Provincial de Cultura de Nampula, Direção Distrital de Cultura de Malema e da Casa de Cultura de Nampula, do Museu Nacional de Etnologia de Nampula e os da Biblioteca Provincial de Nampula. Igualmente, quero agradecer, de forma honrosa, aos artistas do Grupo de Dança Nakhula de Milassane que aceitaram gravar os seus depoimentos que serviram de fontes para este trabalho e, através deles, a população em geral do distrito de Malema onde a pesquisa foi realizada.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES FIGURAS

Figura 1: Montes Namuli	33
Figura 2: Mapa político de Moçambique	35
Figura 3: Mapa da província de Nampula.....	35
Figura 4: Tocadores e instrumentos musicais da dança Nakhula	122
Figura 5: Tocadores de instrumentos musicais e um deles com tambor introduzido no Mwapu.	123
Figura 6: Membro do grupo exibindo Nacotho	127
Figura 7: Imagem de exibição da dança Nakhula.....	134
Figura 8: Nakhula com supostas cenas obscenas e sensuais.....	134
Figura 9: População assistindo o grupo de dança Nakhula de Milassane na sua atuação	166

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
GDs	Grupos Dinamizadores
MAE	Ministério da Administração Estatal
INE	Instituto Nacional de Estatística
IFNDP	Primeiro Festival Nacional da Dança Popular
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
PROAFRI	Programa de Formação de Professores de Educação Superior de Países Africanos.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar o papel das danças ancestrais, em particular da dança ancestral Nakhula na (re) construção da identidade da população do distrito de Malema. A dança é vista como o patrimônio cultural, bem como o depositário das tradições e das manifestações culturais transmitidas de geração em geração. Quanto ao método, a pesquisa alicerçou-se na história oral com recurso às técnicas de entrevista e captação de imagens. O estudo concluiu que a dança ancestral Nakhula é vista como veículo de transmissão de saberes sociais e locais ligadas às várias cerimônias, entre elas: as fúnebres, principalmente àquelas ligadas à recordação dos entes queridos - performada 40 dias após o desaparecimento físico de um parente, localmente denominada Makeya, os casamentos, o sucesso de uma boa colheita, o nascimento de uma criança, ritos de passagem, bem como a eventos de caráter político e recreativos. As danças, como manifestações culturais, servem de meio de transmissão de conhecimentos de geração para geração, bem como meio para manifestar agrado ou desagrado da população diante do poder político. Para comemorar esses momentos, as famílias/comunidades locais organizam festas ou cerimônias e convidam os dançarinos para animar a festa.

Palavras-chave: Danças ancestrais, Cerimônias, Identidades, Manifestações culturais, memória.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the role of the ancestral dances, in particular the Nakhula ancestral dance, in the (re) construction of the Identity of the people from the Malema district. The dance is seen as a cultural heritage as well as the depository of the traditions and cultural manifestation transmitted from generation to generation. In terms of the method, the study was based on oral history, having employed the interview and the image-capturing technique. The study concluded that Nakhula ancestral dance is seen as a vehicle for the social and local knowledge transmission linked to the various ceremonies, among them: funeral ceremonies, mainly those related to the remembrance of loved ones – performed 40 days after the physical disappearance of a relative, locally known as Makeya, marriages, successful harvest, the birth of a child, rites of passage, as well as political and recreational events. The dances, as cultural manifestations, serve as a means of knowledge transmission from generation to generation as well as means to populations expressing pleasure or displeasure to the political power. To celebrate these moments, families/local communities organize parties or ceremonies and invite the dancers to liven up the party.

Keywords: Ancestral dances, Ceremonies, Identities, Cultural manifestations, memory.

SUMÁRIO

TERMO DE APROVAÇÃO.....	ii
DEDICATÓRIA	iii
AGRADECIMENTOS	v
LISTA DE ILUSTRAÇÕES FIGURAS.....	vi
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	vii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO	11
Justificativa para escolha do local e do tema	12
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA E CULTURA DO POVO MAKHUWA	33
1.1. Contextualização do povo Makhuwa.....	33
1.2. Etnia, grupo étnico	37
1.3. Topônimo Makhuwa.....	39
1.4. Cosmogonia sobre a origem do povo Makhuwa.....	40
1.5. Organização sociopolítica do povo Makhuwa	42
1.5.1. A organização sociopolítica Makhuwa sob dominação colonial	49
1.5.2. A organização sociopolítica no período pós-independência (1976-1992).....	51
1.6. A morte e os ritos fúnebres na sociedade Makhuwa.....	57
1.7. Makeya, uma cerimônia de culto aos antepassados.....	62
CAPÍTULO 2: DANÇA, IDENTIDADE E MEMÓRIA	65
2.1. Dança e Identidade.....	67
2.2. Dança e Memória.....	73
2.3. Identidade e Memória	76
CAPÍTULO 3: AS DANÇAS ANCESTRAIS AFRICANAS E O SEU SIGNIFICADO PARA AS COMUNIDADES LOCAIS	80
3.1. Um olhar etnocêntrico sobre a dança na África.....	93
3.2. Descrição do dançarino em dança africana.....	102
3.3. Danças africanas e moralidade.....	106
CAPÍTULO 4: A DANÇA ANCESTRAL NAKHULA E IDENTIDADE	110
4.1. A palavra e dança Nakhula	110
4.2. Surgimento do grupo de dança Nakhula de Milassane.....	113

4.3. Os Instrumentos e trajes usados na dança Nakhula	116
4.4. Indumentárias/trajes usadas na dança Nakhula.....	123
4.5. A Coreografia da dança	128
4.6. O significado da dança Nakhula	135
4.7. Conteúdo das canções da dança Nakhula	140
4.8. A dança Nakhula e a ordem global	155
4.9. Empatia da população e de líderes religiosos do distrito de Malema com a dança Nakhula.....	163
5. CONCLUSÃO.....	168
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
6.1. Fontes orais	171
6.2. Fontes escritas	172

INTRODUÇÃO

Nesta tese abordo a complexidade da dança ancestral Nakhula na construção da identidade dos povos Makhuwa, tendo especial foco o contexto pós-colonial (1976-1992) no distrito de Malema, província de Nampula-Moçambique.

Na atualidade, algumas questões permeiam os debates sobre a memória social, identidades e patrimônios culturais. As múltiplas formas de produção e circulação das manifestações culturais em Moçambique, no caso concreto das danças ancestrais¹, assumiram novos significados e contornos através dos Festivais Nacionais de Cultura iniciados em Junho de 1978 com a realização do Primeiro Festival Nacional de Dança Popular (IFNDP), como parte da Política Cultural do governo com vista à valorização do rico patrimônio cultural de que o país dispõe.

A transmissão da tradição², ancorada nas lembranças e conhecimentos sobre o passado que se alojam na memória individual e/ou coletiva, através da experiência socialmente compartilhada, ressalta a importância das danças ancestrais enquanto prática para a preservação dos valores sociais e culturais locais. Daí que, a transmissão através da memória, possibilita a produção dos sentidos que são compartilhados, como um processo ativo e dinâmico, fruto das relações de poderes já instituídos que constrói aquilo que reconhecemos como cultura e representações.

É com este olhar que a dança ancestral Nakhula das comunidades da Província de Nampula, com enfoque para o distrito de Malema, enquanto práticas culturais que comunicam saberes coletivos, é tomada como exemplo, nesta pesquisa, para se compreender como parte da “tradição” da cultura local depende da transmissão dos valores do grupo e, como, a partir dessas manifestações, se pode interpretar o passado do mesmo povo e, conseqüentemente, a construção das identidades coletivas. Este argumento encontra eco em Berger e Luckmann (1976, p. 51) nos seguintes termos,

Tratando-se da dança, temos a necessidade de conduzi-la de maneira que possibilite o reconhecimento das diferenças, singularidades, limites,

¹ Prefiro adotar o termo dança ancestral, em detrimento da dança tradicional por acreditar que o termo tradicional nos remete a algo sem mobilidade e dinâmica, como também que carrega preconceito ao comparar com o moderno. Como escreve Eric Hobsbawn (1997), as tradições têm como objetivo a invariabilidade, ou seja, impõem práticas fixas, tais como a repetição. Contudo, importa realçar que nesta pesquisa o termo ancestral não está voltado ao mundo espiritual.

² Meio de preservação da sabedoria dos ancestrais (VANSINA, 2010, P.140).

potenciais e dos direitos de todos os que a partilham. Nesta concepção de formação a partir da dança, temos a questão da identidade a ser formada, desenvolvida, moldada, construída pela comunidade, tendo a dança como aparato e como facilitadora.

O estudo foi realizado no distrito de Malema, localizado no extremo ocidental da província de Nampula, confinando-se a Norte, com os distritos de Nipepe, Cuamba, Maúa e Metarica da Província do Niassa através do rio Lúrio, a Sul, com os distritos de Alto Molócué e Gurué da Província da Zambézia, através do rio Ligonha e montes Namuli, a Leste com os distritos de Ribaué e Lalaua da província de Nampula e, a Oeste, com o distrito de Nipepe da Província do Niassa, através do rio Lúrio (MINISTÉRIO DA ADMINISTRAÇÃO ESTATAL, 2014, p. 2).

Justificativa para escolha do local e do tema

A escolha do distrito de Malema como local de pesquisa fundamenta-se, por um lado, por ser onde eu nasci e cresci, o que me permitiu vivenciar, na plenitude, parte significativa das práticas ancestrais dos povos que compõem as comunidades locais, onde a dança ancestral Nakhula e outras são mobilizadas para acompanhar os momentos de celebração. Por outro, trata-se de um distrito cuja população é Makhuwa, grupo linguístico, do qual o pesquisador faz parte. Igualmente espero com este estudo poder contribuir para um despertar de consciência das comunidades sobre o valor das danças ancestrais executadas pelos povos do distrito de Malema, parte do seu patrimônio em particular e do país em geral, bem como alavancar novas pesquisas em matérias de manifestações culturais junto às comunidades locais.

De acordo com o Instituto Nacional de Estatística (2017, p. 11), no âmbito do Censo da População e Habitação realizado em 2017, “a Província de Nampula registrou um total de 600 grupos de danças tradicionais”, configurando a lista dos patrimônios culturais imateriais que o país dispõe. Igualmente, a Resolução n° 12/97 de 10 de junho, atinente a Política cultural de Moçambique e Estratégia de sua implementação, na matéria da música, dança e teatro, refere que “o país possui um patrimônio importante nos domínios da música, dança e teatro e de parceria com a pesquisa das várias expressões culturais, o governo incentiva a valorização dessas manifestações nos seus vários domínios, estilos e gêneros, e apoia a sua incorporação na produção de obras musicais, coreográficas e teatrais” (Ministério da Educação e Cultura, 2007, p. 43). Importa pontuar que parte significativa dessas danças, com

um valor cultural inestimável para as comunidades praticantes em particular, e das populações moçambicanas em geral, só são praticadas nos momentos dos festivais nacionais devido aos incentivos que os grupos recebem do governo para a sua participação nesses eventos. Entretanto, apesar do instrumento legal acima mencionado, o Estado pouco faz para torná-las património imaterial não apenas das comunidades praticantes, mas sim, do país no seu todo, uma vez que, terminado o Festival, essas manifestações ficam quase que esquecidas, mas mesmo assim, as populações classificam-nas como parte do seu património. Contudo, não cabe nesta pesquisa fazer o estudo de todas as danças que compõem o mosaico cultural da província de Nampula. Apenas pretendemos estudar uma dança, nomeadamente a dança Nakhula.

O país, no seu todo, comporta uma diversidade de danças ancestrais e populares que compõem o repertório sociocultural dos seus povos. Entretanto, ciente de que essas danças não são objeto de análise, nessa pesquisa limita-se a indicar algumas danças executadas nas várias regiões de Moçambique e, em vários momentos da vida das comunidades. Na província de Nampula, de entre várias danças destacam-se *Nakhula*, *Erapala*, *Nsiripwiti*, *Xauaraua*, *Ninkiniha*, *Tufo* e *Nsope*, praticadas pelas populações dos diferentes distritos. Nas restantes províncias registram-se, de entre várias danças executadas, as seguintes: *Mapiko*, *Tahura* e *Tamadune* (província de Cabo Delgado), *Masseve* e *N'ganda* (província do Niassa), *Nyau* (província de Tete), *Niquetxe/Niketxe* e *Inouwa n'niketxe* (província da Zambézia), *Muthine*, *Xigubo* e *Ngalanga* (província de Gaza), *Makwayela* e *Marrabenta* (província de Maputo) e *Timbila* (província de Inhambane). Para seu estudo por parte dos interessados, indicam-se referências bibliográficas que as documentam³. Importa ainda frisar que, pelo fato de indicar estas danças no universo de tantas outras executadas pelo país, não significa serem as mais importantes, mas sim, aquelas que consegui fazer o levantamento com recurso à bibliografia.

Em termos gerais, em relação às danças ancestrais em Moçambique, importa realçar que, ao longo da pesquisa documental, não encontrei trabalhos sistematizados onde o leitor pudesse conhecer as relações entre as danças, seus instrumentos, sua história e memórias. É impossível para qualquer pesquisa discutir de forma adequada ou completa o enorme tópico

³ Caetano (2003); Canivete (2015); Craveirinha (2009); Dias (1986); Direcção Provincial de Cultura de Nampula (2002); Israel (2019); Lutero e Pereira (1980); Manghezi (2003); Manjate (2014); Manuense (2014); Nhancalize, *at al.* (2005); Tamele e Vilanculo (2002); Valoi, *at al.* (2015); Tempo (1977, 1978); Wegher (1999) e Wane (2010).

da dança moçambicana e esta pesquisa não é exceção. Esta é uma introdução que destaca danças moçambicanas selecionadas de cada região dentro do vasto território e fornece uma visão geral de alguns fundamentos de aspectos das danças moçambicanas, no que se refere à história, identidade, cultura e estética.

A dança ancestral, nesta pesquisa, pode ser explicada melhor como sinônimo de costume e não como uma tradição. Conforme Thompson (1991, pp. 15:16), o termo costume constitui retórica da legitimação de quase todo uso, prática ou direito reclamado. Por isso, o costume está em fluxo contínuo, longe de exibir a permanência sugerida pela palavra “tradição”. O costume é um campo para a mudança e disputa, uma arma usada para que interesses opostos apresentem reivindicações conflitantes.

Ainda Eric Hobsbawm ao analisar a invenção das tradições na África colonial concluiu que os colonizadores inventaram tradições africanas para os africanos, tendo-os codificado e promulgado essas tradições, transformando desta maneira costumes flexíveis em rígidas prescrições, tornando maior parte de manifestações culturais africanas de tradições que foram se reproduzindo ao longo do tempo, fato que torna muitos estudiosos africanos e africanistas europeus ainda sentirem dificuldades em libertarem-se dos falsos modelos de “tradições” coloniais africanas codificadas. Em suma, para Hobsbawm (1997, p.10), “as tradições têm como objetivo a invariabilidade, ou seja, impõem práticas fixas, tais como a repetição”. Por isso, dá-se a preferência por costume, que, segundo o autor, “não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora seja tolhido pela exigência de que se deve parecer compatível [...] com o precedente”. Razão pela qual, o costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades ditas “tradicionais”. Assim, considero essa conceituação coincidente com o termo “dança ancestral”, na contemporaneidade. Neste viés, a ancestralidade pode ser compreendida como o signo da resistência contra os valores africanos impostos pela colonização que menosprezavam ou visavam inferiorizar as manifestações culturais dos povos africanos, incluindo as danças. Ainda entendo que a ancestralidade protagonizou a construção histórico-cultural dos povos e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável dos seres humanos com o meio-ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros.

Neste contexto, ao sugerir-se o estudo centrado nas danças, fé-lo graças à admiração das várias danças ditas “tradicionais” que, nesta pesquisa, denomino de “ancestrais” praticadas pelas comunidades com um valor histórico e sociocultural de que a população é guardiã. Tamele e Vilanculo (2002, p. 4) ao caracterizarem a dinâmica da dança e o seu papel na preservação e transmissão de valores sociais e culturais, que “vão desde a alegria, o amor, a fraternidade e a solidariedade até à tristeza, o sofrimento, a nostalgia e a dor, entre outros sentimentos humanos”, ou seja, ao longo dos tempos, a dança sempre teve lugar por ocasião da celebração de casamentos, nascimentos, funerais, ritos de iniciação, investidura de novos chefes, comemoração de boas colheitas, sacrifícios pessoais ou *mahimo*, das vitórias nas guerras, dentre outros, conduziam os produtores à afirmação da vida social na comunidade. Entretanto, devido às mudanças implicadas pelo colonialismo na sua propalada e propagandista “missão civilizatória” das populações nativas, que classificava as práticas culturais, incluindo as danças ancestrais e alguns direitos consuetudinários, de obstáculos para a civilização e, depois, pelo projeto nacional do pós-independência que considerava a parte significativa das manifestações culturais, nomeadamente: o curanderismo, os vários rituais e as ações governativas das autoridades comunitárias como obscurantistas e arcaicas, no caso, inimigas do desenvolvimento e da revolução, para tal deviam de forma enérgica ser eliminadas para dar espaço ao nascimento de um projeto nacional (Estado-Nação). Daí que, no meu entendimento, forçou essas manifestações à resignação embora as populações tivessem encontrado um lugar de resistência contra aspectos dos projetos acima aludidos. A dança quando performada nas cerimônias fúnebres, nos sacrifícios e veneração dos ancestrais, como a *makeya*, permite a comunhão ao ligar os vivos aos antepassados, àqueles que a comunidade acredita serem os seus guardiões.

Em relação à influência dessas danças nos “sacrifícios” – na verdade, rituais de veneração aos antepassados - Martinez (2009, p. 215) diz que, “sacrifício é a forma do culto mais importante e mais generalizado da sociedade Macua. Tem, em primeiro lugar, uma importância ontológica, uma vez que os homens, realizando o sacrifício, procuram entrar em contato direto e de maneira privilegiada com aquilo que dá consciência, unidade e garantia ao próprio ser, a força vital, por meio de mediação necessária dos antepassados”.

Em segundo lugar, o ritual é considerado, o mais importante e, de fato, é o mais generalizado em cada um dos grupos que formam o povo Makhuwa. É obrigatório celebrar rituais nas fases principais do ciclo vital: nascimento, iniciação, casamento, doença e morte.

Embora atualmente parte dessas práticas tendem a ser substituídas por cerimônias convencionais cristãs católicas e evangélicas, persiste a prática de ao nascer a criança, ela e a mãe ficar em “reclusão” por sete dias e, no oitavo, serem chamados os crentes para uma oração em substituição das “tradicionais” cerimônias de retirada da criança que outrora eram realizadas com os parentes e as anciãs da comunidade, passando de seguida ao convívio normal da família e dos amigos. Essa prática mostra as dinâmicas e tensões relacionadas aos rituais de nascimento que na sociedade makhuwa eram observados desde a gravidez, gestação e até o nascimento. Durante os sete dias de reclusão, período que se aguarda pela queda do cordão umbilical e respectiva cura, o bebê só tem contato com a mãe, o pai, a avó e as tias paternas e maternas, desde que não estejam menstruadas. A mãe, nesta fase, não deve receber alimento de “mãos estranhas”, o mesmo sucede com as visitas.

Estas são uma das medidas observadas (com rigor) com vista à proteção do bebê e da própria mãe por tratar-se do momento muito sensível na vida de ambos. Rituais são celebrados também em certos tempos do ciclo da natureza: na preparação dos campos para a sementeira, nas primícias e no fim da colheita. É, igualmente, obrigatória a sua realização em determinados momentos importantes da vida social, especialmente na inauguração de uma nova aldeia e na investidura de um novo chefe. Há situações especiais na vida das pessoas em que é aconselhável a sua realização: na doença, perante uma desgraça, para pedir ajuda numa grave necessidade; antes de uma viagem importante; no princípio da caça e noutras situações parecidas. Deve também ser celebrado quando os antepassados o pedem por via de sonhos e fenômenos místicos, ou, por meio de um acontecimento significativo. Babila Mutia afirma que

a vida entre os africanos não tem sentido se o poder ancestral e a presença estão ausentes. O povo acredita que os seus antepassados podem abençoar e ajudá-los em tempos de dificuldades e podem também punir vícios na comunidade. É por esta razão que se realizam rituais de varia natureza e encantamentos para suplicar aos antepassados que protejam a comunidade de qualquer situação anormal (MUTIA, 2005, p. 219).

Por meio dessa cultura e sua forma de organização, apesar das transformações que vêm ocorrendo ao longo do tempo mercê das influências externas, a relação ancestral ainda se mostra evidente nas danças. Ciente da importância das várias manifestações culturais que o país comporta, incluindo as danças ancestrais que sempre são mobilizadas tanto nos rituais, como em momentos de comemorações e celebrações, o governo de Moçambique, através do

Ministério de Educação e Cultura, para manter sempre “vivas e presentes” nas vidas das comunidades, resolveu incluir na sua política cultural a realização dos Festivais Nacionais de Cultura onde o canto e as danças têm lugar de destaque. No âmbito desse desiderato, Graça Simbine Machel, então Ministra de Educação e Cultura da República Popular de Moçambique, no seu discurso de abertura da I Reunião Nacional de Cultura, que aprovou a realização do Primeiro Festival Nacional de Dança Popular (IFNDP) que viria abrilhantar a comemoração do 3º aniversário da Independência Nacional, realizado em junho de 1978 disse: “Homens, mulheres, crianças, jovens, velhos, enquadrados em torno das estruturas do Partido, Estado, Forças de Defesa e Segurança, façamos do 1º Festival Nacional de Dança Popular um grande acontecimento político que contribua para o reforço da Unidade Nacional e da Consolidação do Poder Popular”. (GABINETE CENTRAL DE ORGANIZAÇÃO, 1978, p. 8). Ideia que viria replicar-se em 2014 quando o Presidente da República de Moçambique, aquando da abertura do VIII Festival Nacional da Cultura, expressou-se nos seguintes termos: “A Dança é uma das mais vigorosas formas de expressão artística devido à beleza contida nos movimentos corporais, assim como pela capacidade aglutinadora que possui, isto é, o dom de reunir as forças vivas em torno de uma celebração coletiva e forças invisíveis (espírito dos nossos antepassados)” (ARPAC, 2016, p. 6).

Estas, entre outras, foram as razões que me motivaram a abraçar o tema das danças, em particular da dança ancestral Nakhula para tentar compreender o seu papel na interpretação do passado das populações e consequente construção das identidades dos povos do distrito de Malema, assim como da sua relação com o poder político, desde o período colonial. Sobre a relação entre dança e poder político, Reed (1998, p. 511, *apud* Kringelbach e Skinner, 2014, p. 14) fala da relação que se estabelece entre a dança, nação e identidades e o poder político no contexto africano em que Moçambique, no geral e, Malema em particular, não são exceções, ao afirmar que a “capacidade da dança de encapsular uma multiplicidade de mensagens e permanecer aberta a interpretação, significa que ela se presta particularmente bem para incorporar identidades na tomada de posições políticas dentro de uma nação”.

A partir de este olhar, se pode concluir que a dança não é fixada fora dos corpos dos artistas e é, portanto, maleável o suficiente para ser manipulada conforme o contexto, ideologia e propósito. É pelo corpo que a cultura também se estabelece e se manifesta. Mauss (1974, p.210) pontua que “estas formas de manifestação da cultura se expressam nas técnicas corporais específicas que nos marcam desde o nascimento até a morte, por ser o corpo o [...]

primeiro e mais natural instrumento do homem”. Nele são inscritas as formas com as quais cada grupo social recorre para identificar suas formas de fazer, de interagir com o outro e com o meio, de constituir-se como pessoa com competências técnicas adequadas ao seu meio.

Dessa forma, as técnicas corporais são assim formas de expressão de cada grupo social específico e, a partir delas, se pode identificar um grupo ou diferenciá-lo de outros. Assim, as danças ancestrais são formas de expressão da cultura às quais cada grupo social recorre para manifestar sua identidade coletiva e isso constitui uma das formas das pessoas mais velhas repassarem e/ou transmitirem suas experiências e características de viver coletivamente às crianças e aos mais jovens.

No que toca à caracterização do problema da pesquisa, parte-se do princípio de que a dança é vista como elemento aglutinador da cultura que, através dela, um povo como o Makhuwa pode exaltar a sua identidade cultural e social e para demonstrar como isto se expressa no âmbito oficial destaca-se o fato de que o governo de Moçambique estar empenhado em promover essas manifestações culturais através de campanhas de realização de Festivais Nacionais da Cultura⁴. A partir de 2006 o Ministério da Cultura passou a promover anualmente festivais de cultura provinciais, enquanto os nacionais passaram a ser bienais, nos quais são exibidas diversas manifestações culturais, como a dança, o teatro, a música ligeira, tradicional e o canto coral.

Pode-se dizer que os festivais explicitam a preocupação do governo e de todas as “forças vivas” da sociedade em resgatar e valorizar as manifestações culturais que o país dispõe, fato que contribui não somente para o resgate e valorização, mas também, para a transmissão às novas e futuras gerações o legado histórico dos nossos povos, bem como das conquistas, realizações e valores contemporâneos. Aliado a isso, “verificam-se as tendências do renascimento do patrimônio nacional e cultural que estão ligadas ao aumento do interesse da sociedade pelas suas origens”. Hoje, à beira de uma nova era, a chamada era da globalização, onde os projetos locais são postos à prova e impostos a assumirem as culturas totalizantes, é importante valorizar a cultura ancestral do povo e a sua especificidade mental como fonte de inspiração. Portanto, na concretização deste desiderato, o governo adotou a Convenção da UNESCO de 2003, relativa à prevenção e conservação dos patrimônios. Para, além disso, o Governo através do Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano⁵ também elaborou vários planos e estratégias para a área da cultura. O mais curioso foi que mesmo com todas as campanhas, convenções e políticas com vista à salvaguarda das

manifestações culturais, parte do rico patrimônio, pouco existe escrito, gravado e publicado que servisse de testemunho para as futuras gerações. Assim, na tentativa de perceber o real valor deste patrimônio cultural, o problema da pesquisa gravita em torno da questão de como, através de danças ancestrais, se pode transmitir o conhecimento de gerações a gerações, bem como favorecer a construção das identidades colectivas dos povos da província de Nampula.

A pesquisa visa, em primeiro lugar, caracterizar os povos Makhuwas e sua cultura; descrever a relação entre dança, identidade e memória; analisar o significado das danças ancestrais para as comunidades africanas; por fim, explicar as potencialidades da dança Nakhula na construção da identidade dos povos do distrito de Malema.

Para a recolha de dados usaram-se como técnicas, a entrevista semiestruturada que permitiu recolher certos depoimentos em torno da dança e instrumentos usados para facilitar a sua descrição; a observação participante que permitiu ao pesquisador ter um contacto direto com os instrumentos musicais, a indumentária, o grupo de dança e diferentes fontes; e, por fim, a técnica de captação de imagens (fotografias e vídeos), o que permitiu a recolha de imagens que testemunharam as diferentes fases e momentos de execução da dança. Como alude a convenção da UNESCO de 2003, a realização de vídeos em ambientes de pesquisa se torna ainda mais atrativo quando o tema a abordar faz referência aos patrimônios culturais imateriais cuja natureza pode ser mais bem compreendida por via de registro de imagens e sons, já que os patrimônios culturais imateriais são: “as práticas, as representações, as expressões, os conhecimentos e as técnicas, com os instrumentos, os objetos, artefatos (...) que as comunidades, os grupos e em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu patrimônio” (UNESCO, 2006, p.4).

Do ponto de visto do método, o estudo apoiou-se na história oral⁴. Tal abordagem metodológica privilegia os processos de interação social entre os sujeitos, os quais serão analisados por meio da observação participante por parte do pesquisador. Escreve Alberti (1990) como procedimento metodológico, a história oral busca registrar as impressões, as vivências e lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade e, dessa forma, permitir um conhecimento do vivido muito mais rico, dinâmico

⁴ O uso instrumental da história oral nesta pesquisa não é visto como disciplina, mas sim como recurso metodológico.

e colorido de situações que, de outra forma, não conheceríamos. A história oral é entendida como um método de pesquisa para as ciências sociais e humanas que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar os acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. Na mesma linha de raciocínio, Corrêa (1978); Delgado (2006) interpretam a história oral como um procedimento metodológico que, por meio de entrevistas, produz narrativas de pessoas que testemunharam acontecimentos tanto na vida privada quanto coletiva, ou seja, a memória ou história oral da pessoa.

Ainda como metodologia, François (1987) no seu artigo intitulado “*A fecundidade da história oral*” diz que a mesma é inovadora por suas abordagens, que dão preferência a uma “história vista de baixo”, aquela cujo foco está centrado nos “dominados”, nos silenciados e nos invisibilizados da história. Esta perspectiva, de acordo com Burke (1992, p.42) ganha notoriedade nas pesquisas a partir de 1966 quando o historiador Edward Thompson publica o artigo intitulado “*The history from Below*”. Daí em diante, o conceito de história vista de baixo entrou na linguagem comum dos historiadores, tendo atraído de imediato aqueles ansiosos por ampliar os limites da sua disciplina, abrir novas áreas de pesquisa e acima de tudo, explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência era tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente historiográfica.

A perspectiva de Thompson de escrever a história vista de baixo, segundo Burke (1992, p.48), resgatando as experiências passadas da massa da população, seja da total negligência dos historiadores ou da enorme “condescendência da posteridade” é, portanto, uma perspectiva atraente.

Na tentativa de responder este desafio, a história oral tem sido muito usada pelos historiadores, assim como pelos sociólogos e cientistas de outras áreas de saber que tentam estudar a experiência das pessoas comuns. Assim, a história oral não somente suscita novos objetos e uma nova documentação (os arquivos orais), como também estabelece uma relação original entre o historiador e os sujeitos da história. Essa relação, diferente daquela que o historiador mantém com uma documentação inanimada de certa forma mais perigosa e temível porque uma testemunha não se deixa manipular tão facilmente quando uma série estatística e o controlo propiciado pela entrevista gera interações sobre as quais o historiador

tem somente um domínio parcial (AMADO & FERREIRA, 2006, p.3). É, na sequência disso que, Vansina (2010, p. 140) afirma que “o poder da palavra é terrível. Ela nos une, e a revelação do segredo nos destrói (através da destruição da identidade da sociedade, pois a palavra destrói o segredo comum). Entretanto, uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral”. Como diz, ainda, Amadou Hampaté Bâ, ao analisar a importância da “tradição oral” como fonte de história, sobretudo para as comunidades desprovidas de fontes escritas, o historiador atento à importância dessa fonte explica que,

Nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

Escolher esta metodologia, conjugada com a memória, é, na verdade, a realização de esforços na tentativa de colher a experiência e os pontos de vista daqueles que normalmente permanecem invisíveis na documentação convencional e de considerar seriamente essas fontes como evidência do passado. A esse respeito, Paolo Israel, afirma que “a memória não corresponde simplesmente àquilo que é recordado. As línguas, as danças, os gêneros, as imagens e as palavras através das quais se recorda constituem tanto a memória como o conteúdo ou a própria matéria em si”⁵(ISRAEL, 2010, p. 2).

No nosso entender, a produção resultante desta metodologia espera abrir novos caminhos para a exploração de novas temáticas reveladas pela história oral da província de Nampula, sobretudo do distrito de Malema, como a história das populações locais ou, o tratamento sistemático dos “marginalizados, sociais ou invisibilizados”. Acreditamos, também, que a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória dos povos daquelas comunidades, mostrando-se, desta feita, um método bastante promissor para a realização de pesquisas em diferentes áreas de saber.

Segundo a perspectiva da história oral, a construção da identidade social dos membros dos grupos de danças e das comunidades onde vivem é possível através dos depoimentos

⁵ Memory does not simply correspond to that which is remembered. The languages, genres, images and words through which one remembers, constitute memory as much as the content or subject-matter itself.

orais juntamente com o cotejo a documentos do arquivo e de várias bibliotecas que tratam do mesmo recorte de estudo. Para além da história oral, o estudo ora em causa também contou com o método bibliográfico através do qual o pesquisador buscou embasar a pesquisa.

No diapasão, o enfoque de identidade, na opinião de Paredes (2017, p. 18),

É menos uma questão de estabelecimentos de características essenciais e mais uma questão de demarcações feitas em face de um interior ou exterior construído narrativamente. Esta reflexão nos conduz para a existência de diferentes maneiras de construção da alteridade a ser contrastada pela definição do eu nacional apregoado na tentativa de homogeneização das identidades que se deve voltar para as várias identidades sociais existentes em todo o país.

Afinal, cada geração tem o direito e o dever de recriar a sua identidade e recontar a sua própria história (fazendo, assim, os liames deste puzzle cultural). Contudo, deve se ter consciência sempre que essa reescrita é forçosamente intersubjetiva, reconstrutora de novas perspectivas de futuro.

Ainda sobre a construção de identidades, Cabaço (2007, p. 415) diz que,

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora, mas sim é, sempre, a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação, isto é, ser para o Outro, implica a representação do sujeito na Ordem diferenciadora da alteridade. Ela é sempre o retorno de uma imagem de identidade que faz a marca de fissura no lugar do outro de onde ela vem.

Nesta pesquisa, tratando-se de dança ancestral como facilitadora na construção da identidade social, há necessidade de conduzi-la de maneira que possibilite o reconhecimento das diferenças, singularidades, limites, potenciais e direitos de todos que a partilham. Nesta concepção de construção da identidade a partir da dança, temos a questão da identidade a ser desenvolvida, moldada e construída pela comunidade, tendo a dança como aparato e como facilitador, uma vez que toda a construção de identidade, parte do princípio do reconhecimento das semelhanças e das diferenças. O *eu* surge, do reconhecimento do *outro* com todas as suas dissemelhanças. De igual modo, pertença a determinado grupo à medida que reconheço em seus membros a semelhança. Fato para dizer que o *eu* e o *outro* são produtos da sociedade, onde ambos partilham elementos que os identificam como sendo semelhantes e pertencentes à mesma comunidade.

No entender do Ministério da Cultura de Moçambique (2016), a dança é um elemento importante no processo de socialização dos indivíduos, estando presente em várias dimensões da vida cotidiana, dando-lhes significados e marcando passagens importantes. Neste sentido, a sua prática e fruição vai além do simples entretenimento, como quando, por exemplo, fazem parte de um ritual de iniciação ou dramatizam algum acontecimento histórico. Em ambos os casos, a dança cumpre um papel social, servindo para imprimir nos indivíduos a memória coletiva. Por sua vez, Costa e Castro (2008) indagam o interesse crescente pelo campo da memória e do patrimônio. Em busca da resposta, Bosi (1979) diz que este registro alcança uma memória pessoal que, como se buscará mostrar é, também, uma memória social, familiar e grupal. Em relação à memória, defende que o movimento acadêmico de recuperação dessa área nas Ciências Humanas pode estar vinculado à necessidade de enraizamento, pois é “do vínculo com o passado que se extrai a força para a formação de identidade”. Ainda salienta que,

Começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1979, p. 11).

Como escreve Mbembe (2014), a identidade é autoreconhecimento, é saber quem se é e dizê-lo, ou melhor, proclamá-lo, ou também, dizê-lo a si mesmo. E quanto à memória, sobretudo a memória coletiva, é aquela que recompõe magicamente o passado. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver no consciente do grupo que a mantém. No que tange à memória, Pollak (1992) diz que a memória coletiva é constituída por acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade a qual a pessoa se sente pertencer, dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, por meio de socialização política ou histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado tão forte que podemos falar numa memória herdada.

Por fim, Identidade é um conceito empregado em vários campos, quer na política, quer na mídia, e nos estudos culturais, visando situar um determinado grupo e/ou organização com mesmos objetivos. Smith (1997) entende a identidade como sendo a existência e a

partilha de elementos comuns entre os membros de uma comunidade ao longo de sucessivas gerações, elementos esses que favorecem à unidade cultural entre os sujeitos da comunidade e à sua continuidade, que partilham memórias, acontecimentos e histórias da área por esta habitada. Assim, cada geração desta comunidade, vai alimentando noções sobre o seu destino coletivo e a sua unidade sociocultural. Hall (2002) mostra que a identidade se forma na interação contínua do “eu” com a sociedade autóctone que se forma e se modifica num diálogo permanente com o mundo sociocultural e chega a perpetuar-se nas gerações seguintes, através da reprodução das práticas nelas contidas.

Do exposto acima, podemos aferir que a identidade refere-se à forma como as pessoas narram as suas próprias histórias e afirmam a sua própria presença no mundo, que também conta histórias sobre eles. Neste caso, olhando para as danças - o objeto desta pesquisa - não se trata apenas de analisar o conteúdo em si, mas também o que é interpretado pelas pessoas, construindo, assim, a identidade do grupo que a interpreta.

O estudo, de carácter interdisciplinar, foi alicerçado pela pesquisa qualitativa, que no entender do Minayo (1994, p.21), “responde a questões muito particulares, como universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, correspondendo a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”. É essa reflexão que orienta esta pesquisa sem se preocupar, tanto em construir uma amostra pré-definida. Ainda, Maria Cecília de Souza Minayo reafirma que na definição de amostragem a pesquisa qualitativa não se baseia no critério numérico para garantir a sua representatividade; mas sim, em identificar quais os indivíduos sociais têm uma vinculação mais significativa para o problema em investigação. Para tal, a amostragem boa é aquela que possibilita abranger a totalidade do problema investigado em suas múltiplas dimensões. A partir deste entendimento, a escolha da amostragem foi intencional, à medida que se considerou uma série de características, de entre elas, a escolha dos sujeitos que fossem conhecedores da matéria, considerados peças-chave para o esclarecimento do assunto em estudo; facilidade para encontrar-se com as pessoas por serem identificadas e com uma localização conhecida; tempo dos indivíduos para as entrevistas.

Este argumento encontra paralelismo em Pollak (1989) que salienta que a memória é operação coletiva de acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Com isso, o entendimento que temos é de

que a dança ancestral Nakhula serve de meio pelo qual se interpreta o conhecimento do passado do povo que se aloja nas suas memórias.

Por fim, identidade é um conceito empregado em vários campos, quer na política, quer na mídia, e nos estudos culturais, visando situar um determinado grupo e/ou organização com mesmos objetivos. Smith (1997) entende a identidade como sendo a existência e a partilha de elementos comuns entre os membros de uma comunidade ao longo de sucessivas gerações, elementos esses que favorecem à unidade cultural entre os sujeitos da comunidade e à sua continuidade, que partilham memórias, acontecimentos e histórias da área por esta habitada. Assim, cada geração desta comunidade, vai alimentando noções sobre o seu destino coletivo e a sua unidade sociocultural. Hall (2002) mostra que a identidade se forma na interação contínua do “*eu*” com a sociedade autóctone que se forma e se modifica num diálogo permanente com o mundo sociocultural e chega a perpetuar-se nas gerações seguintes, através da reprodução das práticas nelas contidas.

Do exposto acima, podemos aferir que a identidade refere-se à forma como as pessoas narram as suas próprias histórias e afirmam a sua própria presença no mundo, que também conta histórias sobre eles. Neste caso, olhando para as danças - o objeto desta pesquisa - não se trata apenas de analisar o conteúdo em si, mas também o que é interpretado pelas pessoas, construindo, assim, a identidade do grupo que a interpreta.

É nessa perspectiva que se escolheu apenas o grupo da dança Nakhula de Milassane da localidade de Canhunha, Posto Administrativo de Malema-Sede por ser o único grupo no momento da pesquisa que estava ativo, representado por quinze membros, porém um era recém-falecido, três não mostraram disponibilidade para responder o questionário e um encontrava-se em lugar incerto, fato que levou o pesquisador a trabalhar com apenas dez integrantes do grupo na condição de dançarinos e tocadores de instrumentos musicais que eram os que melhor conhecem os meandros da dança em estudo. Importa salientar que a dança é antiga, isto é, vem se praticando antes da presença colonial, embora os seus integrantes não guardem memórias exatas de quando o grupo foi criado. O mesmo é liderado por uma mulher que diz receber a dança como herança do seu pai.

Entretanto, junto à Casa de Cultura do distrito houve o registro de outro grupo de dança Nakhula no Posto Administrativo de Mutuali, que dista 50 quilômetros da vila-sede do distrito de Malema, local onde decorreu a pesquisa, mas as informações obtidas junto ao representante da Casa de Cultura ditaram que o grupo era constituído, grosso modo, pelos

refugiados da guerra civil oriundos dos distritos vizinhos das províncias do Niassa (Maúá, Metarica e uma parte do distrito de Cuamba) e Zambézia (Gurue e Morrumbala), cuja população é também do grupo etno-linguístico makhuwa, apesar de observar algumas variações. Trata-se da guerra que flagelou o país durante dezesseis anos e que com o seu término em 1992, os seus integrantes retornaram às suas zonas de origem, o que resultou no desaparecimento do grupo. Este foi o fator que não permitiu alargar a amostra envolvida na pesquisa.

Na pesquisa constatei que o grupo não possui uma lista com as canções entoadas em todas as exibições. O que prevalece é a melodia a partir da qual o grupo vai criando e recriando consoante o momento por si vivido. Por isso o teor das canções é diversificado: se o momento é de alegria, tristeza ou crítica, então o grupo compõe e canta em função do que se vive, naquele momento. E, por isso, não foi possível fazer um levantamento exaustivo das canções, como era de se esperar.

A pesquisa contou ainda com a colaboração de um líder comunitário, dois representantes das Casas de Cultura provincial e distrital, respectivamente, bem como três líderes religiosos, sendo um ancião da Igreja Católica e dois pastores das Igrejas evangélicas, totalizando deste modo dezesseis indivíduos. O envolvimento das lideranças religiosas na pesquisa visou aferir suas posições em relação à prática das danças ancestrais e as cerimônias a elas ligadas na comunidade, uma vez que ao longo das entrevistas com os dançarinos foram apontados como aqueles que, devido às suas crenças, não aceitavam a sua prática na comunidade.

No processo do levantamento dos dados de campo organizamos as categorias e a partir delas as subcategorias transformadas em questões de partida. Para o tratamento dos dados recolhidos recorreremos à técnica de análise de conteúdo com vista à descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos, indo além das aparências do que está sendo comunicado. Para o efeito, primeiro, fez-se a transcrição, sistematização das gravações e das notas de registro sobre o tema em estudo com o consentimento dos entrevistados. Segundo, fez-se a categorização da informação, tendo em conta os objetivos da pesquisa. Nesta etapa, procurou-se perceber, a partir das falas dos entrevistados, os elementos considerados relevantes e agrupá-los, segundo as características, semelhanças e significados das informações. Terceiro, fez-se a apresentação, análise e interpretação da informação recolhida através das entrevistas, da observação e estudo documental.

Os procedimentos acima descritos estão conforme a perspectiva de Bardin (1997), segundo a qual o processo de transcrição, sistematização e expressão do conteúdo de mensagens, promovidas pela análise de conteúdo, é organizado em três fases: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados obtidos e sua interpretação. Na sequência, por se tratar de análise qualitativa, nessa fase tentamos desvendar o conteúdo subjacente ao que foi manifesto a partir do conteúdo das canções, dos gestos e movimentos da dança Nakhula.

Da perspectiva historiográfica, são os trabalhos de Fernandes (1960); Hélène (1969); Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo (1976); Tempo n°359 (21/8/1977); Soares *et al* (1980); Honwana (1983); Dias (1986); Junod (1996 [1896]); Souto (1996); Tamele e Vilanculo (2002); Welsh (2004); Nhancalize, Cafuquiza e Dango (2005); Medina (2008); Tiérou (2009); Pimentel (2009); Santos (2011); Roseiro (2013); Muglia-Rodrigues e Correia (2013); Manhães (2014); Kringelbach e Skinner (2014); Valoi, Matsinhe e Vilanculo (2015); Khapoya (2016), os que mais nos chamaram a atenção e foram fundamentais para que percebêssemos o papel das danças na interpretação do passado dos povos da província de Nampula, assim como a sua relação com o poder político e com as comunidades locais ao longo da história de Moçambique.

Do ponto de vista Sócio-Antropológico, Gonçalves e Osório afirmam que os estudos sobre a dança agregam interesses diversos, com caráter transdisciplinar e abertos a recortes e caminhos metodológicos variados. Ao longo da última década, “a dança como unidade de reflexão acadêmica tem encontrado respaldo em encontros científicos nas áreas de literatura, história, ciências sociais, educação física, etnomusicologia, teatro, dança, performance e artes”. (GONÇALVES e OSÓRIO, 2010, p.13). Por isso mesmo, cabe compreender como a abordagem sócio-antropológica da dança se dá ao longo do tempo.

Esta pesquisa orienta-se pela perspectiva dos trabalhos de autores como Amselle e M'Bokolo (2017); Pozenato e Giron (2007); Sousa (2006); Cuche (1976; 1999); Mauss (1974); Boas (1947); Gueertz (1989); Hall (1997; 2002; 2003; 2014); Pollack (1989; 1992); Chichava (2008); Gallo e Oliveira (2016); Ngoenha (1992; 1993); Mbembe (2014b); Desrosiers (2011); Thompson (1998); Martinez (2008; 2009). A análise desses autores parte do diálogo entre a identidade, a cultura e memória, patrimônio e cultura. A partir dessa análise, me desloco para o contexto sociocultural da província de Nampula para perceber o

significado dos conceitos de danças porque no nosso entender a importância desses conceitos antecede em muito as identidades e memórias.

Do ponto de vista teórico, pensar nas danças, sobretudo nas danças ancestrais e o seu papel na interpretação do passado e, conseqüente, na construção de identidade no quadro das memórias do povo da província de Nampula, constitui a linha condutora desta pesquisa. Daí que implica, epistemologicamente, alicerçar-se nas ideias de autores como Tamele e Vilanculo (2002) e Valoi, Matsinhe e Vilanculo (2015), que apresentam um debate sobre a dinâmica da dança e o seu papel na preservação e transmissão de valores sociais e culturais dos seus povos.

Especialistas em danças africanas explicam que a dança era e é uma daquelas raras atividades humanas que simultaneamente conciliam o coração, o corpo e o espírito. A este respeito Tiérou pontua que,

A dança existe desde o início dos tempos e as imagens de dança foram encontradas nas primeiras pinturas rupestres. Pode ser que tenha sido a primeira forma universal de expressão para interpretar e comunicar as atividades e aspirações dos seres humanos. Embora algumas pinturas rupestres mostrem que os homens assumem atitudes de animais caçados, com a implicação de que a dança foi essencialmente imitativa, outros fornecem evidências de que homem pré-histórico logo teve outras preocupações e que ele procurou influenciar o futuro imediato através da dança. Portanto, adquiriu não apenas um significado imitativo, mas também mágico ⁶(TIÉROU, 2009, p. 16).

As primeiras danças podem ser agrupadas em duas categorias principais (as danças de fertilidade e danças cerimoniais). As primeiras sejam a da terra nutritiva (semeadura, floração, colheita), sejam as dos animais, seja a dos seres humanos. Welsh (2004, p.34) diz que,

As mulheres africanas usam a dança para transmitir a modéstia, a graça e a moralidade, muitas vezes para expressar a identidade de gênero. Além disso, em toda a África, a capacidade de uma mulher de ter filhos é fundamental para sua identidade e isso se reflete nas numerosas danças de iniciação que a conduzem à idade adulta. Uma mulher com capacidade de engravidar e sua subseqüente prole são centrais para estabelecer sua posição e *status* em sua

⁶ Dance is one of those rare human activities which simultaneously reconciles heart, body and spirit. Dance has existed since the beginning of time and images of dance have been found in the earliest rock paintings. It may have been the first universal form of expression to interpret and communicate the activities and aspirations of man. Although some rock paintings show men assuming the attitudes of hunted animals—with the implication that dance was primarily imitative—others provide evidence that prehistoric man soon had other preoccupations and that He sought to influence the immediate future through dance. Thus it acquired not just an imitative but a magical meaning also.

comunidade. Dança, também, é um dos canais para as mulheres jovens aprenderem e se prepararem para a maternidade⁷.

Estas danças cerimoniais marcavam a vida humana e celebravam as suas várias fases (nascimento, iniciação, casamento, morte). Qualquer que fosse a motivação, a dança sempre combinou a expressão espontânea do sentimento humano com as maiores aspirações do homem para se comunicar com o cosmos.

Welsh (2004) afirma ainda que a dança em África existe desde os tempos imemoriais e, tem sido uma parte integrante de celebrações e rituais, um meio de comunicação com os deuses e entre os seres humanos, e uma fonte básica de prazer e beleza. A dança é um elemento fundamental do comportamento humano que se transformou ao longo dos tempos, dos movimentos básicos a estilos étnicos ou folclóricos, ao ballet clássico e modernos gêneros de danças populares. Daí que, a riqueza das tradições culturais observadas no povo, o gênero de dança oferece ao participante, bem como ao espectador, *insight* sobre os costumes, geografia, vestuário e natureza religiosa de um povo em particular. A Dança em África é uma parte pragmática da vida, através dela celebram-se os eventos do dia-a-dia e ocorrências na vida de seus povos: os ritos de passagem, colheitas, casamentos, nascimentos, mortes e eventos históricos, entre outras. A dança é uma expressão política, religiosa e social, e a qualidade do personagem é frequentemente julgada pelo seu desempenho.

Ao analisar a consciência e espiritualidade a partir da dança, algo que tem a ver com a identidade dos povos africanos, Tiérou (2009, p. 36) afirma que,

Dançar da maneira africana é reconhecer que os seres humanos são inseparáveis do universo e que ele é fundamentalmente uma faísca divina. Também reconhecem que o homem não precisa ser pervertido das coisas essenciais em sua vida: sua participação no cosmos que procede da sua participação na comunidade. É também ter a coragem de aceitar prazer. Em África com a dança, os relacionamentos são automaticamente carregados com novos significados. Alegria e felicidade são os laços que transmitem sentimentos que são simultaneamente mais puros, nobres e espirituais. A dança africana também considera um dever tratar a sua própria pessoa, bem

⁷ Women use dance to convey modesty, Grace, and demureness- often to express gender identity. In addition, all through Africa, a women`s ability to bear children is central to her identity and this is reflected through the numerous initiation dances throughout Africa that usher her into adulthood. A women`s childbearing abilities and her subsequent bearing of children are central, to her position and status in her community. Dance is one of the conduits for Young women to learn and prepare for motherhood.

como a pessoa dos outros, nunca simplesmente como significa, mas sempre como um fim⁸.

Ainda Tiérou (2009, p. 34) escreve que,

A dança em África tem mais poder do que um gesto, mais eloquência do que palavras, mais riqueza do que a escrita e por que expressa as experiências mais profundas dos seres humanos, a dança é uma linguagem completa e auto-suficiente. É a expressão de vida e de suas emoções permanentes - alegria, amor, tristeza, esperança e sem emoção não há dança africana. Porque dança envolve emoção e induz uma experiência que não pode ser conceituado ou reduzido a palavras, o termo dança, em muitas línguas africanas, é aplicado apenas em movimentos dos seres humanos⁹.

Valoi, Matsinhe e Vilanculo (2015, p.6) comungam a mesma ideia ao afirmarem que “a dança é uma das formas de comunicação artística e cultural que melhor permite ao homem, através do movimento e do gesto, da expressão do rosto e do corpo, exteriorizar de uma forma rítmica e agradável, os seus sentimentos e aspirações”. Portanto, a dança é a arte de mover o corpo seguindo padrões previamente estabelecidos (coreografia) ou improvisados (dança livre) e assume papel fundamental no dia-a-dia das sociedades, pois, desenvolve ricos mecanismos de evolução de pensamento e de sentimento. Assim, o significado da dança vai além da expressão artística, podendo ser vista como meio de adquirir conhecimentos, como opção de lazer, fonte de prazer, desenvolvimento da criatividade e importante forma de comunicação com o meio e com os ancestrais. Por essa particularidade, se torna muito difícil, em muitos casos, interpretar os movimentos e gestos que caracterizam as danças ancestrais, em parte devido aos mitos à sua volta e, por outro, trata-se de manifestações que não são do domínio de qualquer pessoa, mesmo por parte dos que são praticantes. Por isso, em muitos

⁸ To dance in the African manner is to recognise that man is inseparable from the universe and that he is fundamentally a divine spark. It also recognises that man does not have to be distorted by the essential things in his life: his participation in the cosmos which proceeds from his participation in the community. It is the desire to know one`s body, to live in the body, to obey it and its natural experiences, in full awareness, without recourse to drugs. It is to have the courage to respect laws which are not always those of logic, the irrational being one of the privileged languages of the body. It is also to have the courage of accepting pleasure. In African dance, relationships are automatically charged with new meanings. Joy and happiness are the bonds conveying feelings which are simultaneously more purê, noble and spiritual. African dance also considers it a duty to treat your own person as well as the person of others, never simply as a means but always as no and.

⁹ A dance has more Power than gesture, more eloquence than words, and more richness than writing and because it expresses the most profound experiences of human beings, dance is a complete and self-sufficient language. It is the expression of life and of its permanent emotions – joy, love, sadness, hopes – and without emotion there is no African dance. Because dance involves emotion and induces and experience which cannot be conceptualised or reduced to words, the term dance, in many African languages, is only applied to human movements.

casos, é requerida uma iniciação para entender os mitos que explicam certos fenômenos ancorados na dança.

Por sua vez, Nhancalize, Cafuquiza e Dango (2005), Acácio e Kulyimba (2002), discutem o conceito de dança e de instrumentos de música, como sendo utensílios ou aparelhos empregues, ou destinados a produzir sons musicais, objetos produzidos para acompanhar a canção e a dança. Por seu turno, Dias (1986); Duarte (1980); Souto (1996) descrevem os instrumentos musicais de Moçambique e fazem algumas considerações sobre formas de canto e dança. Em relação à dança, Dias afirma que ela foi, desde tempos remotos, uma necessidade espontânea, seja como expressão natural da vibração física, seja como meio de exteriorizar estas forças interiores da vida e impressionar ou influenciar o ambiente. Este influenciar estendia-se sobre o ambiente visível, como confirmação da própria existência, por meio do ruído, como meio de defesa (dança de guerreiros e defesa contra os perigos do mato), assim como sobre o ambiente invisível: o mundo dos antepassados e espíritos de todas as espécies. A mesma ideia é partilhada por Titiev (1969), segundo a qual as danças podem ter lugar como festividades sociais, para honrar uma divindade ou qualquer poder abstrato sobrenatural, para ganhar piedade do outro mundo ou como maneira de pedir auxílio sobrenatural. Caetano (2003) afirma que, em alguns cantos e danças “tradicionais” em Moçambique assiste-se a introdução da “representação”. Nos cantos de luto, entoados depois do enterro, as pessoas introduzem diálogos em que reconstroem passagens da vida do morto, ou imaginam a maneira como os deuses-antepassados os recebem.

Na senda deste argumento, Pimentel (2009) no seu relatório sobre os usos e costumes da população Makhuwa do posto administrativo de Chinga¹⁰, afirma que as danças “tradicionais”, na sua maioria, têm lugar pelo falecimento de algum habitante da povoação, acompanhadas por uma bebida local chamada *otheka*. De realçar que se trata da morte de um homem tido entre eles como pessoa importante. Todos os anos, enquanto se lembram da morte, as famílias organizam uma cerimônia e dançam pelo aniversário pela passagem de mais um ano após a morte, localmente chamada *makeya*.

Nesta parte da tese quero explicar que ao longo do texto vou usar os termos *Makhuwa*, *Nakhula*, *Makeya*, entre outros respeitando a ortografia da língua *Emakhuwa* que obedece a uma norma padronizada das línguas moçambicanas e das línguas bantu no geral. Ainda

¹⁰ Refere-se ao atual distrito de Mogincual, província de Nampula, habitado pela população makhuwa, outrora pertencente ao Distrito de Moçambique.

importa também salientar que todos os textos cujo original não esteja em português foram traduzidos por mim.

Estrutura da tese

Para além dos elementos pré-textuais e introdução, a tese é composta por quatro capítulos. O primeiro é dedicado à história e cultura do povo Makhuwa visto que o tema das danças ancestrais remete-nos para o contexto mais vasto da estrutura social, política e do seu funcionamento histórico. O segundo capítulo aborda a interconexão entre a ancestralidade, a dança, a identidade e a memória. O terceiro capítulo trata da dança ancestral africana e o seu significado para as comunidades. Aqui, o destaque vai para o conceito de dança em África; a origem e o seu significado; a dança e a moralidade. Por fim, o quarto capítulo, trata das potencialidades da dança Nakhula na construção das identidades sociais e do passado dos povos do distrito de Malema.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIA E CULTURA DO POVO MAKHUWA

Na perspectiva do objeto e dos objetivos desta pesquisa julgo, antes de mais, clarificar nesta parte do capítulo introdutório os aspectos que se relacionam com as realidades socioculturais e políticas do povo Makhuwa. No que tange à cultura abordam-se questões relacionadas com a religião e suas cerimônias ancestrais, a morte e o seu significado na sociedade e, por fim, o lugar dos antepassados. A compreensão destes elementos de forma direta ou indireta ajuda a descrever o papel da dança nessa sociedade em vários momentos da vida, sobretudo da dança ancestral Nakhula.

Contextualização do povo Makhuwa

Autores como Albuquerque (1899); Rita-Ferreira (1982); Machado (1968); Geffray (2000); Martinez (2009); Medeiros (1997; 2007); Souto (1996); Ivala (1999); Desrosiers (2011) e Pinto (2015) apontam para a região norte e uma parte da região central de Moçambique como local onde se encontram os povos Makhuwas com uma origem comum nos montes Namuli.

Figura 1: Montes Namuli



Fonte: <https://www.mmo.co.mz/makua/>

E assim, segundo as fontes orais, os Montes *Namuli* são considerados a mãe da humanidade. É também a esta montanha, onde os espíritos dos mortos vão quando a pessoa deixa o mundo dos vivos. Assim, a montanha representa o início e o fim da vida, na Terra.

O povo Makhuwa representa a maioria em Moçambique, ocupando toda a região norte e uma parte da região central. A esse respeito, Rita-Ferreira (1982, p. 37) diz que,

Entre os anos 800 e 1000 d.C. acentuou-se, gradualmente, a separação dos dois principais ramos em que, já depois da travessia do Rovuma, se dividiram os proto-macuas: o do norte e leste deu origem aos modernos macuas; o do sul e oeste, composto por Lómuès e Lolos, dirigiu-se ao Chire e ao Baixo Zambeze. A sua vanguarda, formada por estes últimos, entrou em contacto com elementos do grupo Marave, vindos do país Luba, no sul do actual Zaire, através dos planaltos centrais, a ocidente do Lago Niassa. Parte destes Lolos foram designados por Cocolas pelo ramo mais meridional dos Maraves, os Manganjas. Entre as regiões privilegiadas pela Natureza onde essas transformações tiveram especial impacte, sobressaiu o planalto entre o Alto Limpopo e o Zambeze. Quando comparado com as terras baixas a oriente, distingue-se pelas condições favoráveis ao povoamento humano e pecuário, pela menor virulência das doenças tropicais, pela maior fertilidade dos solos e regularidade das chuvas, pela abundância e variedade dos recursos minerais. Não admira que cedo se haja tornado em uma das principais regiões de polarização e posterior centrifugação demográfica.

Albuquerque (1899) e Newitt (1995) afirmam ainda que o norte de Moçambique é, hoje, dominado por povos que falam línguas dos grupos Makhuwa e Marave, mas, no princípio do século XVI, os portugueses apenas se aperceberam da existência de falantes makhuwas. Contudo, as tradições Makhuwas dizem apenas ser o seu lar algures nas montanhas Namuli. As provas existentes são de molde a sugerir que, no norte, fixaram-se os povos a que hoje se chamam macuas de Meto e do Niassa, e no sul os que, por vezes, se dá o nome comum de Lomwé. Este último grupo também se dividiu, passando uma parte a ocupar as velhas terras nas montanhas Namuli e a outra o vale do Zambeze.

Em termos demográficos, o grupo linguístico *makhuwa* predomina em toda a região norte e uma parte da região centro do país, representando cerca de 34,2% da população total. Segue na ordem das línguas mais faladas, o português com 11,54% e *xichangana* com 11,4% (NGUNGA e FAQUIR, 2012 e INE, 2017).

Figura 2: Mapa político de Moçambique

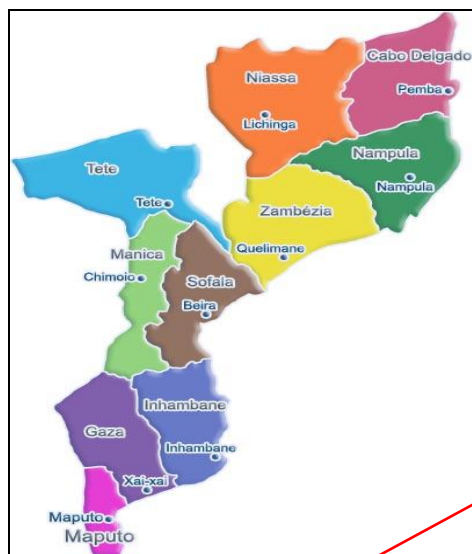
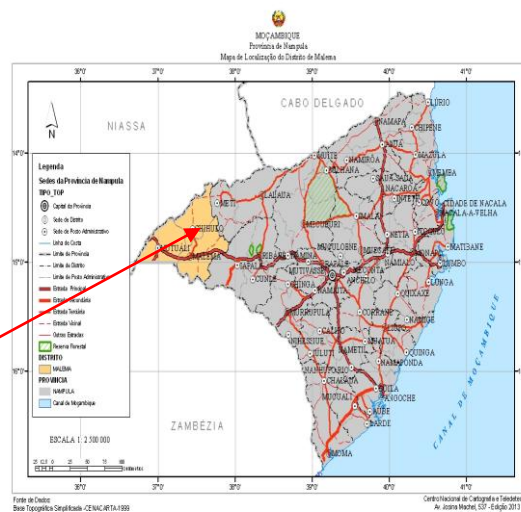


Figura 3: Mapa da província de Nampula



Fonte: MAE, 2005 – A seta vermelha na figura 3 indica a localidade de Canhunha, Povoado de Milassane, Distrito de Malema, Província de Nampula.

Para Martinez (2009) e Medeiros (2007) o povo Makuwa vive, atualmente, numa grande área do Norte de Moçambique, com cerca de 300.000 km², que abrange parte das províncias de Cabo Delgado, Niassa, Nampula e Zambezia. Região conhecida tradicionalmente pelo nome de “Macuana” ou *Wa-Amphula*. É delimitada, a norte, pelo rio Rovuma; a leste, pelo Oceano Índico; a sul, pelo rio Licungo, nas proximidades do rio Zambeze; e a oeste, pelo rio Lugenda. Ainda sobre o assunto em apreço, Ivala (2002, p.82) diz que,

Os Makuwas–Lomwé, por vezes considerados duas entidades diferentes, constituem um povo de Moçambique disperso por um vasto território que no passado se estendia, do rio Zambéze ao rio Messalo, a sul e norte, respectivamente, do Oceano Índico, a leste, até a atual fronteira com o Malawi, a oeste. Na atualidade, com o centro em Nampula, os Makuwas - Lomwé espalharam-se para partes das províncias de Cabo Delgado, Niassa e Zambezia. Neste contexto, para se ser mais preciso, os Macuas têm fronteira, a norte, com os povos Macondes¹¹, os Ayao¹² e os Anyanja¹³; a sul, com os Senas e os Chuabos. Também se encontram Makuwas, embora em número mais reduzido que em Moçambique, na Tanzânia e no Malawi, devido às migrações do século XIX. Igualmente se encontram grupos de

¹¹ Povos que vivem no norte da Província de Cabo Delgado junto a fronteira com a Tanzânia.

¹² São povos que ocupam a região planáltica da província do Niassa.

¹³ Povos que ocupam a parte leste da provincial do Niassa.

Makhuwas em Madagascar, nas Ilhas Seychelles e nas Maurícias devido ao comércio de escravos durante os séculos XVIII e XIX.

Rita-Ferreira (1975, p. 208) afirma que “a grande migração dos Macuas em direção ao Malawi teve lugar entre 1897 e 1907, quando a vasta região que habitavam foi definitivamente ocupada pelas forças portuguesas”. De salientar que, a análise destas emigrações não constitui objeto desta pesquisa, apenas frisar que o último e mais importante destes fluxos migratórios esteve relacionado com a conquista e ocupação coloniais e com os diferentes sistemas de exploração capitalista de além-fronteiras. Essa ideia encontra consenso em Dunduro; Sousa e Gonzaga (2016) ao dizerem que os povos saídos das cavernas dos montes Namúli, teriam vivido, no princípio, num grande planalto do Namúli. Com o aumento da população, degenerou-se em conflitos pelo acesso e gestão dos poucos recursos existentes, culminando com o êxodo do *monte sagrado* e a dispersão das populações pelas diversas regiões das atuais províncias da Zambézia, Nampula, Niassa e Cabo Delgado, alcançando a parte oriental da República do Malawi.

Martinez (2009) aponta a migração e o tráfico de escravos como as causas da presença dos povos Macuas fora das suas fronteiras naturais, mesmo em pequena escala, e Medeiros (2007, p.57) afirma que,

Durante os últimos 100 anos registrou-se também uma forte expansão populacional Macua para a faixa costeira de Cabo Delgado e para as terras a norte do rio Lugenda, na província do Niassa, motivada pelos diferentes tipos de administração colonial no distrito de Moçambique e nos territórios da então Companhia do Niassa, por um rápido crescimento demográfico e ainda pela procura de novas terras de cultivo, já que as companhias coloniais se foram assenhoreando progressivamente, desde os anos 30, dos melhores terrenos das regiões orientais e centrais da Macuana.

Por sua vez, Amide (2008, p.39) diz que “a razão principal da emigração deste povo (do ramo Macua -Walolo) para o sul e norte, esta última ocupada por povos Yao (província do Niassa) no decorrer do século XIX, por volta de 1850 prende-se com a escassez de alimentos no seio do povo Macua e isso fez com que procurassem nos territórios vizinhos”.

Na mesma senda, Alberto (1947) e Machado (1968) advogam ser este grupo o mais antigo desta parte da África Austral. Neste contexto, salienta-se que,

Alguns estudos pré e proto-história de Moçambique até hoje, tidos como os mais próximos da verdade demonstram que os mais antigos indígenas da colônia, são os povos Macuas, acrescentando a particularidade de serem os

que menos alterações têm sofrido e terem ocupado sempre a mesma situação geográfica desde o seu remotíssimo estabelecimento na área que ocupam. (ALBERTO, 1947, p. 22).

De acordo com Martinez (2009, p. 39), “entre os vários subgrupos que formam o povo Macua, pode afirmar-se que existe uma unidade fundamental”, conforme a seguir se aponta.

Etnia, grupo étnico

O uso do termo etnia no contexto africano tem levantado acesos debates em vários círculos acadêmicos por estar associado ao etnocentrismo, uma vez que, o mesmo apenas se aplica a povos ditos “indígenas” ao longo de todo o processo de colonização.

Como escreve Jean-Loup Amselle nos seus apontamentos “*Etnias e espaços: por uma antropologia topológica*”, na tentativa de desconstrução do objeto étnico e sem pretensão de fazer um inventário clássico que consiste em passar em revista cada escola antropológica e em examinar a maneira pela qual esta tratou o problema da “etnia”, basta observar que as correntes que marcaram de forma considerável o pensamento antropológico – o evolucionismo, o funcionalismo, o culturalismo e o estruturalismo – são doutrinas essencialmente a-históricas. A sua abordagem sobre a problemática da etnia, por muito tempo ignorada pelos antropólogos, alicerça-se na corrente que chamou de “dinamista”, uma vez que os autores que defendem essa corrente, insistem na necessidade de proceder a uma abordagem histórica de cada sociedade ou, mais precisamente, do contexto escolhido como lugar de pesquisa: aldeia, chefia, reino, etc. A corrente dinamista, assim como se pode identificar no seio da Antropologia, deu início a um processo de desconstrução da ideia do “outro” que deve agora ser conduzido ao seu fim. Nestes termos, para Amselle (2017, p. 33) o termo “etnia” (do grego *ethnos*: povo, nação) tem sua origem na língua francesa em 1896. Como se pode depreender, o mesmo surge no período da vigência do colonialismo. Se o termo adquiriu um uso maciço em detrimento de outras palavras como a de “nação”, certamente é porque se tratava de classificar, à parte, certas sociedades, negando-lhes uma qualidade específica. Convinha definir as sociedades africanas como outras e diferentes das sociedades europeias, retirando-lhes aquilo pelo qual podiam participar de uma humanidade comum. Essa qualidade que as tornava dessemelhantes e inferiores às sociedades europeias e evidentemente a historicidade, e nesse sentido a noção de “etnia” está ligada às outras distinções pelas quais se opera a grande divisão entre a antropologia e sociologia: sociedade

sem história/sociedade com história, sociedade pré-industrial/sociedade industrial, comunidade/sociedade.

Para o efeito, Amselle (2017, p. 35) diz que, em Antropologia, a etnia é definida como um “grupo fechado, descendente de um ancestral comum ou mais geralmente tendo uma mesma origem, possuindo uma cultura homogênea e falando uma língua comum e igualmente uma unidade de ordem política”. Quanto à sua origem, afirma ele, etnia tem sido vista pela Antropologia, antes de tudo, como um conjunto social relativamente fechado e durável, enraizado em um passado de carácter mais ou menos mítico. Esse grupo tem um nome, costumes, valores, geralmente, uma língua própria. Ele se afirma como diferente de seus vizinhos. O universo étnico é constituído de um mosaico de linhagens. Por fim, o termo grupo étnico geralmente serve para designar uma população que: 1) tem uma grande autonomia de reprodução biológica; 2) compartilha valores culturais fundamentais que se atualizam em formas culturais que possuem uma unidade patente; 3) constitui um campo de comunicação e de interação; 4) tem um modo de pertencimento que o distingue e é distinguido pelos outros enquanto constitui uma categoria distinta de outras categorias da mesma espécie. A verdade é que esse pensamento todo nutre as ideias racistas e eurocêntricas, cujo objetivo visava à hierarquização dos povos, colocando os europeus no centro (povos) e os africanos como “outros” (desta feita grupos étnicos), selvagens e objetos da história.

A revisão feita sobre as diferentes acepções revela um certo número de critérios comuns, tais como: a língua, um espaço, os costumes, os valores, um nome, uma mesma descendência e a consciência que os atores sociais têm de pertencer a um mesmo grupo. Além da proximidade da noção de uma etnia com a de “raça”, nota-se o quanto a definição desse termo está repleta de etnocentrismo e o quanto é tributária a concepção do Estado-nação, assim como elaborada na Europa. Contudo, sem forçar muito as coisas, poder-se-ia dizer que o denominador comum de todas essas definições da etnia corresponde, em definitivo, a um Estado-nação de carácter territorial medíocre¹⁴. Portanto, considera-se medíocre porque entendemos que distinguir rebaixando as populações africanas era exatamente a preocupação do pensamento colonial e, assim como era necessário “encontrar o

¹⁴ No pensamento etnocêntrico, refere-se aos “Territórios sem Estados” ou estados acéfalos, como eram chamados os estados africanos durante a colonização.

chefe”, também era necessário encontrar, no seio de populações residindo nos países conquistados, entidades específicas.

A partir das notas acima bastante esclarecedoras sobre as intenções e os esforços empreendidos pelos antropólogos, etnólogos, missionários e administradores coloniais para cunharem os povos africanos de “grupos étnicos”, evitaremos o uso abusivo do termo etnia/grupos étnicos e em substituição usaremos os termos povos/sociedades/comunidades. Como escreve ainda Amselle (2017, p. 43) a “causa parece, portanto, extensa: não existia nada que se assemelhasse a uma etnia durante o período pré-colonial. As etnias procedem apenas da ação do colonizador que, em sua vontade de territorializar o continente africano, recortou entidades étnicas que acabaram sendo reapropriadas pelas populações”. Nessa perspectiva, a “etnia”, como inúmeras instituições pretensamente primitivas, não passaria de mais um falso arcaísmo.

Topônimo Makhuwa

O termo Makhuwa tem suscitado diversas interpretações. Machado (1968, p.108) diz que,

O termo provém da palavra *nikuwa* (pl. Macua). Acepção que significa “grande extensão de terra pantanosa, deserto, sertão, selva”. Refere o mesmo autor que o Macua seria então o Homem do sertão, o bárbaro, o primitivo. Esta origem etimológica do termo conduziu a uma acepção pejorativa, até mesmo injuriosa ou ofensiva, chegando a levantar afrontas com os Macuas mais evoluídos do litoral, que passaram a usar como insulto com o significado de rude, selvagem, atrasado. Resumindo, o Macua é um Homem que anda de tanga, vive no mato e alimenta-se de ratos e caracóis. Portanto, por makhuwani se designa o interior onde habitam os Macuas. Por isso “macuana”, expressão que designa apenas o nome com o qual se batizou a Capitania-mor de Nampula e não o povo Macua.

Assim, tanto o termo Macua como Lomué, significam povos que vivem mais adentrados no sertão e, por isso, ganharam, rapidamente, um significado pejorativo de atraso cultural entre os povos do litoral. Por seu turno, Rita-Ferreira (1982, p. 92) debruçando-se sobre o termo, diz que,

O “ma” na palavra “macua” não é um prefixo, mas faz parte integrante do nome. A sua ortografia aparece sob as formas mais díspares. O termo “macua” como “macuana” são termos pejorativos, empregados pelos habitantes do litoral, “maca”, para designarem os povos do interior. É possível que este último etnônimo reflita a antiga importância do comércio salino, já que significa comumente “sal” e “costa”.

Por outro lado, Rita-Ferreira entende que “macua” significava “o que fabricava ferro”, sendo aplicada pelos caçadores-recolectores locais. Esse sentido pejorativo tem sido continuamente reproduzido pelas pesquisas feitas sobre este povo sem, no entanto, qualquer verificação científica que comprove a veracidade dos fatos, o que faz com que se reproduzam preconceitos à volta do uso do termo makhuwa e seu respectivo povo.

Cosmogonia sobre a origem do povo Makhuwa

A origem comum de todos os grupos que formam a sociedade Makhuwa está ligada aos mitos sobre a origem do mundo e do homem. As tradições que nos transmitem tais mitos são unânimes em indicar os montes *Namuli*, situado na Serra de Gurué, a norte da província da Zambézia, como o lugar originário primordial. É neste contexto que Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016) dizem que os mitos são parte importante no processo de construção de identidades, portanto uma produção social. As teorias naturalistas desenvolvidas ao longo do século XIX apresentam o mito como fator teórico ou contemplativo que dá origem à ciência e consiste em tomar determinado fenômeno natural como chave para a explicação de todos os outros fenômenos.

Estudos de autores como Machado (1968) e Martinez (2009) elucidam que a tradição popular, indica que os primeiros homens, após serem criados nas grutas mais altas da Serra, organizaram uma viagem até a planície, descendo por vários caminhos. Enquanto se multiplicavam, iam-se separando, dando a origem aos diferentes grupos que hoje compõem o povo Makhuwa, diferentes na maneira de falar e em algumas expressões culturais, mas unidos entre si pelos laços mais fortes de língua e cultura. Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016, p.20) confirmam que,

O monte Namúli é considerado epicentro do princípio da vida Humana, biológica e espiritual, particularmente para as comunidades *Macua-Lomwé* que habitam o norte de Moçambique. É também conhecido como o local onde repousam eternamente os espíritos dos ancestrais (*Makholo*)¹⁵ daquelas comunidades. Para tal, como testemunhos desta crença, existem no cume do monte Namúli, sobre a rocha, vestígios envoltos de misteriosos (*Miririmo*), sob a forma de pegadas humanas supostamente dos Primeiros Homens¹⁶, uma Lagoa, Anões (*Muacona kiruakavai*), e uma grande diversidade de frutas na forma selvagem, o que sugere tratar-se de indícios de um antigo habitat humano.

¹⁵ O termo é empregue para designar por um lado os ancestrais, por outro, os anciãos dependendo das circunstâncias e o lugar que ocupam na sociedade.

¹⁶ Segundo a tradição oral são marcas deixadas pelos primeiros homens surgidos dos montes Namuli e não são vistas como representações rupestres.

Uma nota importante a realçar e conforme a história oral é de que estes testemunhos só se visualizam mediante a observância de rituais (*Makeya*) prévios, realizados sob a orientação da *pwiyamwene*, uma figura importante na sociedade makhuwa que representa a origem da família (o ventre) e, simbólica e espiritualmente, a essência mística de um antepassado comum desempenhando o papel de medianeira. É a irmã mais velha do *mwene*, com uma autoridade, essencialmente mítica, ela aconselha e é sempre ouvida e acatada por imperativo divino. Contam as narrativas populares que, sem a sujeição a tais rituais preliminares por parte dos visitantes, jamais se chegará ao cume do *Namúli*, e corre-se o risco de a pessoa se perder para sempre no monte. Por tudo isto se considera, unanimemente, o monte *Namuli* como o lugar da unidade originária e constitutiva do povo Makhuwa. Testemunham-nos os ritos tradicionais e a literatura oral. No que lhe concerne, Martinez (2009, p. 42) acrescenta que,

O Mito do monte *Namuli* encontra-se presente nos momentos mais importantes do ciclo vital, aparece na iniciação, nos ritos de cura, nos funerais e numa grande quantidade de provérbios usados em muitas e variadas circunstâncias da vida. O Mito do monte *Namuli* sintetiza simbolicamente a unidade originária e a pátria comum do povo Macua, ocupa um lugar muito importante na cosmopercepção geral e no ciclo vital da sociedade Macua, especialmente: i) Na determinação da identidade e pertença ao povo Macua (é a chave da unidade); ii) Nos vários ritos, sobretudo nos ritos de cura; iii) No sentido de finalidade e transcendência da morte.

Concluindo, Martinez (2009, p. 43) afirma:

Pode resumir-se que o ensinamento do “Mito do monte *Namuli*” em três pontos essenciais: a) *Unidade ontológica (ser)*- O mito conta algo que sucede realmente; a prova da sua veracidade é a existência do cosmos, que vemos e de que fazemos parte; b) *Unidade vital (ser com)* – O mito narra-nos as façanhas do ser supremo (o ancestral), para servirem de exemplo a todos os membros da comunidade no seu comportamento social e privado; c) *Unidade transcendental (ser até)* – O mito indica-nos a origem do mundo e das pessoas, mas mostrando, simultaneamente, o lugar ou a meta onde as pessoas têm de regressar como fim último da sua vida. Por isso, para o homem Macua, a morte é “um regresso sereno” ao lugar donde saiu um dia.

Conforme apontado, o povo Makhuwa se encontra em vários lugares, mas este estudo se restringe à sua porção que vive na região norte de Moçambique, particularmente na província de Nampula.

Organização sociopolítica do povo Makhuwa

O estado atual da organização sociopolítica que compõe a sociedade Makhuwa, obriga, antes de tudo, um breve levantamento e síntese sobre os seus aspectos do passado. Assim, nos parágrafos seguintes apresenta-se a organização sociopolítica na sociedade Makhuwa do passado em dois momentos, nomeadamente: período antes da invasão portuguesa e durante a ocupação colonial do território que hoje se chama Moçambique. Seguir-se-á uma descrição do terceiro momento que compreende o período pós-independência, que vai de 1976 até 1992, que corresponde ao espaço temporal da nossa pesquisa, caracterizado pelas mudanças impostas pelo governo moçambicano.

A política não é senão um aspecto do modelo cultural que serve para regular os comportamentos dos seus agentes conforme os padrões pré-estabelecidos. Uma das características da vida em sociedade é a organização que orienta o homem na convivência com os seus semelhantes. Portanto, a partir dessas organizações se definem as normas de convivência e as hierarquias que regulam a sociedade. Estas regras não são novas, mesmo antes da sedentarização do homem, altura em que vivia vida nômade, precisou criar uma ordem social que ajudasse a organizar o processo de caça, pesca e coleta de frutos. Com base nessa organização foram distribuídas as atividades consoantes à idade e o sexo, onde cada uma dessas categorias sociais exercia de forma exclusiva uma função ou uma atividade socioeconômica específica.

Khapoya (2016, p. 87), na sua obra “*A experiência Africana*”, afirma que muita coisa tem sido escrita sobre a política na África antes da colonização, em particular por antropólogos políticos. Como se devia esperar, dado o tamanho da África, há muitos tipos de sistemas políticos, variando desde as pequenas chefaturas, nas quais cada um estava relacionado com cada um (e, portanto, o poder e a autoridade estavam baseados no parentesco), até os enormes impérios. Contudo, uma generalização que pode ser feita a respeito da África antes da colonização é que havia dois tipos essenciais de sistemas políticos: sociedades com Estado e as sociedades “sem Estado”. Nesta sequência de organização, a grande maioria dos africanos, antes do advento dos europeus, vivia em sociedades “sem Estado”. Contudo, Roland Oliver é contrário a este argumento ao sublinhar que,

A maioria dos africanos viveu em Estados desde os primórdios da Idade do Ferro, e esses Estados, em certo sentido, foram invariavelmente monarquias

hereditárias. A prática da primogenitura era rara, embora conhecida. Geralmente, sistemas sucessórios propiciavam uma escolha de candidatos dentre um limitado grupo de entronizáveis. (OLIVER, 1994, p. 166).

Pinto (2015) e Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016) pontuam que um dos aspectos mais importantes da organização social das comunidades Makuwa, é a sua estrutura sociofamiliar, essencialmente matrilinear, compreendendo todos os indivíduos de ambos os sexos, adultos ou crianças, que descendem, por aquela via, de uma antepassada comum. Entretanto, esta base estruturante interfere igualmente na organização dos fatores de produção, ou seja, na forma como as populações encaram e se organizam para a produção. Teoricamente, os meios de subsistência são “controlados” pela mulher, a quem cabe o poder sobre todos os seus descendentes diretos, nomeadamente filhos (menores) ou filhas (independentemente do seu estado civil) e igualmente filhos menores e filhas das suas filhas porque, na realidade, a responsabilidade pelas crianças cabe ao tio materno, neste caso, um dos irmãos da mãe, o mais velho na hierarquia é este, na prática, que detém o poder.

Nesta linha, Geffray (2000, pp. 62, 90) afirma que ninguém contesta a alta autoridade das mulheres sobre os celeiros de onde elas tiram os ingredientes indispensáveis à confecção das refeições de que todos desfrutam e com que recobram as forças. Afirma ainda que a condição masculina parece desagradável porque as mulheres dependem do trabalho dos homens, mas o dispositivo é tal que são estes que dependem delas para usufruir do seu próprio produto. Embora o mesmo produto sirva para prover às necessidades das crianças, os homens não desfrutam do crédito de tê-las alimentado, apenas as mulheres tiram disso partido, para reivindicar, em prejuízo dos homens, a autoridade sobre esta progenitora, nascida das suas uniões. Em virtude destas relações, liga-se a pertença das crianças ao grupo das mulheres, a relação adélfica. Entretanto, nos dias que correm, assiste-se uma mudança profunda porque os homens passaram a responsabilizar-se pela educação dos filhos e mesmo na tomada de decisões sobre vários assuntos, como os de casamento, ritos de iniciação e na gestão do excedente destinado, por exemplo, à venda, e determinam as quantidades e a distribuição do lucro. Entretanto, essas mudanças continuam sem efeitos naquelas situações em que a família da mulher economicamente é poderosa em relação ao pai das crianças, fato que faz com que ele continue sendo visto como mero reprodutor, o agente de fecundação do *nloko*, mas constituem exceções.

Por sua vez, Medeiros (2007, pp. 82, 101 e 102) defende a tese, que também concordamos, segundo a qual o fato de os povos makhuwas pertencerem a uma sociedade matrilinear não significa que a organização política seja matriarcal. Para tal, em cada grupo uterino de consanguíneos é, sempre, um homem que detém o poder sobre os seus irmãos, irmãs, sobrinhos e sobrinhas. O avunculato é muito pronunciado entre os makhuwas onde *atata* (tio) materno é o chefe familiar, o decano do *nloko* e o chefe da família alargada denominado por *mwene*. Este detém sobre o grupo de filiação uterina o poder que engloba os múltiplos aspectos da vida econômica, política, familiar, religiosa e do relacionamento do seu grupo com outros *maloko*. O *mwene* é considerado o tutor legal de todos os membros e é o responsável pelas ações que consistem em promover o bem-estar geral. Para tal, este distribui as parcelas necessárias para a prática da agricultura familiar, realiza as principais cerimônias religiosas relativas à fecundidade e à chuva; desempenha, também, papel importante na reprodução linhageira, como responsável pela iniciação e casamento das irmãs, sobrinhos e sobrinhas; resolve todos os conflitos sociais e vela pela manutenção das boas relações com os outros *maloko*.

Como pode se ver, nesse xadrez político, a figura feminina representada pela *pwiamwene* é, simplesmente, simbólica e quase que ausente nos lugares decisórios, com a exceção das funções de conselheira do *mwene* para os procedimentos ligados as cerimônias fúnebres, ritos de iniciação feminina, casamentos e *makeya*.

Ainda do ponto de vista da estrutura social, Pinto (2015, p. 73) diz que, ancestralmente, “a sociedade Macua obedecia ao princípio da filiação genealógica por via uterina e ao princípio da territorialidade que determinavam as formas de organização política e as relações sociais e políticas”. Na sequência dessa estrutura, a sociedade era constituída por grupos matrilineares exogâmicos que povoavam, de modo disperso, o extenso território do norte de Moçambique, agrupado em comunidades e grupos de filiação. O clã matrilinear ou *nihimo* (plural *mahimo*) é concebido como critério de organização social e do ordenamento da hierarquia das linhagens. Para Pinto, o *nihimo* é uma entidade espiritual e esotérica transmitida apenas pelas mulheres. Os seus membros reconhecem-se pelo mesmo nome de família, por exemplo, um do *nihimo* Econe, Lapone, entre outros, se designam e partilham como irmãos a mesma entidade espiritual. Uma pessoa pertence ao *nihimo* da sua mãe. Tomando como exemplo, o Econe não é apenas uma família, é uma unidade de pertença, cujo alcance vai além do mundo visível. A substância da pessoa provém do *nihimo*

e retorna a ele depois da sua morte. O *nihimo* vem desde o início da humanidade, incluindo aqueles que ainda vão nascer. Possuir a substância do *nihimo* é o mesmo que ser possuído por ele. Ser de um certo *nihimo* é ser de uma certa espécie.

Entre os makhuwas o *nihimo* vai além das fronteiras estabelecidas pelo sangue, quer dizer que o princípio da definição não obedece ao critério de consanguinidade direta, mas sim indireta e simbólica. Todos que pertencem ao mesmo *nihimo*, não importa onde estiverem, sempre se consideram irmãos e com um antepassado comum. A prova do pertencimento ao *nihimo*, em alguns casos, quando um indivíduo encontra-se longe do seu habitat normal e junto do suposto *nihimo*, é avaliada com base na configuração da palma das mãos.

Para Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016), nas comunidades da região do Namúli, a família é o centro de todas as relações sociais. No entanto, existe o *nihimo* como unidade social superior, onde todos os subgrupos encontram o seu enquadramento. A esse respeito, Ivala (1999, p.143) explica que,

A organização social Makhuwa, era baseada no parentesco definido pela via uterina que territorialmente se juntavam em número variável, para constituir uma unidade política sob a égide de uma das linhagens. Este chefe é designado por *Mwene Mulupale* ou *Mpewe*. Para isso, o grupo de familiares uterinos compreendia todos os indivíduos de ambos os sexos, adultos ou crianças, que descendiam, por aquela via, de uma antepassada comum (*Pwiyamwene*).

A família, tal como é concebida na civilização ocidental, não existia. O núcleo mais restrito de indivíduos, dentro do qual poderia decorrer a produção dos meios de subsistência e a reprodução social, era constituída por uma mulher, seus filhos menores, suas filhas casadas ou solteiras, e filhos menores e filhas destas. A este núcleo dava-se o nome de *erukulu*, no sentido de barriga ou ventre de uma antepassada comum de quem todos consideravam a sua origem. Os filhos varões, uma vez atingidos à maioridade, abandonavam a aldeia materna para irem procurar mulheres noutras unidades familiares uterinas, pois, a exogamia era rigorosamente observada. Nessa forma de organização, a responsabilidade dos filhos cabia ao *nihimo* da mãe.

No entender de Rita-Ferreira (1982) e Souto (1996), os Macuas-Lomwé eram organizados em grupos de parentesco matrilineares cuja origem, como se disse anteriormente, está associada aos montes *Namuli*, reclamados por muitos clãs como o local de sua origem

ancestral. Com isso, em cada grupo o *nifulo*¹⁷ do chefe ficava perto da respectiva povoação e servia de local de culto, não apenas aos membros do respectivo *nihimo*, mas também, coletivamente, ao grupo, em casos de calamidade pública. Ainda no contexto da organização social, Rita-Ferreira (1982) e Pinto (2015) aludem que existia o princípio de ordenamento binário chamado *onavili (unavali)*, através do qual dois *nihimo* estabeleciam uma relação de aliança e ajuda mútua recíproca, em relação à hospitalidade, aos funerais e às cerimônias de carácter mágico-religioso, mas nenhuma senioridade era reconhecida no contexto destas alianças. No contexto dessas alianças, as relações amigáveis entre dois *nihimo* limítrofes, *unavili*, eram ritualizadas em casamentos, investiduras e funerais.

Portanto, sem observar a importância e nem a posição, apresenta-se com base em Ivala (1999, p.78) os *mahimu* que agrupam os povos makhuwas: *Amalowa, Antopa, Amuyeva, Amalikani, Asopa, Amarrupala, Aphoreni, Alikonha, Amalopi, Amalessani, Amavele, Alukasi, Amarekoni, Alaponi, Axiconi, Amirole, Aluwero, Arope, Aselexe, Amattuwa, Amaale, Amikasi, Amukovo, Ayaaxe, Amirapwa, Amitthemani, Amarevoni, Amurripa, Amukuvolani, Amakulusa, Amivoni, Amivothe, Anwatta, Amirasi, Amokoni, Amkwitha, Amukhewela, Amulai, Anyarini, Antapa, Anronha, Amuyema, Amuroka, Aneela, Ananyatto, Amurenkana, Amuraha, Amwipasi, Amusoma.*

Do ponto de vista político, a organização como refere Ivala (1999), Martinez (2009) e Pinto (2015) apesar de a sociedade makhuwa ser matrilinear, o poder político não era matriarcal. Os membros do *nloko* subordinavam-se, politicamente, ao homem mais velho da geração mais antiga, o qual é *Atata*, tio materno. A hierarquia abaixo deste, era constituída por um conjunto de todos os *Atata* que tem um decano, o qual é o chefe do escalão imediatamente superior, o chefe da linhagem, chamado *nihimo*. Ele é a autoridade do conjunto das partes de uma determinada linhagem, que formam a primeira unidade social Makhuwa, chamada *nloko*, cujo conjunto destas, forma pequenas unidades de filiação uterinas, *erukulo* (plural *irukulu*, que significa ventre) residindo, em geral, no mesmo território e cujos membros reconheciam a sua descendência comum, evocada como mãe comum até à sétima geração descendente.

De acordo com Khapoya (2016, p. 88), “um sistema segmentário é descentralizado, na qual o poder é difuso e compartilhado”. Esta sociedade é dominada pelos mais velhos,

¹⁷ Santuário (Mutholo) onde se realizam as cerimônias ancestrais, no caso concreto, o Makeya.

membros de um grupo etário ou conselho de anciãos escolhidos a partir de diferentes grupos populacionais. Nesta sociedade, os anciãos ocupam alta posição e prestígio, respeitados pela sua sabedoria, encarregados de considerar todas as visões apresentadas nas reuniões ao ar livre.

A respeito da figura do *mwene*, Eduardo Medeiros salienta que,

Quer fosse o representante e descendente do chefe político e dono das terras, quer fosse o representante e descendente do chefe da linhagem, só era legítimo se a ascensão ao cargo ocorresse segundo as regras da sucessão linhageira. Na escolha do novo chefe participavam os membros mais influentes da linhagem e os chefes das ‘linhagens irmãs’ e direta ou indiretamente o chefe do território era envolvido na escolha e proclamação do novo chefe da linhagem da sua chefatura. A escolha do *mwene* da chefatura era feita pelos chefes dos *irukulu* da linhagem dominante e os chefes das linhagens aliadas. Os filhos do chefe defunto e um *mwene* sênior do mesmo clã, geralmente existente na chefatura vizinha, eram também consultados no processo de seleção do futuro chefe. Paralelamente ao chefe de uma povoação existia a figura da mulher mais importante, chamada *Apwiyamwene* (MEDEIROS, 2007, p. 101).

No entender do Newitt (1995) *apwiyamwene* representa o “ventre da linhagem”, que, detendo o poder, é garantia de conservação da tradição, isto é, guardiã dos costumes e responsável pelos lugares funerários da matrilinearidade. Com uma autoridade, essencialmente mítica, ela aconselha e é sempre ouvida e acatada por imperativo divino. Independentemente de um indivíduo ter outra crença, a autoridade da *apwiyamwene* mantém-se. Em caso de desobediência pode atrair, sobre si, todas as iras dos seus antepassados, não tendo descanso mesmo após morto.

Na tentativa de clarificar o termo *linhagem*, Khapoya (2016, p. 47), diz que serem “as linhas de descendência e muitos grupos africanos foram conhecidos por remeter a sua linhagem a um ancestral comum”. Por sua vez, duas ou mais linhagens que podem remeter as suas referências a um ancestral comum constituem, então, um clã. Quando um clã se torna muito grande, quando uma porção dele é realocada, ou quando um membro poderoso de um clã, por razões políticas ou outras, decide fugir, levando novos seguidores com ele, então, frequentemente, ocorrem novas divisões que dão surgimento a novos clãs. Este processo de mutação permite um conhecimento detalhado da linhagem que consolida as relações em primeiro lugar. Na organização sociopolítica do povo makhuwa a linhagem, corresponde ao *nloko*, agrupamento menor formado por grupo uterino e o *Nihimo* como unidade social superior, onde todos os membros de dois ou mais *nloko* encontram enquadramento.

De acordo com a minha experiência, enquanto membro desta comunidade, não constitui verdade dizer que esta figura da *apwiyamwene* não exerce o poder real, uma vez que não há nenhuma decisão que pode se tomar sem a consulta prévia e aprovação da mesma. O que acontece é que ela não exercita a política ativa; não participa em encontros ou reuniões para resolução de conflitos e certas decisões, mas isto não significa que a *apwiyamwene* não tinha o poder de “veto”.

Esta referência à estrutura sociofamiliar das comunidades Makhuwa pode não ser exaustiva, o que poderá ser feito em estudos ulteriores de especialidade. Assim, a estrutura acima apresentada propõe-se a ser uma ilustração sucinta para a compreensão do objeto principal do presente estudo.

Para se garantir a longevidade do grupo, em qualquer sociedade, passa, necessariamente, por acautelar, por um lado, certas relações quer internas, quer externas e, por outro lado, firmar certas alianças com os outros povos. Nessa sociedade, no entender do Ivala (1999, pp. 148-9),

As alianças matrimoniais inter-clânicas eram indispensáveis, porque nenhum *nloko* ou *erukulu* poderia sobreviver sozinho, sob o risco de estar condenado ao desaparecimento, pois entre as mulheres e homens *amusu* não se deviam estabelecer, de modo algum, contactos sexuais ou atos matrimoniais. Assim, definiam-se diversas áreas residenciais, designadas por *mittethe*, embora pelas razões acima expostas comportassem gentes de diversos clãs, era identificado como um clã e conhecido pelo nome do chefe mais notável deste. A chefia territorial, abrangendo vários *mittethe* cabia, geralmente, ao *mwene do nloko* considerado o dono das terras. É, geralmente, este personagem que, com a colonização, foi transformado em régulo. Os chefes de outros *mittethe* passaram a serem chefes das povoações.

Tratando-se de sociedades matrilineares, dava-se muita importância às famílias que tinham muitas meninas, na medida em que isso era a garantia da continuidade do grupo. O nascimento de uma menina era mais festejado do que de um menino que, nem por isso, era desprezado, porque as mulheres precisavam ter irmãos que eram os seus protetores legítimos. Não constituía grande preocupação uma mulher ter um filho com um homem que abandonava logo a seguir, porque eram as pessoas da *omusi*, da jovem mãe que arcavam com todas as responsabilidades pela criança. Isto se justifica pelo fato de o homem ser visto como um “mero reprodutor”, uma máquina de procriação sem muita responsabilidade com os filhos

porque ele tinha a responsabilidade com os filhos da irmã, aqueles considerados familiares de sangue.

A organização sociopolítica Makhuwa sob dominação colonial

Nesta parte do trabalho, pretende-se descrever, em linhas gerais, como se caracterizou a organização sociopolítica na sociedade Makhuwa durante a vigência do regime colonial em Moçambique, cujos ditames influenciaram bastante a vida deste povo, tanto ao nível político, sociocultural e econômico.

A respeito desses novos padrões de vida instituídos pela administração colonial, Adelino Zacarias Ivala elenca que, devido à partilha política de todo o continente, também os sistemas políticos foram influenciados de maneira muito específica, onde,

Em Moçambique, depois da conquista militar e da instalação da administração colonial portuguesa, foram constituídos os regulados, mais tarde regedorias concebidos, inicialmente, para coincidir com os antigos reinos. Mais tarde e, conforme as necessidades da administração colonial, os regulados foram sendo subdivididos em outros cada vez menores. Embora a nova realidade em que o país esteve submetido, a estrutura de organização sociopolítica dos povos makhuwa anterior à colonização continuou a funcionar, apesar de algumas modificações no seu xadrez político que obrigou a reduzir e alterar a fundo algumas práticas que caracterizavam esta sociedade. Para responder aos novos modos de vida, a administração colonial introduziu na sociedade uma nova figura denominada de “régulo”, procurou-se fazer com que o régulo fosse, simultaneamente, o *Mwene*, que era o chefe territorial e dava o seu nome as terras. Conforme acima foi dito, a unidade original Makhuwa provém dos montes *Namuli* e a sua sociedade constitui-se por uma justaposição de unidade familiar formada por grupos de parentes unilineares, uxoriocais e exogâmicos, sendo a vida interpretada como um processo dinâmico faseado, um contínuo morrer e renascer. Contudo, apesar de os chefes Makhuwa deterem os poderes militar, jurídico e mágico-religioso, submetem as suas decisões aos conselheiros, isto é, os anciãos (*asitokwene*) e as *apwiyamwenes*, que possuem um poderoso controlo dos diferentes *nihimos*. Assim, nada se passaria sem o conhecimento dos conselheiros, pois, eram eles que influenciavam o *mwene* e o conduziam à decisão. (Ivala, 1999, pp.156-7).

Mas, na prática, as autoridades coloniais mantiveram como régulos apenas os chefes que lhes fossem obedientes. Neste contexto, os colonialistas introduziram uma nova forma de legitimação da autoridade - imposição pela força – que por via desta regra surgiram régulos que nada tinham com o sistema de autoridade dos antigos *mwenes* e sem legitimidade. Com isso passou a haver, então, três tipos de régulos: (i) régulos que eram *mwene mutokwene* ou *mpewe*; (ii) régulos que, não sendo nenhuma das autoridades mencionadas, eram da família

clânica dominante; e (iii) régulos sem nenhuma relação com a família clânica dominante, aqueles impostos pela força.

Segundo Ivala (1999, p.157), nas suas funções de auxiliar de administração colonial,

o “régulo recebia salário e envergava um uniforme; devia cobrar os impostos e providenciar pessoas para os trabalhos forçados. Nessas funções era coadjuvado por chefes de grupos de povoações e chefes de povoação, para além de agentes policiais, os chamados sipaios. Alguns régulos fizeram da sua função uma fonte para o enriquecimento fácil e ilícito”. Nessa estrutura, o *mwene* da família dominante, se era também régulo, sujeitava-se a cumprir as funções inerentes aos dois papéis, sendo, por isso, bastante melindrosa a sua situação. Por um lado, via-se obrigado a impor as ordens e decisões das autoridades coloniais as populações; por outro, tinha que manter os costumeiros laços que o reconciliavam com as populações da sua comunidade e as normas que mantinham o funcionamento da vida. Se ele não conseguia salvaguardar e combinar devidamente os interesses dos dois lados, arriscava-se a ser desprezado pelas populações ou a ser penalizado pelas autoridades administrativas.

Nesse xadrez político, os régulos que não desempenhavam o papel do *mwene* limitavam-se a cumprir as ordens da administração, mas deviam articular-se com o *mwene* da terra e os diferentes *mamwenes* das famílias linhageiras, pois de contrário podiam correr o risco de que as ordens que transmitissem não serem cumpridas pelas populações.

Alguns régulos chegaram a ser particularmente malquistos, principalmente quando estranhos às comunidades e exerciam as funções atribuídas pela administração colonial. Nesses casos as populações sentiam-se aterrorizadas e tudo quanto fizessem era por medo de sofrerem punições, entre as quais as prisões, o pagamento das multas, as chibatadas e, mesmo, o desterro. Algumas pessoas ou famílias chegavam mesmo a mudar de regulados para outros considerados menos cruéis ou a fugir para os países vizinhos.

Com o início e o alastramento da luta armada de libertação nacional em Moçambique, a administração colonial e a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) puseram-se a perseguir e reprimir a maioria dos régulos e outras figuras influentes, sob acusação de colaborar com a FRELIMO. Isto aconteceu nos meados da década de 1960. Muitos chefes morreram ou desapareceram nas masmorras da PIDE. Outros permaneceram até ao derrube do regime colonial-fascista em 1974. Durante o período de conturbação política, caracterizado pelo levantamento nacionalista, os portugueses esperavam que os régulos dessem a sua colaboração na denúncia e no combate àquilo que designavam por terrorismo ou subversão.

Relativamente à estrutura local, a legitimação dos chefes continuou sendo definida pelo nascimento; quanto aos régulos, tanto podiam ser escolhidos para o cargo através das regras ancestrais de sucessão, como podiam ser escolhidos ou impostos pela administração. Nos casos em que era escolhido segundo as regras ancestrais, tornava-se necessário que a administração desse a sua confirmação, pois, era fundamental que o novo chefe fosse da sua confiança.

A dualidade de estruturas nas comunidades fez com que algumas das funções consuetudinárias dos *mwenes* fossem executadas pelos régulos, por exemplo, a gestão de terras e a resolução de alguns litígios menos graves, porque os mais complicados eram da responsabilidade da administração. Embora as autoridades coloniais procurassem eclipsar os *mwenes*, a favor dos régulos, aqueles continuaram a exercer uma grande influência sobre as populações, pois eram a força motriz da vida espiritual das comunidades, razão pela qual, as comunidades locais sempre reconheceram a autoridade dos *mwenes* como seus representantes legítimos.

A organização sociopolítica no período pós-independência (1976-1992)

O objetivo desta parte do trabalho é o de avaliar as atitudes do novo regime pós-independência, onde se resgataram as antigas formas de organização sociopolíticas cooptadas e alteradas pelo colonialismo ou, então, introduziu uma nova estrutura sociopolítica na sua governança.

Para o efeito, a estratégia da Frelimo para uma transformação total da sociedade implicava, entre outras coisas, a abolição das instituições do Estado Colonial e a transformação da divisão administrativa do país. Abrahamsson & Nilsson (1998, p. 253) argumentam que a primeira medida tomada foi a destituição dos administradores distritais portugueses. Entretanto, o distrito continuou a ser o nível administrativo mais baixo do Aparelho de Estado e, a FRELIMO considerava-o de muita importância pelo que deveria ser representada a esse nível, por pessoas que fossem da sua confiança política. O nível local, abaixo do distrito foram, também, despedidos os moçambicanos que, tendo raízes na autoridade ancestral, desempenhavam funções administrativas e repressivas no sistema colonial. No entanto, nem todos os detentores do poder ancestral aceitavam subordinar-se, de forma absoluta, ao regime colonial.

Para pôr a máquina administrativa a funcionar, os portugueses nomeavam outras pessoas para exercer essas funções. Muitas vezes, as pessoas nomeadas, como acima ditas, não se encontravam na ordem de sucessão ancestral. Como consequência, aquilo criou problemas na estratégia da Frelimo de descentralizar as funções políticas da sociedade e de incorporar partes das funções na vida pública. O nível local enfrentou dificuldades em identificar quem, na realidade, seria o suporte social da legitimidade profunda e, quais as pessoas que “somente” foram nomeadas pelo Estado Colonial português devido ao seu servilismo.

A Frelimo, ao destronar toda a administração colonial, eliminou uma das fontes de legitimidade. A condenação das cerimônias ancestrais ajudou a quebrar as ligações com as fontes de legitimidade consuetudinária. Para a população local, entretanto, o *mwene* continuava a ter legitimidade como portador de conhecimentos sobre as práticas costumeiras. O fato de a Frelimo ter ignorado a força dessa corrente fez com que se perdesse a possibilidade de fazer a ligação com os princípios da legitimidade das decisões políticas sobre a organização da produção e distribuição dos recursos sociais, que guiavam a população no seu julgamento sobre a justiça das medidas introduzidas pelo novo poder estatal, conhecido como poder popular.

A criação do poder popular não consistia, somente, numa transmissão simples do poder político das estruturas coloniais para os novos órgãos de poder, que eram definidos como populares. O poder popular representava, na base, uma tentativa de fazer uma transformação radical da sociedade; na maneira de pensar das pessoas e no relacionamento entre si. (ABRAHAMSSON & NILSSON, op. Cit. p. 256).

Ivala (1999, p.159) afirma que,

Ao terminar a luta pela independência havia, no país, uma situação bastante delicada no que respeita a quem, de fato, estava a testa da chefia das comunidades ou dos regulados. Com efeito, em alguns casos prevaleciam as pessoas que nada tinham a ver com as famílias ancestralmente liderantes, por serem impostas pela administração; noutros casos, estava gente igualmente não legítima colocada pela conveniência ou arranjos decididos nas próprias comunidades; e, noutros ainda, encontrava-se gente que se identificava com os donos das terras. Contudo, para além destas situações resultantes essencialmente da intervenção colonial direta, havia outros conflitos já antigos que, pela sua delicadeza, não eram do conhecimento da administração e se o eram, ainda não tinham sido criadas as condições para a sua resolução. Refiram-se os conflitos característicos de uma sociedade segmentária como é a dos Makhuwas em que, com o crescimento demográfico, as linhagens e famílias se subdividiam em grupos que se

autonomizavam, cada um deles reclamando direitos e legitimidade sobre a chefia principal.

São estes os problemas para cuja resolução se esperava que o novo governo nacionalista, ao tomar o poder, contribuísse. Mas esta expectativa não foi de modo algum satisfeita, uma vez que seguiu política semelhante à traçada pela administração colonial: por um lado, optou-se pela substituição das antigas lideranças pelos chamados grupos dinamizadoras (GDs) porque, os primeiros foram conotados como sendo o prolongamento do regime colonial, seus colaboradores e, por isso, tidos como perigosos para o novo projeto social.

“Os grupos dinamizadores (GDs) eram os órgãos democráticos diretos, cujos membros eram escolhidos em reuniões públicas nas áreas habitacionais, nas fábricas e, no campo. Estes faziam parte das organizações democráticas de massas”. (ABRAHAMSSON & NILSSON, 1998, p.258).

O termo “organizações democráticas de massa” eram associações de homens e mulheres como os casos da OJM (Organização da Juventude Moçambicana) e OMM (Organização da Mulher Moçambicana), esta última surge a partir do Destacamento Feminino, sector feminino da Frelimo envolvida na luta de libertação nacional. Foi principalmente nessas associações que a Frelimo passou a recrutar os seus quadros para assumir vários cargos de chefia no país.

Em fevereiro de 1977, a FRELIMO realizou o seu III Congresso, e entre as decisões, destaca-se a política da socialização do campo que visava a criação das aldeias e bairros comunais como medida de organização das populações em moldes de produção e vida coletivos para facilitar o controlo e alocação de infraestruturas sociais e econômicas, nomeadamente, escolas, postos de saúde, fontes de água, cooperativas de consumo e outros estabelecimentos e serviços de utilidade pública. Esta experiência vinha da luta armada junto das ditas “zonas libertadas”, onde as autoridades locais, pela sua conotação colaborativa com o regime colonial, foram afastadas das suas funções e outras, eliminadas.

A escolha dos responsáveis pelas estruturas políticas e administrativas processava-se, geralmente, em reuniões públicas, onde candidatos eram apresentados e aclamados pelas populações. A nomeação dos responsáveis das localidades e outras instâncias hierarquicamente superiores competiam aos órgãos do partido do escalão superior, já que

todos deveriam ser membros de confiança do mesmo. Tal como no período colonial, os funcionários e responsáveis do aparelho estatal, particularmente ao nível da localidade e outros escalões superiores, eram, em regra, estranhos às regiões onde trabalhavam, por isso, desconhecedores das práticas socioculturais locais. Este fato parece ter tido dois efeitos:

- ✓ O desconhecimento e o desinteresse declarado do discurso oficial levaram aos atropelos das normas costumeiras do funcionamento da sociedade local;
- ✓ A situação permitia, entretanto, que as populações desenvolvessem as suas práticas sob formas e fórmulas dissimuladas, ignoradas pelos agentes oficiais. Observou-se, pois, que, sempre que as instituições ancestrais fossem confrontadas com uma nova situação que impedisse ou inibisse o seu desenvolvimento, elas criavam mecanismos adequados para a sua autodefesa, a reprodução e o funcionamento sob os novos condicionalismos impostos (IVALA, 1999, p. 161).

O programa da socialização do campo como política de desenvolvimento das populações rurais parecia ser, aos olhos do Governo, uma das melhores alternativas. Em alguns casos, produziram-se resultados positivamente surpreendentes. Parece ter havido, porém, incorreção nas estratégias da sua implementação. Na criação das aldeias e bairros comunais, a escolha dos locais teve mais em conta os aspectos económicos e de condições de acessibilidade do que os de ordem cultural e sociológica das comunidades rurais. Foi daí que de um momento para outro, as pessoas viram-se obrigadas a abandonar o seu meio ecológico (o povoamento disperso) para passarem a viver em meios semiurbanos, pelo menos de aglomeração de casas e de estruturação dos novos povoados. Por outro lado, as populações pertencentes a povoações e famílias linhageiras sem nenhuma relação que as ligassem viram-se obrigadas a viver, pela primeira vez, uma vizinhança cerrada na aldeia. Por vezes acontecia que os responsáveis da aldeia pertenciam a uma das antigas povoações ou famílias linhageiras “rivais”. Nestas condições, os outros grupos sentiam-se como estando sob o “domínio” do grupo a que pertenciam os novos responsáveis. Ainda Adelino Zacarias Ivala explica que, à semelhança do que aconteceu no período colonial, em que práticas sistemáticas de destituição de régulos que não fossem de confiança das autoridades do Estado, também, no período pós-independência, esta prática não fugiu a regra. Desde que as circunstâncias o permitissem, a população propunha para os cargos de chefia ao nível das estruturas de base, indivíduos ligados às antigas chefias, havendo casos em que o secretário era um candidato a *mwene*. Esta foi, em muitos dos casos, uma forma de proteger os verdadeiros representantes

do poder e autoridade locais, apresentar como candidato ao cargo de chefe um indivíduo que não pertencia à linhagem dominante, mas que não era totalmente estranho a essas famílias, podendo ser um dependente. Este ocupava o cargo temporariamente enquanto se estudava o comportamento e as verdadeiras intenções das novas autoridades. Assim que as coisas se esclarecessem e sendo oportuno, apresentava-se o “verdadeiro chefe” (IVALA, 1999).

Anteriormente, e mesmo no período colonial, a maioria das povoações e outros aglomerados habitacionais eram designados pelos nomes dos respectivos chefes. Esta situação foi deliberadamente alterada após a independência. As novas aldeias recém-formadas e, mesmo alguns dos antigos povoados que se mantiveram, tomaram novos nomes, os quais se identificaram com os elementos físico-geográficos, datas de acontecimentos históricos, nomes de personalidades ligadas à luta de libertação moçambicana. Grande parte desses nomes eram evidentemente alheios à história local e, não possuíam nenhum significado para as respectivas populações.

Dai que o clima sociopolítico implantado no período pós-independência vigorou até os primeiros anos da década de 1990, para ser preciso até 1992, período em que as “lideranças tradicionais”, à semelhança das manifestações culturais (os ritos de iniciação, curanderismo, as danças ancestrais, etc.) foram considerados de obscurantistas, retrógradas e que para o bem do desenvolvimento e da revolução deviam ser eliminadas, não favorecendo o desenvolvimento das instituições do poder e das autoridades locais, assim como das práticas socioculturais. Contudo, aquilo não significou o fim das mesmas que, à margem do processo político oficial, continuaram a funcionar sob formas mais discretas. A desautorização de todas as práticas culturais aconteceu no quadro da “escangalhação do aparelho colonial” (IVALA, 1999).

Tendo tratado da organização sociopolítica no povo Makhuwa nas três fases da história de Moçambique, julgo ser necessário clarificar alguma terminologia de base usada neste capítulo da tese. O presente estudo alude às noções de família, parentesco, clã e grupo étnico, considerou serem relativamente complexos e, por vezes controversos, nos debates e abordagens antropológicas e sociológicas.

A esse respeito, Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016) elencam que as comunidades do povo Makhuwa constituem formações socioeconômicas que, para além de serem caracterizadas por um modo de produção e uma base de sua superestrutura específica, contemplam, igualmente, formas históricas de organização social e política, cunhadas por

antropólogos, missionários e administradores coloniais ao longo do tempo, por termos como clãs, tribos e etnias, inseridas no projeto colonial de hierarquização dos povos. Porque, na verdade, aquilo que chamaram de tribos, clãs e etnias para os africanos, em geral, e, os makhuwas, em particular, eram Estados. Em tese, Carvalho (2016, pp. 63-64) explica que,

Os elementos que transformam um aglomerado de pessoas (clãs, tribos e etnias) pode ser a crença colectiva em um mito de origem, a ideia de que todos são o produto do mesmo solo ou descendentes de um mesmo ancestral, pode ser a crença religiosa e o compartilhamento de alguns ritos, hábitos e valores convencionados, pode ser um idioma comum, o mesmo modo de viver, pensar e explicar o mundo, em suma, a mesma cultura. O sentido de pertença a uma determinada comunidade não é natural. Ele é produto do saldo entre as experiências colectivas e as escolhas individuais, que constituem certos traços que podem ser compartilhados por todos os membros de um grupo e que fundamentam sua identidade.

A partir dessa constatação é passível concluir que o projeto colonial de ocupação efetiva dos territórios africanos, concretizado no final do século XIX, criou formações estatais completamente diferentes daqueles que existiam anteriormente com o único objetivo de explorar as diferenças entre os Estados africanos para engendrar uma demarcação de territórios estratégicos, que promovia a desarticulação popular e prevenia um levante unificado contra a dominação.

Neste contexto, o debate sobre estas terminologias e sua essência, não é conclusivo. Alguns estudiosos remetem a paternidade destas formas classificatórias aos sistemas coloniais, particularmente em África. Outros diluem os seus pontos de vista na dificuldade de busca de alternativas equivalentes às formas de organização social, política e administrativa das sociedades africanas em relação aos modelos ocidentais.

Neste âmbito, Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016, pp. 34-36) nas palavras deles, consideram,

Nloko como sendo o grupo de pessoas com afinidades de parentela unilinear, partilhando o mesmo território, unidos por relações socialmente reconhecidas, fundadas numa linha genealógica comum considerada real. Por seu turno, o *nihimo* tem como base a partilha do mesmo território, assim como da língua e da cultura, onde os *nihimos* surgiram, sobretudo, da fusão de *nlokos* semelhantes. Quando aos grupos (baseados em unidades de pessoas partilhando um território, língua e culturas específicas), distinguem-se das outras formas identitárias, pela sua base material, ou seja, pela característica da base da sua economia natural, geralmente agrícola, expressa por um fraco nível de divisão social do trabalho. No povo Macua, o *nihimo* é chefiado por um Conselho de Anciãos do qual fazem parte homens, que para além da sua idade avançada, gozam de grande prestígio na

sociedade, desempenhando funções sociais, econômicas, político/jurídicas e religiosas/espirituais específicas.

Por fim, a família enquanto fonte e vetor da transmissão de sistemas de valores e normas sociais tem funções econômicas de transmissão (aos descendentes) dos traços culturais distintos, cujos elementos de preferência como o grau de altruísmo, de aversão às diversas formas de risco, indo até às questões de fecundidade, da participação na vida ativa da sociedade, entre outros. Com isso, o desenvolvimento da personalidade não ocorre num contexto muito rígido. Por sua natureza, a família é um refúgio eterno e uma unidade sempre presente para o indivíduo porque o seu fim se situa para além do horizonte, isto é, infinito. É por essa razão que mesmo em caso de morte do chefe da *família*, os membros se reencontram e um novo patriarca emerge e assegura a continuidade. Entre as populações, a sucessão de um chefe de família é confiada ao descendente mais velho, procedimento que se enquadra no contexto do culto aos anciãos, enquanto estes são considerados estando próximos dos mortos, dos antepassados. Outra nota de realce nesta comunidade é de que no seio da família, todos os membros são tratados com o máximo respeito, embora se verifique a estratificação na base nos grupos de idade. Dai que nestas comunidades, a velhice representa o alcance de um estatuto muito importante na sociedade, a de ancião (*nikholo*, ou *makholo* no plural). Deste modo, os *makholo* granjeiam o respeito de todos os membros da sociedade, pelo fato de serem detentores de conhecimentos amplos, experiências e memórias dos antepassados, fazendo com que as suas opiniões sejam incessantemente requeridas e observadas.

A morte e os ritos fúnebres na sociedade Makhuwa

A proposta de imortalidade do homem explica na maioria a extraordinária importância atribuída à morte e as cerimônias fúnebres. Nesta ordem de ideias, Leite (1995/1996, pp.109-110) afirma que, no que denomina de “sociedades negro-africanas”, a morte apresenta-se como fator de desequilíbrio, por excelência, pois, promove a dissolução da união vital em que se encontram os elementos constitutivos do ser humano, estado que se faz configurar a existência visível. Tal capacidade torna a morte um evento abrangente devido à interferência que exerce em vários níveis da realidade, desde as concepções que definem o homem até à necessidade de recomposição dos papéis sociais, principalmente quando a sua ação recai sobre mandatários de significado social notável, como chefe de família, de comunidade ou reis, figuras que tendem a sintetizar as ações históricas mais expressivas do grupo.

Leite diz que a sociedade se reorganiza rapidamente a fim de promover a superação da morte e restabelecer o equilíbrio, o que é conseguido através das cerimônias fúnebres. Nestas, uma proposição básica é a da superação cultural da morte por via de atos tendentes a caracterizar a natureza exterior, a ordem social que lhe é atribuída. Outra dimensão fundamental das cerimônias fúnebres é, segundo ele, a da participação efetiva da sociedade nos processos de separação dos elementos vitais que constituem o homem, desagregados pela ação da morte, fazendo-os inserir-se em instâncias precisas da natureza, como a terra que recebe o corpo e as massas de vitalidades (Da menor à maior vibração são o corpo físico, o corpo astral/ou energético, o corpo mental e o corpo espiritual) as quais, geralmente, retorna o princípio de animalidade e espiritualidade. Dessas, na cosmopercepção do povo makhuwa só é possível distinguir dois corpos, nomeadamente, o físico (*eruthu/muruthu*) e o espiritual (*munepa*). Já o princípio vital da imortalidade é encaminhado ao mundo privativo dos ancestrais, no qual passa a manifestar-se em outras condições existenciais e desde que não venha fazer parte de um novo membro da comunidade. Esses fatores explicam a notável importância conferida às cerimônias fúnebres que, em parte, podem ser consideradas ritos de passagem e, de outra parte, se constituem em ritos de permanência, pois delas nascem os ancestrais. Contudo, a complexidade das cerimônias fúnebres não é devida, assim, a fatores de ordem psicológica: elas revelam a capacidade de a sociedade dominar a desordem provocada pela morte e dar a continuidade a vida ao elaborar o ancestral, fazendo com que a imortalidade do homem se configure de maneira precisa e em relação vital com o grupo social. Assim como nos processos de formação da personalidade, a tarefa de promover a superação da morte é de alçada da comunidade como um todo. (LEITE, 1995/1996, p. 109).

Um povo como o Makhuwa, que dá tanta importância à vida e a morte e a tudo o que a possa defender, conservar e transmitir, considerando-a como um valor absoluto, encontra na morte o seu veículo de trânsito para a vida do além e junto dos antepassados. Por isso mesmo, utiliza todos os meios ao seu alcance para integrar adequadamente a morte na sua cosmopercepção e dessa forma reinterpreta-la, dando-lhe um lugar próprio e um significado novo no seu contexto cultural.

Dunduro, Sousa e Gonzaga (2016, p. 33) esclarecem que,

A morte encerra em si um mistério, algo que está muito para além da compreensão do homem. O fenómeno da morte sempre preocupou a humanidade, seja provavelmente por isso que existem no mundo, várias formas de encará-la. Entre as comunidades *Macua-Lomwe*, a morte é

considerada uma ocorrência natural pela qual o indivíduo é chamado pelos antepassados. Se os rituais de iniciação conferem a ascensão do indivíduo ao estatuto social imediatamente superior, a velhice e a morte representam o alcance dos estatutos supremos. Se o idoso ou o ancião representa a sapiência, a morte (particularmente de um ancião) significa o chamamento do indivíduo para o estatuto de “Antepassado” e, por conseguinte, de divindade, de protetor dos vivos na terra.

No entendimento de Amide (2008, p. 80), “a morte constitui uma passagem deste mundo para ir fazer parte da comunhão com os antepassados, mas somente no caso em que tiver vivido bem e tiver feito boas obras”. Entre os makhuwas o processo da realização do funeral fica a cargo do tio materno mais velho do falecido que lidera os processos subsequentes, concretamente, a preparação das exéquias, incluindo, por exemplo, a escolha do lugar onde o cadáver deverá ser depositado, o de concentração da comunidade, os aspectos relativos ao funeral propriamente dito, a logística, entre outros. Este fato vem reforçar a tese segundo a qual a sociedade makhuwa apesar de ser matrilinear, ela não é matriarcal, as mulheres detém simbolicamente o poder.

Martinez (2009, p.173) afirma que através da realização dos ritos fúnebres o povo Macua vive momentos decisivos do ciclo vital, trata-se da “passagem definitiva do estado visível a um estado invisível”. No contexto cultural Makhuwa, a morte não é considerada o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas como continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias.

Os espíritos são os vivos por excelência, dotados de vida eterna e de poderes sobre humanos, capazes de influenciar a vida da sociedade e dos seus seres visíveis. Dai que, no nosso entender, a sociedade Makhuwa encara morte como uma mudança de estado, que supõe, simultaneamente, a ruptura e a continuidade. O que subsiste do antigo estado no novo é, fundamentalmente, a identidade essencial da pessoa, os laços familiares (quem morre continua a pertencer a sua própria família) e sociais (o falecido continua a ser membro da sociedade a que pertence). Porém, com a morte, o indivíduo adquire novos elementos: passa de um estado visível a um estado invisível; passa de um estado passageiro a um estado definitivo; transforma-se em um antepassado da sociedade, adquirindo novos poderes, que lhe permitam atuar em benefício da comunidade; transforma-se em medianeiro entre o Ser Supremo e os seres visíveis.

A vida do além se considera, em parte, semelhante à vida visível, existindo uma série de relações entre os defuntos e os seres vivos: nessa relação, os

defuntos precisam de comida, pelo que os vivos do mundo visível devem proporcionar-lhes alimentos e outros bens necessários para uma vida plena; os defuntos têm sentimentos e reagem perante os acontecimentos da vida dos homens; os defuntos são respeitados e temidos, segundo sua importância social e o seu procedimento moral. Em geral, na sociedade Macua, a morte é vista, não tanto como uma negação essencial (destruição e desaparecimento do indivíduo), mas como privação de alguns elementos existenciais. (MARTINEZ, 2009, p. 174).

No nosso entender, segundo as ideias do Martinez, a morte na sociedade Makhuwa, é vista como a passagem da pessoa a outro estado de vida, qualitativa e existencialmente diferente do que tinha no momento da morte; essa passagem é vivida ritualmente através dos ritos fúnebres, que são acompanhados por várias práticas culturais. Neste contexto a morte, como um rito de passagem, observa duas fases, nomeadamente: separação do mundo anterior, chamado período de margem (3 a 40 dias) e agregação definitiva ao novo estado (1 ano). Em cada fase realizam-se cerimônias acompanhadas por danças, como no caso da cerimônia de *makeya* acompanhada por danças ancestrais de que as comunidades são guardiãs, no caso da dança Nakhula.

Em relação a este aspecto, entre os Makhuwas, há uma nota a realçar, é que segundo a história oral, não existe um critério predefinido sobre o lugar da sepultura, mas tem de ser sempre em lugares afastados das zonas residenciais, exceto os casos de morte de um ancião, cujo enterro é geralmente realizado nas cercanias da sua casa. Os suicidas são enterrados no local onde cometeram o ato, sem direito ao banho e nem ao velório porque ninguém pode tocar o seu corpo. A história reza que quem ousar tocar em um suicida futuramente poderá ter o mesmo fim. O único aspecto comum, e fundamental, é que as campas devem estar sempre viradas para os Montes Namúli, enquanto é lá onde começou a vida, devendo ser para lá onde ela deve terminar, ou seja, é para o Namúli que o indivíduo vai depois da morte física, considerado o lugar onde se encontram os ancestrais (*makholo*).

Dai que, para Martinez (2007, p. 162-3),

os Macuas creem na vida “além-morte”, na qual existem seres que viveram conosco no passado e que adquiriram uma nova maneira de ser como consequência de uma profunda transformação realizada ao morrer. Quando o corpo é já sem vida, o seu *eruku* (sombra vital) desaparece e a pessoa transforma-se em *Munepa* (espírito). *Munepa* é a pessoa na condição de falecida, ou seja, alguém que viveu conosco, que se encontra num mundo invisível e agora forma parte do mundo dos *Makholo* (ancestrais).

Este argumento encontra eco em Garcia (2012, p. 70) ao afirmar que,

Os espíritos Macuas (*Munepa*), que não desaparecem com a morte, estão hierarquizados e fazem parte dos antepassados (*Makholo*), destino idealizado para todos os membros da sociedade. O espírito liberta-se do indivíduo através da morte, mantendo a sua personalidade, as suas paixões e os seus gostos, tendo uma capacidade de intervenção em todos os sectores da vida humana, contudo, de forma limitada, dependendo da sua união, em última análise, com *Muluku*¹⁸.

É por essa razão que, entre os makhuwas o morto deve ser tratado com honras e respeito porque na condição de *munepa* e na união com outros, compõem o panteão de *makholo* que velam pela vida dos vivos. Com isso, a realização de um funeral condigno para não deixar o espírito vagando e cobrando de seus entes queridos de diversas formas, esse ritual é realizado para poder repousar tranquilamente, previne situações embaraçosas para a comunidade como epidemias e azar para as populações. Diante dessas situações, os ritos fúnebres precisam ser seguidos para garantir o equilíbrio da comunidade e possibilitar que o indivíduo alcance o mundo dos ancestrais. Essa preocupação com as cerimônias fúnebres tem a ver com o lugar que os mortos, depois que se transformam em ancestrais, ocupam na vida das comunidades às quais pertenceram em vida. Nessas comunidades, para Merriam-Webster's (1999: 18),

Os ancestrais são vistos como *mediadores* entre os vivos e o mundo sobrenatural. Eles ou elas provêm acesso à orientação espiritual e poder. A morte, no entanto, não seria condição suficiente para se tornar um ancestral. Somente aqueles que viveram plenamente, cultivaram valores morais, e conseguiram distinção social poderiam alcançar este *status*. Os ancestrais estariam aptos a repreender àqueles que negligenciam ou quebram a ordem moral, causando problemas aos seus descendentes errantes por doenças ou má sorte, até que a reparação seja feita. Por exemplo, quando surgem epidemias sérias, assume-se que a causa está traçada no conflito interpessoal e social. Apresenta-se, um dilema moral, tanto quanto uma crise biológica. A necessidade de expulsar o mal da comunidade transformar-se-ia em uma ação coletiva que deverá ser, necessariamente, acompanhada com rituais de purificação¹⁹.

¹⁸ Em língua *emakhuwa* refere-se a Deus.

¹⁹ Ancestors also serve as mediators by providing access to spiritual guidance and Power. Death is not a sufficient condition for becoming an ancestor. Only those who lived a full measure of life, cultivated moral values, and achieved social distinction may attain this status. Ancestors are thought to reprimand those who neglect or breach the moral order by troubling the errant descendants with sickness or misfortune until restitution is made. When serious illness strikes, then, it is assumed that the cause is to be traced to interpersonal and social conflict. It is a moral dilemma as much as a biological crisis.

Makeya, uma cerimônia de culto aos antepassados

Na sociedade Makhuwa, o momento privilegiado de comunhão vital entre os dois mundos, o visível e o invisível, é o culto aos antepassados denominado como *makeya*, *ephepa* e *mukhutto*²⁰, três expressões que indicam a mesma cerimônia de evocação dos antepassados. Nele a comunidade entra em comunhão com os antepassados para, com especial atenção, se honrar os espíritos ancestrais e os defuntos mais importantes da família e da comunidade, considerados intermediários entre ancestrais e os homens. Só indiretamente esse culto é dirigido a ancestrais.

Garcia (2012, p. 70) refere que “o oficiante é geralmente um autóctone, respeitado por todos e que pode conversar com os antepassados. Falando aos mortos, ouve os seus conselhos que depois transmite à multidão. Em caso de grande calamidade dirige-se diretamente aos ancestrais”. É neste contexto que entre os Makhuwas, os vivos invisíveis estão unidos aos visíveis e intervêm a seu favor como intermediários indispensáveis, sendo a sociedade auxiliada a sobreviver na unidade e permanência pela função fundamentalmente medianeira entre a força vital originária e o resto dos seres.

Segundo Martinez (2007, p. 199) “o lugar natural do sacrifício nessa comunidade é ao pé de árvores consideradas sagradas, que pode ser o *Mutholo*, *Muyepe* (ateiro selvagem) e *Mulapa* (Imbondeiro/baobá), dependendo da região onde se pratica. Ao redor do tronco da árvore coloca-se um pano branco para indicar que essa é sagrada”. É este o verdadeiro altar do sacrifício aos antepassados onde se celebra o culto prescrito pela tradição. O mesmo entendimento encontra-se em Liesegang (2000) ao atribuir a este povo a prática de veneração dos antepassados junto as árvores onde se invocam com frequência os ancestrais como divindades, com a sua sede entre as nuvens, seres severos, mas também bondosos.

Nesta sociedade há uma crença popular generalizada segundo a qual há a “transplantação” das almas, especialmente de pessoas com prestígio, para certas árvores ou espécies de árvores, em particular da *mutholo*, uma espécie frequentemente considerada entre os makhuwas sede das almas dos antepassados. A comunidade ou as famílias, dependendo do caso, dirige-se a essas árvores em todos os casos de aflição, ou antes, de empreendimentos grandes ou difíceis; para pedir boas colheitas, em suma, em todas as situações nas quais as comunidades e/ou famílias pensam necessitar da ajuda dos ancestrais. Por isso, se limpa

²⁰ Expressões usadas pelos makhuwa-Lomwé, makhuwa Nahara e makhuwa Chirima

primeiro o espaço e depois se oferece a *otheka* (bebida) e *ephepa/makeya/mukutho* (farinha) e depois se apresenta o pedido. Esse culto aos antepassados é motivado pela necessidade de facilitar a comunhão e circulação de vida e fortalecer as energias. Repare-se que os falecidos, ao entrarem no grupo dos antepassados, adquirem poderes extraordinários, capazes de suprir as carências dos homens, transformando-se, ao mesmo tempo, em elo necessário do contato com o ser supremo, fonte primária da força vital.

Por razões acima aduzidas, importa-nos referir que, na sociedade Makhuwa, a cerimônia de culto aos antepassados não é apenas uma prática, mas sim representa o modo de vida deste povo que tem nos antepassados a fonte de inspiração, proteção e de mediação. Ao falarmos de sacrifício nesta sociedade, impele-nos também destacar as espécies e a matéria dos mesmos, fruto da experiência pessoal vivida nesta comunidade, bem como os apontados por estudos sobre a matéria.

Martinez (2009, p. 216), diz que “uma primeira distinção entre os sacrifícios pode ser feita a partir do destinatário: sacrifícios destinados aos falecidos, ou seja, à celebração dos ritos fúnebres e dos aniversários, e sacrifícios destinados aos falecidos que passaram a fazer parte do grupo dos antepassados, sacrifícios estes que se realizam fora do contexto fúnebre”.

Nesta sociedade, fazem parte das espécies e a matéria do sacrifício, a farinha de *mapira* (sorgo), milho, mandioca, *marrupi* (milheto) usada para preparação da bebida, localmente conhecida por *otheka* consumida principalmente quando se celebram uma das fases acima apresentadas. Igualmente constitui matéria de sacrifício nesta comunidade os utensílios domésticos como panelas, cabaças, pratos, entre outros depositados junto ao santuário onde decorrem os sacrifícios.

Cota (1944) e Martinez (2009) salientam que, a matéria principal que se oferece no sacrifício é a farinha (*Ephepa*) de *mapira*. A falta desta, também se usa farinha de milho. Como matéria secundária, oferece-se a acompanhar sempre a farinha, algumas bebidas feitas de milho fermentado ou *mapira* (*Otheka*), uma bebida doce de *mapira* por fermentar (*Nttopwa*) e aguardente (*Nipha*). Há também outros produtos permitidos: tabaco, arroz em casca, panos e adornos femininos (pulseiras, anéis, braceletes, etc). Ao iniciar a cerimônia de oferenda, a farinha e a bebida ou outro tipo de oferendas são colocados em recipientes próprios, ao pé da árvore. Ainda Cota (1944, pp. 49-50) afirma que “as oferendas, no culto seguido por grande número dos povos Macuas, não são feitas exclusivamente pela pessoa responsável pelas oferendas. Cada um dos parentes do mesmo *nihimo* do *Munepa* vai colocar

junto a árvore sagrada um pouco de farinha, cabendo o papel principal, nessas dádivas à avó materna, se for viva, ou uma tia também materna, no caso contrário. Finda a oração os participantes da cerimônia regressam a casa e a seguir inicia-se a dança”.

Importa salientar que quase todos esses sacrifícios em honra aos antepassados são acompanhados com cantos e danças ancestrais, dentre elas a Nakhula. É a partir desse ponto de vista que o povo makhuwa é identificado, por um lado através das suas manifestações culturais, no caso concreto as danças, por outro as suas línguas e, por exemplo, pela forma de realizar as cerimônias ligadas aos ancestrais.

Partindo de Martinez, podemos afirmar que, por um lado, o falecido após se transformar em um antepassado passa a desempenhar o papel de mediador junto ao grupo a que pertence. Por outro lado, os membros da comunidade e/ou família onde sempre pertenceu e continua a pertencer, mesmo de outra forma, precisam reconhecê-lo e incorporá-lo no panteão de outros antepassados que acreditam serem seus protetores. Salienta-se que, só gozam desta prerrogativa aqueles que em vida desempenhavam papéis similares, sempre foram idôneos e responsáveis. Fato para afirmar que nesta sociedade o respeito e a honestidade são valores transmitidos aos jovens para honrar aos pais e a comunidade de pertença.

CAPÍTULO 2: DANÇA, IDENTIDADE E MEMÓRIA

Um povo que pára de refletir sobre seu passado está condenado, a longo prazo, a perder de vista a verdade e andar perigosamente à deriva (Boubacar Barry, 2000).

No presente capítulo o debate estará em torno da manifestação da ancestralidade a partir da dança como meio para a construção da identidade, recorrendo às memórias dos povos.

De acordo com Munanga (2015, p. 9), o desconhecimento acerca do continente africano leva o Ocidente a pensar que a “África é geralmente caracterizada por duas expressões reducionistas que se tornaram lugares-comuns: na África tudo é a mesma coisa - na África tudo é diferente”. Estas duas simplificações remetem a duas visões marcadas por estereótipos ambivalentes que transitam concomitantemente no contexto de produção do conhecimento sobre África, seus povos e culturas. Neste entendimento, é pertinente observar que acreditamos em características gerais de unidade e caracterização de um povo, mas, ao mesmo tempo, não refutamos a assertiva de que há também aquelas que diferem a nação, uma vez que, as sociedades africanas de hoje não vivem da mesma herança cultural do fim do século XIX quando começou a colonização porque se sabe que a cultura por natureza ela é dinâmica, daí que podemos afirmar que todas as civilizações independentemente da localização geográfica se enriquecem em contato entre si.

O entendimento que temos é de que considerando que as formações ocorridas no continente fruto da colonização fizeram com que mesmo as danças como elemento cultural sofressem variações conforme o país e o tempo que as originou, a intenção é fugir dos exotismos para que se evite o risco de cair no fetichismo. A esse respeito, Achille Mbembe diz que se isso não for realizado com a devida responsabilidade e respeito pela diversidade que caracteriza o continente e os seus povos, a desvalorização e a supervalorização de África acabam ocupando o mesmo efeito de estranheza e produzindo análises que, de fato, se revelam infrutíferas (MBEMBE, 2014).

Neste contexto, damos sequência à indagação inicial de como é, e em que conjuntura se dá a persistência da dança ancestral em Moçambique? Na tentativa de responder, não podemos ignorar apontamentos de Homi Bhabha. Esse autor elabora reflexões sobre o “além” em que, num primeiro momento, declara não estar vinculado à ideia de um novo horizonte,

mas também não é de negação do passado (BHABHA, 1998). Adiante veremos como isso se inscreve ao analisarmos o papel das danças ancestrais na construção da identidade do povo Makhuwa, afinal, inicialmente, essas danças ocupam esse lugar entre o passado e o presente, verificando que, supostamente, suas origens ficaram no passado.

Sem a intenção de responder aos apontamentos anteriores, compete destacar que os costumes e as crenças do povo makhuwa resistiram a todas as intempéries ocorridas em Moçambique. Significa dizer que, de certa forma, a questão ancestral está presente na forma de estar no mundo desse complexo cultural, portanto, foi na sequência disso que optamos em discorrer no capítulo inicial deste trabalho um pouco mais sobre a história e a cultura do povo Makhuwa.

Em contexto moçambicano, as danças parece perpetuarem-se, recorrendo à ancestralidade, que está presente nas obras de autores, como, por exemplo, Tamele e Vilanculo (2002), Nhancalize, Cafuquiza e Dango (2005) e Valoi, Matsinhe e Vilanculo (2015). Em simultâneo, Oliveira (2018, p. 301) diz que importa considerar que esse termo “ancestralidade” é portador de certa complexidade.

Nesta pesquisa, corroboramos a ideia segundo a qual a ancestralidade é essa conexão entre o visível e o invisível no prolongamento da existência, compondo a corrente vital do povo Makhuwa.

Achille Mbembe, ao refletir sobre a ancestralidade negro-africana, ajuda a desfazer a supervalorização que a envolve e, conseqüentemente, a aproxima do fetichismo. Assim, “para serem inteligíveis no nosso tempo, as condutas ancestrais devem ser entendidas como resultado das lutas históricas”. O autor continua acrescentando que:

Para compreender as significações dos velhos mitos, dos ritos e das práticas simbólicas do antigamente, bem como as diversas formas da sua recuperação no universo africano contemporâneo, é necessário reinscrevê-los nas inúmeras relações que mantiveram ou mantêm com as suas sociedades, nas variadas épocas estudadas (MBEMBE, 2001, p.51).

De certa forma, tal apontamento reforça a alegação de que a ligação ancestral de hoje não é a mesma de antes, uma vez que se trata também de uma elaboração histórica. Mas, de igual forma, fica evidente que ela resiste e persiste. Dai que, a ancestralidade transmitida a partir da dança Nakhula é percebida por meio dessa permanência, insistência e constância das “tradições”, sobretudo, por meio do rito de morte e de comemoração de vários momentos da vida dos povos Makhuwa da província de Nampula. Nesse contexto, a ancestralidade passa a

ser percebida na forma como se interpreta, por exemplo, o papel da dança na morte e em outros rituais/cerimônias.

2.1. Dança e Identidade

A dança é uma forma de externalizar a identidade de uma comunidade de pertencimento, a partir dos seus hábitos e costumes, a sua história e os seus sonhos. A dança, esse laço que une gerações, satisfaz diversas demandas de um povo. Como escreve Georgios (2018), a dança “tradicional”, a que nesta pesquisa chamamos de “ancestral” também transmite por gerações saberes locais e patrimônio cultural, itens de conhecimento histórico e geográfico, contribuindo para determinar a identidade cultural e desempenha um papel altamente significativo no desenvolvimento cultural da sociedade. Além disso, a dança ancestral representa a própria sociedade, pois proporciona expressão artística/dançante, entretém, ensina e nutre através da dinâmica dos movimentos rítmicos. Tratando-se de traço cultural de um povo, na sua relação com a identidade julgamos ser necessário partir do debate em torno da identidade cultural para depois estabelecer a sua ligação com a dança.

Arantes (1998) afirma que, os gestos e movimentos observados nos indivíduos a partir da dança, indicam o comportamento, as atitudes e decisões tomadas, certas regularidades, as quais variam de um grupo social do outro. Ainda o mesmo autor entende que, essa diversidade que se desenvolve em processos históricos múltiplos, é o lugar privilegiado da “cultura” uma vez que, sendo uma grande medida arbitrária e convencional, constitui os diversos núcleos de identidade dos vários agrupamentos humanos, ao mesmo tempo, em que os diferencia uns dos outros. Pertencer a um grupo social implica, basicamente, em compartilhar um modo específico de comportar-se em relação aos outros homens e à natureza. Segundo Santos e Lopes (2012, p. 2), “esta compreensão de que fazemos parte de uma sociedade, de um grupo social, em que nossas posturas, concepções, valores, nossos gostos são identificados e partilhados pelas demais pessoas, ou então negados e nos apresentado uma contrapartida, isto nos conduzem a uma identidade cultural”.

Na mesma linha, Bauman (1925, p. 17) considera que a questão da identidade só surge com a exposição a “comunidades” da segunda categoria e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter a unida “comunidade fundida por ideias” a que se é exposto em nosso mundo de diversidade e policultural. Pois, o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastantes negociáveis e revogáveis e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a

maneira como age e a determinação de se manter firme, a tudo isso são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade. Bauman ainda avança dizendo que a “identidade” só não é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais, mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenta a ser, suprimida e laboriosamente oculta. Em síntese, na opinião de Bauman (1925, p. 36) “identificar-se com (...) significa dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar”.

A dança em seus contrapontos tem como uma de suas características a representação, expressão do *eu*, do espaço, dos sentidos. A partir desse viés, Sborquia e Gallardo (2002) afirmam que cada ser humano enquanto membro de uma sociedade expressa em dança os seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que regulam a vida social da coletividade. Mahalia Lassibille vê as danças como um meio essencial de afirmação de identidade para a maioria dos povos africanos. Os dançarinos oferecem a representação que fazem de si próprios, uma identidade que se concentra na beleza física e é particularmente apelativa. As danças são o garante da presença do outro, fixando, fundamentalmente, o limite entre o “eu” e o “outro”. Dão origem a uma visão necessária para definir e afirmar a identidade do grupo (LASSIBILLE, 2004). No que lhe concerne, Martin (2003, p. 2) defende que,

Em todos os casos, independentemente do tempo, lugar, contexto social ou estilo, a prática de dança, música e canto têm o mesmo resultado: produzem ou consolidam sentimentos de pertença e, ao mesmo tempo, em que permitem que as diferenças sejam postas em jogo. Mostram claramente a complementaridade de identidades e diferenças; indicam que uma não pode passar sem a outra, que esta última pode ser mostrada, reclamada, e pôr em prática manifestações ordenadas onde contribuem para a afirmação e reforçar a primeira²¹.

Neste sentido, a dança, que, no que lhe concerne é cultural e historicamente construída, expressada e registrada, constitui-se como patrimônio da humanidade disponível

²¹ Dans tous les cas, quels que soient les époques, les lieux, les contextes sociaux ou les styles, ces pratiques compétitives de danse, de musique et de chant ont un résultat identique: elles produisent ou consolident des sentiments d'appartenance tout en permettant de mettre en jeu des différences. Elles montrent clairement la complémentarité des identités et des différences; elles indiquent que les unes NE sauraient aller sans les autres, que les secondes peuvent être montrées, revendiquées, mises en action dans des manifestations ordonnées où elles contribuent à affirmer et renforcer les premières.

nas comunidades locais. Cada manifestação da dança expressa um significado, um sentido, uma cultura, relacionando-se ao pensamento filosófico da época correspondente. Pois, ao longo do crescimento e desenvolvimento de uma criança, as habilidades motoras básicas como sentar, gatinhar, rolar, saltar são conquistadas, constituindo-se no suporte para aquisição de movimentos mais elaborados e no campo para afloração das ações de criação e representação dos movimentos mais refinados. Assim, as diversas ações corporais do indivíduo adquirem, ao longo do tempo, cunho voluntário, pelas quais irão demonstrar seus sentimentos, desejos e emoções.

Esses gestos voluntários apresentam características adquiridas de determinada convivência entre as pessoas e o meio ambiente e podem apresentar-se como a identidade de determinado grupo. A partir deste olhar, a dança “pode ser entendida como uma forma de movimento elaborado, que fornece elementos ou representações da cultura dos povos, sendo considerada uma manifestação dos hábitos e costumes de uma determinada sociedade” (MEDINA *et al.*, 2008, p. 100).

Durante décadas, as comunidades africanas estabeleceram um contato direto entre a sua dança e as representações na sociedade, traduzindo necessidades, anseios e transformações, como também a forma de manifestação das crenças e valores. O homem, como ser social, utiliza dessa forma de expressão para representar uma cultura. A partir deste entendimento se pode afirmar que a dança é um fenômeno polissêmico, ou seja, passível de múltiplas configurações sociais, uma vez que recorrendo o pensamento do filósofo Roger Garaudy se entende a dança como um modo de existir, de tal sorte que, a um só tempo, conhecimento, arte e religião compõem a dádiva e a celebração do viver. Para ele, dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. Nessa lógica de modo de existir, ela não é apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo. A dança está presa à magia e à religião, ao trabalho, à festa, ao amor e à morte. Os homens incorporam a dança em todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita (GARAUDY, 1980, pp. 13,14 e 16). Entretanto, as danças ancestrais, embora sejam instrumentos facilitadores no processo da construção da identidade sociocultural, não são do domínio da totalidade das pessoas na comunidade, acarretando uma impressão distorcida que a sociedade, incluindo os próprios praticantes, muitas vezes tem desta modalidade de manifestação cultural.

As bases e as origens das identidades são os acidentes, as fricções, os erros, o caos, ou seja, o indivíduo forma a sua identidade não da reprodução pelo idêntico oriundo da socialização familiar, do grupo de amigos, mas sim do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização. Essas identidades são ativadas, estrategicamente, pelas contingências, pelas lutas, sendo permanentemente descobertas e reconstruídas na ação. As identidades são, assim, relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros atores sociais e na diferenciação, assumindo a interação um papel crucial neste processo.

Os processos de identificação são sempre situacionais e históricos, havendo, a cada momento, expressões identitárias que são dominantes. Contudo, é necessária realçar a necessidade de um sentimento individual de permanência identitária, permanência esta elaborada narrativamente, dentro dos discursos ativados em contextos distintos. Importante é também a questão do poder e da desigualdade no processo identitário. A posição no espaço social, o capital simbólico de quem diz o quê, condiciona a construção, legitimação, apresentação e manutenção das identidades. Assim, a dança Nakhula assume duas funções; por um lado, identificação do povo que pratica, por outro, legitima as hierarquias de poder. Nesses dois ângulos ela mobiliza as populações a manter viva a cultura circunscrita na união, comunhão e valorização das suas memórias.

Assim, concluímos que a dança é executada, vivenciada, exercitada em um espaço que é coletivo e que também nos proporciona o próprio espaço, individual, particular. A partir do espaço que é coletivo, o indivíduo, a todo o momento, é levado à obediência, ao respeito, à disciplina, entre outros fatores. Com isto pode depreender-se que na dança também estão contidas possibilidades de compreendermos, desvelarmos, problematizarmos e transformarmos as relações que se estabelecem em nossa sociedade entre pessoas, gêneros, idades, classes sociais e práticas religiosas. Este envolvimento para com os aspectos da sociedade nos propicia o senso da coletividade, o qual nos agrega valores que, uma vez absorvidos, são levados para toda a vida e aplicados, exercidos em todos os ambientes e momentos que estivermos. Igualmente, transmitidos para as futuras gerações com vista à preservação do legado histórico e cultural de um povo.

Além de apresentar-se como um meio de reconhecimento da identidade do povo, a dança pode sugerir um ambiente de favorecimento de uma leitura crítica da realidade e de valorização das diferenças integradas a uma perspectiva da diversidade humana, onde diferir é, sobretudo, um direito de ser do humano. Assim sendo, como fenômeno cultural que se

manifesta através e no corpo daquele que performa a experiência da dança, muito tem a contribuir para a construção da identidade social.

Neste contexto, utilizamos a dança para produzir significados apenas nos posicionando no interior do valor das danças e dos sistemas de nossa cultura. A dança é vista como um sistema social e não um sistema individual. Ela pré-existe em nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, sermos os seus autores. Praticar uma dança não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados embutidos em nossas danças e em nossos sistemas culturais. Portanto, olhando para a dança e os seus contrapontos, pode se assegurar que a mesma tem como uma de suas características a representação, expressão do eu, do espaço e dos sentidos.

A dança é uma criação pessoal que através do corpo possibilita a pessoa construir seus próprios movimentos. A expressão corporal é uma linguagem através da qual o ser humano expressa sensações, emoções, sentimentos e pensamentos com seu corpo, integrando assim as suas outras linguagens expressivas como a fala, o desenho e a escrita. Nesta ordem de ideias, David Le Breton afirma que,

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência se torna através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade (LÊ BRETON, 2007, p. 7).

É pelo corpo que a cultura também se estabelece e se manifesta. Para Mauss (1974) estas formas de manifestação da cultura se expressam nas técnicas corporais específicas que nos marcam desde o nascimento até a morte, por ser o corpo, o primeiro e mais natural instrumento do homem. Nele são inscritas as formas com as quais cada grupo social recorre para identificar suas formas de fazer, de interagir com o outro e com o meio, de constituir-se como pessoa com competências técnicas adequadas ao seu meio. Ideia análoga é defendida pelo Georgios (2018, p. 105) quando afirma que

Ao participar em atividades de movimento de dança, os indivíduos descobrem o seu ritmo, revelam as suas capacidades expressivas de improvisação e criatividade, cultivam e melhoram as suas relações interpessoais, comunicação e colaboração não só com outros participantes

nestas atividades de dança, mas também com o ambiente social mais amplo²².

Ainda segundo Mauss (1974, p. 2), “as técnicas corporais são assim formas de expressão de cada grupo social específico, e a partir delas podemos tanto identificar um grupo ou diferenciá-lo”. Como afirma Grando (2004), as técnicas como o correr, andar, falar, dançar, etc., expressam significações que ultrapassam o puro ato repetitivo e mecânico da expressão corporal e, cada técnica expressa, conforme o grupo social que a produziu e a reproduz, seu próprio sentido e significado, pois são construídas na relação com o outro e o meio; ao serem apropriadas, no corpo, constituem-se como formas de identificação de cada pessoa.

Assim, no nosso entender, as danças ancestrais são formas de expressão da cultura que cada grupo social recorre para manifestar sua identidade coletiva e nisso, constitui-se como uma das formas das pessoas mais velhas repassarem/transmitirem suas experiências e características de viver coletivamente as crianças e aos mais jovens.

No entender de Wagher (1997, p. 210),

Os africanos dançam para estarem unidos na alegria, na dor e até na morte. Eis porque no *maliro*²³ (do *ci Yao*) ou *mariro* (do *emakhuwa*) há exatamente a “dança da morte”. É o derradeiro “adeus”, a despedida suprema da família humana daquele lugar àquele que já não vive entre eles. Os africanos começam a dançar com o aparecimento de uma vida neste mundo e termina com o desaparecimento desta mesma vida. É o “bem-vindo” ao recém-nascido. É o “adeus” àquele que faz a grande e última viagem.

Neste sentido, é profundo o significado das danças para construção da identidade de um povo. Dança como vetor de união entre os vivos e entre estes e os mortos. Nos movimentos rítmicos do corpo está inserida a plenitude da vida, a exuberância da satisfação, a força e o vigor que o rufar do tambor injeta no físico e na alma dos praticantes da dança. É, em suma, uma vida, desde a nascença até a morte, em todos os seus pormenores, em todo o seu dinamismo e às vezes, no seu misterioso enredo teatral. Dançar e cantar formam identidades; é viver, é saber viver e identificar-se com o grupo de pertença. Quem não dança,

²² By participating in dance movement activities, individuals discover their rhythm, reveal their expressive improvisational and creative skills, cultivate and improve their interpersonal relationships, communication and collaboration not only with other participants in these dance activities but also with the broader social environment.

²³ Refere-se a cerimônias fúnebres

é alguém que não se interessa pela família, pelo grupo, portanto, um estranho à comunidade. Em uma só palavra, diria que “canto e dança” entram em todas as práticas africanas (religiosas, rituais, mágicas, etc.). Portanto, é partindo deste pensamento que se mobiliza a dança Nakhula como meio para construção da identidade da população do distrito de Malema.

2.2. Dança e Memória

A nossa análise visa entender a relação que se estabelece entre a dança e a memória partindo do princípio de que a dança guarda memórias dos povos. Trata-se de uma relação ambígua, complexa, mas, ao mesmo tempo, enriquecedora para ambos os elementos – a dança e a memória. Desde já, emprestando as palavras de José D’Assunção Barros, será oportuno atentar ao fato de que, se por um lado a memória e a dança são coisas distintas e geram espaços de saber diferenciados, por outro lado, elas se complementam enquanto a partir da dança se busca a memória.

No que se refere a memória, desde já, algumas questões fundamentais merecem ser colocadas para uma maior compreensão acerca da Memória e de suas formas de interação com a dança e identidade. Entre elas, e de modo a superar a inadmissível avaliação da memória como mero depósito de dados e de informações relativas à colectividade ou à vida individual, deve pensar-se na memória como uma instância criativa, como uma forma de produção simbólica, como dimensão fundamental que institui identidades e com isto assegura a permanência de grupos. A partir desta assertiva se pode concluir que a memória, não pode mais ser entendida como um espaço inerte no qual se depositam lembranças, devendo ser antes compreendida como território, como espaço vivo, político e simbólico no qual se lida de maneira dinâmica e criativa com as lembranças e com os esquecimentos que reinstituem o ser social a cada instante.

A esse respeito, Pierre Nora, no seu ensaio *“Entre Memória e História. A problemática dos lugares”* salienta que “memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento inconscientes de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. Facto para considerar que a memória é sempre um fenómeno atual e um elo vivido no presente”. (NORA, 1993, p. 9). No entender de Pollak (1992) e Barros (2009), além desses acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens e lugares. Esses três

critérios, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos de pessoas, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos.

A noção de ‘lugares de memória’ em José D’Assunção Barros abre uma nova perspectiva em termos de organização e percepção da Memória Coletiva, uma vez que se deixou de olhar como “o que fica do passado no vivido dos grupos ou o que os grupos fazem do passado”. Na sequência, na tentativa de clarificar os lugares da memória, o autor parte da complexidade e extensão envolvida pelos lugares de memória. Símbolos, monumentos, os santuários e as relíquias de vária natureza, as paisagens, o patrimônio, o território e mesmo a própria língua, que articula a memória ao trazer consigo traços de grupos específicos e da humanidade. Com isto, vale a pena assegurar que, onde existe o humano, pode-se dizer que a memória estabelece-se, gerando os seus lugares. Desde as células familiares, que organizam a sua memória através de recursos os mais diversos, como as genealogias e os álbuns de fotografias, até as grandes nações que erguem museus e arquivos para dar visibilidade à sua própria identidade, a memória apresenta definitivamente muitos lugares (BARROS, 2009, p. 51).

Pierre Nora partilha o argumento ao salientar que, os lugares de memória são, antes de tudo, rastros. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, o mais novo do que o antigo, mais o jovem que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade. Portanto, os lugares da memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, por essas operações serem naturais.

Os lugares de memória pertencem a dois domínios, que a tornam interessante, mas também complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos a mais sensível experiência e, em simultâneo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional,

simultaneamente, em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um episódio de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Ou um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo, o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Portanto, é material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, em simultâneo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número, uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, pp. 12, 13 e 21).

Neste viés, Barros (2009, p. 44) elenca que,

Longe de ser um processo apenas que se dá no cérebro humano a partir da atualização de vestígios guardados neurologicamente pelos indivíduos, havia uma dimensão social tanto na Memória Individual como na Memória Coletiva. Isso porque mesmo o indivíduo que se empenha em reconstituir e reorganizar suas lembranças irá inevitavelmente recorrer às lembranças de outros, e não apenas olhar para dentro de si mesmo com um processo meramente fisiológico de reviver mentalmente fatos já vivenciados. Isso sem considerar o que é ainda mais importante: a memória individual requer, como instrumental, palavras e ideias, e ambas são produzidas no ambiente social. Dito de outra forma, se no caso da Memória Individual são os indivíduos que, em última instância, realizam o ato de lembrar, seriam os grupos sociais que determinariam o que será lembrado, e como será lembrado.

No que concerne à dança, dado seu caráter eminentemente cultural, é possível perceber que é um espaço no qual as localizações do sujeito e as construções da identidade afloram, permitindo uma visualização clara de como os indivíduos de épocas diversas concebiam e construía suas identidades. É claro que as danças não devem ser entendidas sob o manto reflexivo da realidade; porém, há uma emblematização dos indivíduos. É nessa linha de pensamento que Stuart Hall (2006) aponta que as variáveis se imbricam no processo de formação de identidade, tanto cultural como social, culminando no ponto de ser uma representação de algo em constante transformação.

A partir de uma relação ao mesmo tempo, contemplativa e imitativa, ou passiva e ativa, é que o dançarino estabelece o vínculo com seus ancestrais, criando uma atmosfera atemporal e ideal para o encontro com a divindade, fato para afirmar que o ancestral se torna

o portador de todas as forças da natureza; ele é o demônio da fertilidade ou o espírito da vitória o deus da lua ou o deus do sol. O dançarino, entretanto, possuído pelo ancestral etéreo e deificado e compelido a mover-se como se ele tivesse sido transformado naquele espírito, é agora submerso dentro do círculo daquelas pantomimas (imitação) que tornam manifesta a operação da fertilidade, a vitória, o curso das estrelas (SACHS, C., 1937, p. 226 *apud* YUNIS, 2013, p. 38).

Ainda Yunis explica que,

A passagem da experiência interior da dança para a exteriorização dramática define o seu caráter mágico: representação de fenômenos e espíritos pela imitação (pantomima) de sua ação ou atributo, uma forma exteriorizada cujo objetivo é tornar manifesto e efetivo o seu poder. A incorporação, por si só, contém a ideia de que o corpo é mais do que um veículo ou instrumento deste poder mágico, visto deve manifestar forças invisíveis, ilimitadas e infinitas numa forma visível, finita e limitada. Movendo-se “como se estivesse transformado naquele espírito”, o dançarino torna-se sua representação viva. Para tal, é importante notar que a função da dança está primordialmente relacionada a simbolização de processos temporais e a produção de um elo entre passado e presente. A representação do passado e uma presentificação constante de algo significativo, impresso na memória coletiva e traduzível em imagens e gestos. A função de separar presente e passado está ligada com a ideia de que a dança marca um ciclo. Ela ritualiza a morte do antigo e o nascimento do novo, marcando a passagem, a mudança, a transformação. Além disso, ela tem o papel de preservar as tradições (podemos pensar em identidade e cultura) e assegurar o elo constante com a ancestralidade. (YUNIS, 2013, p. 39).

Com esse novo delineamento de um conceito de memória apresentado por José D’Assunção Barros – atento não apenas ao que se preserva da experiência humana, mas também ao que os grupos sociais fazem desta experiência humana preservada que trazemos a dança ancestral Nakhula como prática e representação da memória do povo do distrito onde a pesquisa foi realizada.

2.3. Identidade e Memória

A construção de identidades pessoais e sociais está relacionada à memória, já que tanto no plano individual quanto no coletivo ela permite que cada geração estabeleça vínculos com as gerações anteriores. Os indivíduos, assim como as sociedades, procuram preservar o passado como um guia que serve de orientação para enfrentar as incertezas do presente e do futuro.

Michael Pollak explica que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada pode, também, afirmar-se que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. É nessa perspectiva que

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, enquanto ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Nessa ótica, Bhabha (1998, p. 76) elenca que “o processo de identificação na analítica do desejo é caracterizado por primeiro existir e ser chamado a existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou lócus. É uma demanda que se estende em direção a um objeto externo e, é a relação dessa demanda com o lugar do objeto que ela reivindica que se torna a base da identificação”; “Segundo, o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, e um espaço de cisão”. Finalmente, a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* - é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem.

A demanda da identificação - isto é, ser *para* um Outro - implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem. Portanto, os momentos primários dessa repetição do eu residem no desejo do olhar e nos limites da linguagem. A “atmosfera de certa incerteza” que envolve o corpo atesta sua existência e o ameaça de desmembramento.

Para Pollak (1992), vale dizer que memória e identidade podem, perfeitamente, ser negociadas e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Ainda, enfatiza que quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. Quando a memória e a identidade

trabalham por si sós, isso corresponde àquilo que se chama de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade.

Segundo Mendes (2002, p. 506) “as identidades constroem-se no e pelo discurso, em lugares históricos e institucionais específicos, em formações prático-discursivas específicas e por estratégias enunciativas precisas”. A circulação crescente de discursos públicos, de narrativas centrais, fornece recursos individuais e coletivos para afirmar ou reafirmar essas identidades sem, no entanto, esquecer que todas as sociedades, grupos e classes sociais produzem suas memórias. Desta feita, as memórias se constroem e se reproduzem em redes sociais informais, cabendo verificar como se relacionam com as memórias oficiais e quais as condições materiais, sociais e simbólicas para se reproduzirem.

Ainda Mendes (2002, p. 513) diz que

No processo de construção de identidades parece ser relevante também a equação permanente entre as raízes e opções. O pensamento das raízes é o pensamento de tudo o que é profundo, permanente, único e singular que dá segurança e consistência, enquanto o pensamento de opções é de tudo o que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes. As raízes são entidades de grande escala enquanto as opções são entidades de pequena escala.

Ao passo que a memória, esta pode ser individual e social simultaneamente, pois, traz as lembranças, muitas vezes desconexas, de histórias que formam um mosaico identitário. A memória ajuda os indivíduos a se lembrarem de quem são, ou os ludibria com imagens borradas daquilo que já foram. É nessa perspectiva que Pollak (1989) referente ao enquadramento da memória, escreve que, a memória - essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações, etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também, as oposições irreduzíveis. Portanto, manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território, eis as duas funções essenciais da memória comum.

Neste aspecto, as danças ancestrais apresentam-se como o ponto de partida para a construção da identidade dos povos makhuwas, pelas possibilidades que oferecem para

trabalhar com a realidade mais próxima das relações sociais que se estabelecem entre a dança/ passado/comunidades e o meio em que ela é praticada. Dai que a temática de identidades se cruza com a questão da produção e perpetuação das memórias sociais. Estas, para serem eficazes, têm de ser celebradas e comemoradas.

Papel relevante cabe aos mediadores, aos empresários de memórias, que num trabalho identitário constante procuram reiterar as certezas adquiridas, fixar e cristalizar ou adaptar a tradição, contra o efeito perturbador e desafiador do acaso e dos imprevistos. Pelo seu trabalho, os mediadores da memória procuram impossibilitar o pensar de alternativas, fechar o campo celebratório. Na solidificação das memórias essencial é a possibilidade de simbolização e da sua reprodução ritualística.

Nessa perspectiva, a dança ancestral configura-se como um elemento de reflexão crítica acerca da realidade social e, sobretudo, a referência para o processo de construção das identidades destes sujeitos e de seus grupos de pertença. Como escreve Mendes (2002, p. 517) “a produção de identidades está voltada para o espaço estrutural da comunidade, onde permanentemente se cristalizam. Aqui a lógica de desenvolvimento, definida como a maximização da identidade, caracteriza-se por mobilizar uma forte energia emocional, uma busca contínua de raízes”.

Se a memória permite que os sujeitos se descubram a si mesmos e o mundo que os cerca, revela a importância da experiência para a construção da sua identidade. A partir da dança a população pode recontar as suas vivências, revelando os traços de sua personalidade e as possibilidades de reencontros consigo mesmos. É na sequência disso que a dança Nakhula aparece nesta pesquisa para, justamente, transmitir às novas gerações as memórias daquele povo. Por sua vez, recorrer a uma memória é confessar a própria vida e situar-se num contexto social que lhe identifica como membro integrante de uma colectividade.

CAPÍTULO 3: AS DANÇAS ANCESTRAIS AFRICANAS E O SEU SIGNIFICADO PARA AS COMUNIDADES LOCAIS

A África não é um país. Ela é um continente: o segundo maior continente. Não somente ele é vasto, mas também prevalece por completo sobre o resto do mundo pela diversidade dos seus povos, pela complexidade de suas culturas, pela majestade de sua geografia, pela abundância de seus recursos e pela alegria e vivacidade de seus povos. (KHAPOYA, 2016, p. 15).

De acordo com Yunis (2013), a dança é uma linguagem cinética deliberada e combinada por signos coreográficos e composta por símbolos de significação cultural caracterizada pela dinâmica dos seus elementos extracínéticos o que lhe permite não ser fixo e imutável. Ela pode ser inclusive alterada e, até mesmo (re) invertida através da manipulação de diversas variantes do movimento.

A dança sempre fez parte da vida das comunidades locais em quase toda a África, tendo testemunhado momentos de alegria e tristeza. É a partir dessa característica que Welsh (2004) vê a dança como uma parte integrante das celebrações e rituais, bem como um meio de comunicação entre ancestrais e os humanos, e uma fonte básica de prazer, beleza, de autoafirmação e de firmação de alianças de vária natureza.

Por sua vez, Nhancalize, Cafuquiza e Dango (2005, p.16) entendem, por um lado, “a dança como sequência de gestos e movimentos corporais simultâneos em um ritmo musical, expressão rítmica gestual de sentimentos humanos” e por outro, como o complexo mecanismo de automatismo psíquico humano permitindo que ela seja a expressão social e individual dos mais diversos sentidos. Esta expressão englobante do corpo e do espírito favorece a distinção emotiva (catarse) e integração de personalidade, exige força de vontade, para o adestramento do corpo e exercício da faculdade intelectual: percepção e vivência de simbolismo, imaginação, criatividade e a religião.

ARPAC (2016, p. 35) diz que,

A dança é uma das mais vigorosas formas de expressão artística devido à beleza contida nos movimentos corporais, assim como pela capacidade aglutinadora que possui, isto é, o dom de reunir as pessoas em torno de uma celebração coletiva. Acompanhados pela música, os movimentos dos dançarinos expressam diversas situações da vida material e espiritual de uma comunidade e até mesmo, de um indivíduo singular. A sua enorme popularidade deve-se, na maioria, à espontaneidade com que é assimilada por quem a pratica ou simplesmente, a aprecia.

Segundo o Ministério da Cultura de Moçambique (2016) a dança é uma linguagem cinética deliberada em oposição a linguagem cinética espontânea que envolve a expressão corporal humana como um todo. Numa perspectiva semiológica, a linguagem da dança se compara a linguagem verbal, sendo que a língua e a palavra correspondem, no plano do movimento corporal, à linguagem coreográfica e a dança. Portanto, ela é vista como um elemento fundamental usado no processo de socialização dos indivíduos, estando presente em várias dimensões da vida quotidiana, dando-lhes significados e marcando passagens importantes. Neste sentido, a sua prática e fruição vai além do simples entretenimento, como quando fazem parte de um ritual de iniciação ou dramatizam algum acontecimento histórico. Em ambos os casos, a dança cumpre um papel social de grande envergadura, servindo para imprimir nos indivíduos a memória coletiva e os valores culturais da comunidade na qual estão inseridos.

Segundo o Ministério de Educação e Cultura de Moçambique (1978) a dança é uma das formas de comunicação artística e cultural que melhor permite aos humanos, através do movimento e do gesto, da expressão do rosto e do corpo, exteriorizar de uma forma rítmica e agradável, os seus sentimentos e aspirações. Neste viés, Van Mourik Broekman (2015, p. 3) salienta que,

A dança pode ser vista como uma atividade participativa, uma expressão artística voltada para o público, ou ambos. Como atividade participativa, a dança pode provocar fortes emoções que unem as pessoas e criam um senso de comunidade entre os indivíduos. Em alguns rituais culturais, a dança é um meio de expressar a identidade, o pertencimento a um grupo ou *status*. Curiosamente, rituais culturais expressos pela coordenação coletiva de movimentos corporais ou vocalizações demonstram estabelecer a identidade social e aumentar o comportamento pró-social e a cooperação. Assim, a dança pode ser usada como um instrumento social: expressões coletivas, coordenação e experiência comum podem reunir comunidades em harmonia²⁴.

Ainda Van Mourik Broekman (2015) pontua que a dança é a arte de mover o corpo seguindo padrões previamente estabelecidos (coreografia) ou improvisados (dança livre) e

²⁴ Dance can be seen as either a participatory activity, an art expression meant for an audience, or both. As a participatory activity dance can elicit strong emotions that bring people together and create a sense of community between individuals. In some cultural rituals dance is a means of expressing identity, group membership, or status. Interestingly, cultural rituals that are expressed by collective coordination of bodily movement or vocalizations are shown to establish social identity and increase prosocial behaviour and cooperation. Thus dance can be used as a social instrument: Collective expressions, coordination, and common experience can bring communities together in harmony.

assume papel fundamental no dia-a-dia das sociedades, pois, desenvolve os ricos mecanismos de evolução de pensamento e de sentimento. Assim, o significado da dança vai além da expressão artística, podendo ser vista como meio de adquirir conhecimentos, como opção de lazer, fonte de prazer, desenvolvimento da criatividade e importante forma de comunicação. Portanto, a dança teve forte influência nas sociedades africanas ao longo dos tempos, figurando como via de socialização e disseminação de cultura, proporcionando ao mundo o conhecimento sobre a diversidade cultural dos diferentes povos, especialmente através das “danças tradicionais”. Por isso, a dança foi/é tão importante quantas outras formas de manifestação cultural, pois, inclui uma riqueza de movimentos que envolvem o corpo, o espírito, a mente e as emoções, que enriquecem as relações sociais dos indivíduos.

Se estas são as características das danças em geral, as danças ancestrais, por sua vez, são aquelas cuja prática está ligada:

As tradições culturais específicas de um determinado povo e cuja compreensão remete à sua cosmovisão. Desde a organização até à execução final, há toda uma série de preceitos que determinam quem pode e quem não pode dançar, quando se dança, porque e sob quais condições se dança, cuja observação está carregada de significados importantes para a comunidade em questão. É o caso das danças ligadas aos ritos de passagem num determinado grupo populacional e que, dada a sua importância internamente, muitas vezes são apresentadas como símbolos dessa mesma coletividade. (MINISTÉRIO DA CULTURA DE MOÇAMBIQUE, 2016, p. 37).

Por sua vez, Welsh (2004, p. 18) define as danças ancestrais como sendo “aquelas que incorporam os valores culturais de uma determinada sociedade, são reconhecidas como pertencentes a ela e aderem a costumes e rituais específicos”²⁵. Adiante, esclarece que a dança é uma arte dinâmica que transfere energia consumindo espaço de uma forma que incendeia e intriga a imaginação do público: é emocionante, física, e quase sempre é inseparável da música. Pessoas dançam para se expressar e o corpo é o principal veículo para essa expressão. Portanto, dir-se-ia que a dança é essa arena que congrega os dançarinos, o público e os ancestrais num só lugar para manifestarem a sua alegria e compromisso com a sociedade às quais pertencem e/ou pertenceream, bem como honrar as divindades.

Na tentativa de clarificar o termo dança ancestral, Sylvanus Kwashie Kuwor explica que,

²⁵ African dance can be defined as a collection of dances that are imbued with meaning, infused purposely with rhythm, and connected to the ritual, events, occasions, and mythologies of a specific people.

Dança ancestral é a expressão corporal considerada não adulterada ou original que só pode ser encontrada nas comunidades locais onde a dança teve origem. As danças que se enquadram na versão ancestral não são consideradas mercadorias para venda com a expectativa de receber recompensa monetária. São vistas como encarnações de ideias e significados comuns que constituem simplesmente o sistema de conhecimento do povo. Embora proporcionem o espaço de ajustamento para lidar com a mudança no desenvolvimento, elas continuam a manter um conjunto de regras e regulamentos observados pelos seus praticantes²⁶ (KUWOR, 2013, p. 205).

Falar de danças ancestrais no contexto africano torna-se uma temática apaixonante, interessante, mas também, angustiante por parte de quem pretende estudar, isto devido à escassez do material bibliográfico que versa sobre o assunto. No contexto moçambicano torna-se ainda mais difícil porque é quase inexistente esse material. Portanto, essa foi a maior limitação que ao longo da pesquisa, sobretudo na fase da revisão bibliográfica me deparei.

Mahalia Lassibille ao analisar a questão da “ancestralidade” como um fenômeno dinâmico afirma que:

Isto leva-nos a questionar a noção de “dança africana” e mesmo de “dança tradicional africana” que se transmite de geração em geração. Assim, as danças são consideradas “recentes” pelos anciãos, enquanto são “tradicionais” para os jovens que realmente as encontraram quando nasceram. A "ancestralidade" entre os africanos não é fixa, mas corresponde, na sua própria concepção, a um fenômeno móvel e dinâmico. As chamadas danças “tradicionais” também estão, portanto, em constante movimento, com uma significativa e importante capacidade de composição, ao contrário da imagem de repetição e de fixidez, frequentemente veiculada²⁷ (LASSIBILLE, 2004, p. 3).

Ainda Mahalia Lassibille defende que

Esta evolução permite-nos considerar que os termos “danças africanas” e “danças tradicionais africanas” apelam a um conjunto de representações que

²⁶ Ancestral dance is the bodily expression considered to be unadulterated or 'original' that can only be found in the local communities where the dance originated. Dances that fall under the traditional version are not considered as commodities for sale with the expectation of receiving monetary reward. They are so much viewed as embodiment of shared ideas and meanings simply constituting the knowledge system of the people. Although they provide room for adjustment to cope with the change in development, they still maintain a set of rules and regulations observed by their practitioners.

²⁷ Cela nous amène à nous interroger sur la notion de "danse africaine" et même de "danse africaine ancestrale" qui se transmet de génération en génération. Ainsi, les danses sont considérées comme "récentes" par les anciens, alors qu'elles sont "traditionnelles" pour les jeunes qui les ont rencontrées à leur naissance. L'"ascendance" chez les Africains n'est pas fixe, mais correspond, dans sa conception même, à un phénomène mobile et dynamique. Les danses dites "traditionnelles" sont donc également en mouvement constant et ont une capacité de composition significative et importante, contrairement à l'image de répétition et de fixité qui est souvent véhiculée.

podemos utilizar para categorizar um tipo de dança. Estas categorias correspondem às construções sociais e culturais resultantes de uma história complexa. As características atribuídas às danças africanas já existem há muito tempo nos relatos dos aventureiros e dos primeiros exploradores e primeiros etnólogos, e têm sido apropriados por vários actores, tanto ocidentais como africanos, bailarinos, coreógrafos, audiências, meios de comunicação ou autoridades políticas. Esta imagem foi integrada, transformada, melhorada, utilizada económica e culturalmente. Pois as “danças africanas” são uma representação essencial para que a ideia de cruzamento no processo criativo seja possível. “As danças africanas” são assim uma construção em todas as dimensões da sua apreensão²⁸ (LASSIBILLE, 2004, p. 6).

A partir dessa evolução acima aludida por Mahalia Lassibille consideramos que o termo “danças tradicionais africanas”, por apelar a um conjunto de representações que opõem o tradicional ao moderno, carrega de certa forma um cunho etnocêntrico. Acredita-se que o mesmo é utilizado para categorizar o conjunto de danças praticadas pelos povos africanos, as quais nesta pesquisa denominam-se de “danças ancestrais”.

Kariamu Welsh discutindo a origem desta manifestação apresenta o “mito da fundação das danças africanas”, afirmando que,

O mito é à base de muitas celebrações na África porque dá à cerimônia ou evento seu propósito. Muitos mitos são baseados na ideia de uma “história da criação”; relaciona como algo foi produzido, criado ou originado. Cada sociedade tem uma história da criação que ajuda a explicar como ela surgiu. Para o efeito, sempre existe uma dança para comemorar os momentos ligados as cerimônias ancestrais e, este é um exemplo de como a mitologia se manifesta em uma dança²⁹ (Welsh, 2004, p.25).

Neste sentido, Gilman (1969), Hampton *et al.* (2003), Welsh (2004), Nyamwaka (2013) elencam que a dança em África, é uma parte pragmática da vida. Através dela celebram-se os eventos diários e ocorrências na vida de seu povo. Do outro ângulo, a dança é

²⁸ Ce développement nous permet ainsi de considérer que les termes de “danse africaine” et “danse africaine traditionnelle” font appel à un ensemble de représentations nous amenant à catégoriser, à caractériser un type de danse. Ces catégories correspondent à des constructions sociales et culturelles résultant d’une histoire complexe. Les traits attribués à la danse africaine existent depuis longtemps dans les récits rapportés par les explorateurs et les premiers ethnologues, et ils ont fait l’objet d’une appropriation par différents acteurs, autant occidentaux qu’africains, danseurs, chorégraphes, publics, médias ou instances politiques. Cette image a été intégrée, transformée, valorisée, utilisée économiquement et culturellement. Car “la danse africaine” correspond notamment à une représentation indispensable pour que l’idée d’un métissage dans le phénomène de création soit possible. « La danse africaine » est ainsi une construction dans toutes les dimensions de son appréhension.

²⁹ Myth is the foundation of many celebrations in Africa because it gives the ceremony or event its purpose. Many myths are based on the idea of a “creation story”; it relates how something was produced, created, or originated. Every society has a creation story that helps to explain how that society came about. There is a dance to commemorate the ancestor’s ceremonies, and this is an example of how mythology is manifested in a dance.

uma expressão artística, política, religiosa, social e a qualidade de seu caráter é frequentemente julgada por meio do desempenho. Hampton *et al.* (2003, p. 9) argumenta que “a expressão artística é quase incidental e que a dança africana, por um lado, é em si um culto, por outro, acompanha os processos de reverência, de louvor, de festança, de luto, de transição, e de adivinhação. Dança na maioria das comunidades africanas constitui elemento central para as cerimônias e rituais, mantendo o equilíbrio da comunidade e a harmonia com os ancestrais”³⁰.

Do entendimento que se tem a partir dos autores acima citados e da experiência própria com as danças praticadas em Moçambique leva-nos, mais uma vez, a acreditar que o termo “dança ancestral” surge em oposição ao cunho tradicional atribuído ao conjunto de danças africanas. Como nos referimos anteriormente, o tradicional pressupõe invariabilidade e imobilidade, o mesmo que dizer manifestações que se mantiveram ao longo dos tempos sempre estáticas sem, no entanto, mostrar progressos e mudanças, o que não corresponde à realidade, uma vez que manifestações culturais sempre tem dinamismo próprio. Desta forma, a dança tem um impacto em todas as instituições da sociedade. As suas qualidades penetrantes nas sociedades africanas são indicativas de sua importância na vida cotidiana porque ela acompanha todas as fases da evolução do seu povo.

Kariamu Welsh atribui à dança funções inovadoras do gênero e na abertura de novas áreas de conhecimento, como, por exemplo, no recorrer às danças ancestrais para o ensino da história local e na transmissão das memórias do passado às novas gerações:

A dança africana pode fornecer uma visão sobre papéis e relações de gênero, religiões e sistemas de crenças, cerimônias, relações e expectativas de grupos de idade, celebrações e relação com a natureza. Para tal, a dança neste contexto não é apenas entretenimento: é uma introdução à cultura e aos costumes. A informação que se pode receber sobre as várias sociedades pode ser útil no estudo e apreciação das culturas africanas. “No presente clima global, onde o multiculturalismo é encorajado, a dança pode desempenhar um papel importante na abertura de novas áreas de conhecimento, apreciação e tolerância”³¹ (WELSH, 2004, p. 23).

³⁰ In fact, one can argue that artistic expression is almost incidental and that dance facilitates the processes of worship, of reverence, of praise, of reverly, of mourning, of transition and of divination. Dance is most African communities is central to ceremony and ritual. It keeps the balance of the community and maintains the harmony with the ancestors and their many functions.

³¹ African dance can provide insight into gender roles and relationships, religions and belief systems, ceremonies, age-group relationships and expectations, and celebrations and rlationships with nature. African dance is not only entertainment; it is an introduction to African culture and customs. The information that one can receive about the various societies can be useful in studying and appreciating African cultures. In the

A dança, enquanto construção social, política e religiosa, impacta em todas as instituições da sociedade. “A sua habilidade de refletir a imagem da sociedade tanto moral e esteticamente é parte integrante de muitas danças africanas que são representativas da sociedade como um todo uma vez que muitas vezes abrange e aborda os problemas e preocupações dessa sociedade”. (WELSH, 2004, p. 115).

No nosso entender, em muitos contextos africanos fazer música e dançar se entrelaçam com o tecido sociocultural e permeiam grande parte da vida pública. Portanto, as pessoas cantam e dançam informalmente enquanto se envolvem em todas as ocasiões e momentos da vida. Isto quer dizer que a dança, em África, não é uma atividade exclusiva de um determinado grupo, por isso que em ambientes de dança torna-se difícil separar o grupo de dançarinos do público porque a dado momento este se converte em dançarino devido ao carácter contagiante do conteúdo das canções, movimentos e gestos presentes no corpo dançante que arrebatada o espectador.

Do ponto de vista político, Israel (2010, p. 18) ao analisar a questão da “Cultura, uma arma de combate” na sociedade moçambicana afirma que,

A canção e a dança foram também usadas, embora de forma modesta durante os primeiros anos da guerra de libertação. Havia assuntos mais urgentes a tratar: organização militar, criação de uma rede de educação e saúde nas zonas libertadas, e conflitos internos. Após a radicalização de 1969, a cultura entrou na ordem do dia, com fortes conotações leninistas. Foi organizada uma série de seminários culturais entre 1969 e 1973, com o objectivo de elaborar diretivas políticas. A cultura, ou seja, tinha de tornar-se uma arma de combate, parte e parcela do sistema educacional da Frelimo

³².

Por sua vez, Siegmund & Holscher (2013, p. 39) nas suas reflexões políticas sobre coreografia, dança e protesto começam por indagar a lição que a política pode tirar da dança. Em sua resposta, eles dissertam nos seguintes termos: “como forma de arte, a dança sempre foi articulada com a política, à medida que, ela é vista como uma arma na luta de classes revolucionária, com a dança celebram-se inumeráveis eventos, hoje motivados por intenções

present global climate where multiculturalism is encouraged, dance can ply na important part in opining up new áreas of knowledge, appreciation, and tolerance.

³² Song and dance were not much on the minds of Frelimo leaders during the first years of the war. There were more urgent matters to be attended to: military organisation, setting up an educational and health network in the liberated zones, and internal conflict. After the radicalization of 1969, culture came on the agenda, with Frank Leninist connotations. A series of cultural seminars was organised between 1969 and 1973, with the objective of elaborating political directives. Culture, that is, had to become a weapon of combat, part and parcel of Frelimo’s educational system.

políticas mais ou menos radicais”. Perspectiva análoga é encontrada em Kiiru (2017, p. 2) ao pontuar que, “a natureza polissêmica da dança como forma de arte, bem como sua receptividade às agendas sociais e políticas, foi reconhecida desde o início nas ciências sociais. Desde a década de 1980, os avanços mais importantes no campo da Antropologia da dança foram os estudos sobre a ligação entre dança e política, sobre as relações entre cultura, corpo e movimento”³³. Assim, Kahithe Kiiru, prossegue afirmando que a dança como expressão e prática de poder e protesto, resistência e cumplicidade, tem sido objeto de inúmeras análises, nomeadamente nas áreas da “etnia”, identidade nacional, gênero e, menos frequentemente, classe social. Estas são definidas como um conjunto de práticas reinventadas e recontextualizadas para uma experiência de palco e um uso social contemporâneo na medida em que elas desempenham uma dupla função, nomeadamente a de social (entertainment e/ou rituais) e a função política. A (re) invenção dessas práticas é contínua, visto que se considera a própria dança uma performance constantemente recriada pela materialidade dos corpos em movimento, patrimônio da dança não em termos de produtos acabados, mas do ponto de vista de processos.

No tocante as relações entre a cultura, o corpo e movimento, Laura Elizabeth Griffiths em “*Dance and the Archival Body*” afirma que, “a dança é uma encarnação inerente no sentido de que é um meio que emprega o corpo como um veículo para a sua expressão. O corpo dançante é uma fonte de informação valiosa e que o corpo dançante deve ser considerado um material de arquivo por direito próprio”³⁴ (GRIFFITHS, 2014, p. 13).

Lisa Gilman, ao descrever as danças *Honara*, *Visekese* e *Kamchoma* executadas no Malawi por homens, mulheres, rapazes e raparigas, estes últimos após cumprirem com os ritos de iniciação que os torna em potenciais adultos, diz que,

Essas danças são fluidas e flexíveis que podem ser facilmente adaptadas para atender a novas necessidades expressivas e podem ser apropriadas para novos contextos, como os casos de rituais de cura e para entreter os turistas estrangeiros. Cada povo participa de um repertório de gêneros de dança associados com aquele grupo cultural. Cada gênero é geralmente interpretado por uma categoria comum de pessoas - com base na idade, sexo

³³ The polysemous nature of dance as an art form, as well as its amenability to social and political agendas, has been recognized early in the social sciences. Since the 1980s, the most important developments in the field of dance anthropology have been made in studies on the link between dance and politics, on the relationships between culture, body, and movement.

³⁴ Dance is an inherent embodiment in the sense that it is a medium that employs the body as a vehicle for its expression. The dancing body is a valuable source of information and that the dancing body should be considered as archival material in its own right.

e papel social - e a maioria está associados a funções seculares ou sagradas particulares³⁵ (GILMAN, 1969, p. 12).

Devido a esse inúmero repertório de gêneros de danças associadas aos povos espalhados por esse vasto continente, é estas com frequência enquadradas em várias categorias. Na sequência, Welsh (2004, p. 15), na tentativa de descrever as danças executadas em África, encontrou vários tipos, que se enquadram nas seguintes categorias: “danças de máscara; danças guerreiras; danças de ritos de passagem; danças das colheitas; histórias e danças míticas; danças sociais e cerimoniais; danças funerárias; danças de trabalho; danças de cura e danças religiosas e espirituais e danças de identidade nacional e étnica. Algumas dessas categorias se sobrepõem e não são mutuamente exclusivas”³⁶.

As danças de máscaras realizadas em toda a África são usadas em uma variedade de maneiras, incluindo: afastando aos maus espíritos; narrativa; sugerindo poderes sobrenaturais ou místicos; espalhando bons sentimentos; honrar divindades africanas; e /ou incorporando figuras animais, humanas ou espirituais. Algumas danças de máscaras têm uma figura disfarçada de rosto e corpo pintados, enquanto outros usam uma máscara facial e tocado elaborado. A ornamentação da máscara ajuda a servir os vários propósitos da dança, mas o elemento de disfarce é generalizado por toda parte. Paolo Israel ao descrever as máscaras em transformação na sociedade makonde do norte de Moçambique diz que,

As mascaradas *mapiko* se manifestavam em uma grande variedade de gêneros. Dois gêneros eram geralmente dançados para os rituais de saída da puberdade de meninos e meninas: o mais conservador, *dutu*, encenado por anciãos e apresentando máscaras estilizadas, com um ritmo intenso comandado pelo agudo tambor *likuti*; e o *nshesho*, dos mais jovens, mais caprichoso, com grandes coros e uma grande quantidade de máscaras esculpidas num estilo realista. (ISRAEL, 2019, p. 443).

³⁵ These are fluid and flexible dances that can be easily adapted to meet new expressive needs and can be appropriate for new contexts, such as for healing rituals and entertaining foreign tourists. Each ethnic group participates in a repertoire of dance genres associated with that cultural group. Each genre is usually performed by a particular category of people – based on age, gender, and social role – and most are associated with particular secular or sacred functions.

³⁶ The kinds of dances vary but generally fall under the following categories: stilt dances; mask dances; military, war, and martial arts dances; rites-of-passage dances; harvest dances; story and myth dances; social and ceremonial dances; funeral dances; ancient court dances; work dances; healing dances; religious and spiritual dances; and, national- and ethnic-identity dances. Some of these categories overlap and are not mutually exclusive.

Por sua vez, as danças dos ritos de passagem ou danças de iniciação frequentemente representam a transição, ou mesmo transformação de uma criança ou adolescente em homem, ou mulher adulto. As qualidades estéticas das danças variam muito conforme os povos. Essas danças geralmente são mais do que apenas representações figurativas e, para muitas sociedades, sugerem uma mudança real no *status* desde a infância até à idade adulta do indivíduo. Essa categoria de danças tem um papel muito importante na educação e transformação de crianças/adolescentes em adultos/homens/mulheres prontos para assumirem responsabilidades junto às suas comunidades, com maior destaque para contrair o matrimônio, cuidar de doenças, tomar da palavra em encontros e participação em cerimônias funerárias, etc.

Entre os povos africanos há profundo respeito pela terra, por ser a depositária da vida, de onde se tira o alimento, os remédios para cura de doenças e onde o corpo sem vida é depositado. Por essa razão que a terra é honrada com as chamadas danças da colheita, através delas os povos expressam a gratidão pelos frutos da terra, que eliminam a fome, deixando esta para o passado; é dela também que se busca a cura de várias doenças. Muitas vezes, as canções são entoadas para acompanhar essas danças em homenagem à agricultura e a terra. Por outro lado, contar histórias é o principal componente da história e do mito das danças. Contam metaforicamente e reencenam importantes eventos históricos ou atuais, muitas vezes com humor e senso de temor.

Por sua vez, “as danças fúnebres são realizadas em toda a África, embora alguns grupos étnicos não dançam em ritos funerários. As danças, que são realizadas estão relacionadas com a etnia, gênero e o estatuto social do falecido. A indumentária usada por cada povo envolve uma ampla gama de cores, texturas e ornamentação”³⁷ (WELSH, 2004, p. 16). Normalmente essas danças servem para homenagear os chefes da comunidade pelo papel desempenhado a serviço do povo.

Danças de cura são realizadas para purificar e limpar um indivíduo ou comunidades. Muitas vezes, as danças invocavam uma divindade que o povo considera como possuidora do poder de curar. A estas se associam as danças religiosas e espirituais, aquelas especificamente realizadas para homenagear uma divindade. Finalmente, as danças nacionais e comunitárias

³⁷ Funeral dances are performed throughout Africa, although some ethnic groups do not have dancing at burial rites. The dances that are performed signify the ethnicity, gender, and social status of the deceased. The dress that is worn by each ethnic group entails a wide range of colors, textures, and ornamentation.

são designadas como aquelas que mostram lealdade à questão nacional e origem local, realizada com canções que falam da força e lealdade nacional (WELSH, 2004, pp. 17-8). Ideias corroboradas por Evans-Pritchard (1928, p. 21) ao pontuar que,

A dança possui também funções psicológicas e fisiológicas reveladas apenas por uma descrição acurada e plena. Trata-se essencialmente de uma atividade coletiva, e não individual, e devemos explicá-la, portanto, em termos de função social, equivalendo a dizer que devemos determinar o seu valor social. Na sequência classifica essas danças de acordo com momento e ocasião. Existem danças especiais para cerimônias de circuncisão, outras especiais para as várias sociedades secretas, outras especiais para os filhos de chefes, outras restritas às mulheres ou, por exemplo, aquelas para cerimônias funerárias e outras que são realizadas apenas como acompanhamento do trabalho.

No conjunto dessas categorias encontramos também as danças sociais que pela sua natureza servem para entreter e refrescar as mentes após um dia de trabalho árduo, para um evento de boas-vindas, na recepção de visitantes e outras personalidades muito importantes, reforçar a exibição de bravura em tempos de competições, exprimir alegria. Também são usadas como instrumento de comunicação para informar outras comunidades sobre um evento ou qualquer função planeada que mereça tal publicidade, para exaltar os valores culturais e para unir as pessoas num só espírito na realização de trabalhos comunitários, assim como para expressar os sentimentos e pensamentos individuais e coletivos em público (KUWOR, 2013).

Do exposto acima, se pode deduzir que todas as danças ancestrais são usadas para transcendência e fins de transformação. Transcendência é o termo geralmente associado com possessão e transe. A dança é o condutor para atividades transcendentais e permite a um iniciado ou praticante para progredir ou viajar através de várias alterações de estados, conseguindo assim a comunicação com um ancestral ou divindade e recebendo informações valiosas que ele pode retransmitir de volta para a comunidade. A repetição é a chave para este processo, pois orienta os iniciados ou dançarinos durante o processo da cerimônia.

A dança africana pode ser definida como uma coleção de danças imbuídas de significado, infundidos propositalmente com ritmo³⁸, e conectado ao ritual, eventos, ocasiões e mitologias de uma pessoa específica. A dança africana é teatro, pois envolve canção, drama, tradições de máscaras e música. Assim, a dança, é vista como o principal componente da vida

³⁸ O ritmo é pensado como um traço estético fundamental da dança (Gonçalves e Osorio, 2012, p. 14).

social, enquanto na África ela está presente em todos os lugares, faz parte da vida do cotidiano da aldeia e pontua os principais acontecimentos da existência. Está completamente integrada nas atividades e facilita uniões e intercâmbios. É um meio privilegiado de comunicação entre seres humanos e lhes permite expressar todos os seus sentimentos e emoções. Portanto, é a partir dessas particularidades que norteiam as danças ancestrais que Sylvanus Kwashie Kuwor explica que,

Para se envolver nos elementos de representação das danças em África, é preciso dispor muito tempo para aprender e compreender cada um dos sistemas/gêneros, bem como o objectivo a que serve na sua comunidade. Neste caso, somos a favor da teoria segundo a qual, compreender as funções da dança em África é sinónimo de compreensão da filosofia da vida africana³⁹ (KUWOR, 2013, p. 313).

Daquilo que é o fruto da experiência vivida oferece-nos afirmar que a dança nas sociedades africanas representa o amor, a união da colectividade, a celebração da vida e da morte. É uma expressão aberta a vários momentos da vida das comunidades. Com ela, também, firmam-se acordos de vária natureza, como zelar a paz e os matrimônios.

Desta feita, Gonçalves e Osório (2012) pontuam que o carácter essencial de todas as danças é o ritmo e a função primeira da natureza rítmica da dança é propiciar que um número de pessoas se una nas mesmas ações e aja como um só corpo. Por isso, quando uma criança nasce em uma aldeia, ela é bem-vinda pela aldeia com uma dança que marca a entrada do novo membro na vida da comunidade.

Em Moçambique, no período pós-independência, em consequência da linha de orientação socialista adotada, surgiu outra categoria de danças, as chamadas danças populares. De acordo com Montoya (2016, p. 101), o termo “popular” era um adjetivo muito usado quando a república foi chamada a “República Popular de Moçambique” e tudo desde a agricultura, cooperativas, vida de aldeia, e arte deveriam refletir os valores da atividade colectiva.

De acordo com *Tempo* (1977, nº 359, p. 36) a dança popular, também chamada de dança folclórica “não tem carácter solene da dança ancestral. Ela é, em geral uma

³⁹ However, this overview of the living character of the mask is followed by a morphological description of the objects, which clarify about their hierarchical classification framework, although they clarify about their hierarchical classification framework, they leave more to be desired as to their lived reality. In this case, we favor the theory that understanding the functions of dance in Africa is synonymous with understanding the philosophy of African life.

manifestação de alegria com caráter livre, espontânea e organizada a todo instante. É o celebre *tam-tam* de Moçambique em toda a sua beleza e a volta, toda a comunidade se encontra comungando pelo ritmo, nas danças e cantos”.

A dança popular é uma fonte de grandes criações artísticas que não requer uma especialização e preparação artística apurada por parte dos seus executores. Como característica, o canto improvisado é entoado por toda a gente, em seguida é difundido, na aldeia, na região e em todo o país. Nasceram assim muitos cantos populares, de autores desconhecidos, transmitidos de geração em geração. É assim que são criados, igualmente, novos passos e estilos de dança. Os dançarinos de todas as idades rivalizam em habilidade, maleabilidade, elegância, etc., os músicos entregam-se com alegria aos seus instrumentos.

Para o estudo sobre a dança ancestral africana e o seu significado para as comunidades locais apoiamo-nos nas ideias de alguns autores ligados a esse gênero de danças, entre eles destacam-se os seguintes: Tiérou (1989); Welsh (2004); Neveu Kringelbach (2013); Pereira (2005); Ranger (1975); Gilman (1969). O debate destes autores parte do conceito de dança e o seu significado.

Alphonse Tiérou, em suas análises, explica que,

A dança no contexto africano é entendida como “uma linguagem completa e autossuficiente. É a expressão de vida e de suas emoções permanentes (alegria, amor, tristeza, esperança)”. Porque a dança envolve emoção e induz uma experiência que não pode ser conceituada ou reduzida a palavras, o termo dança, em muitas línguas africanas, só é aplicado a humanos em movimentos⁴⁰. (TIÉROU, 1989, p. 35).

Para tal, a visão africana de dança inclui a liberdade e a consciência: liberdade porque os executores devem ser livres para dançar por tratar-se de um meio usado para exteriorizar o sentimento, mas também para transmitir e assimilar algum conhecimento que versa sobre a vida das comunidades praticantes. E quanto à conscientização, toda dança real é uma expressão, diz algo e fala com o coração do espectador. A dança transmite algo inexprimível verbalmente; é outra forma de expressão; é o elo entre o corpo, a terra e o mundo dos mortos. A dança é a prova tangível dos repetidos esforços do homem para transcender a si mesmo.

⁴⁰ A dance in African context is a complete and self-sufficient language. It is the expression of life and of its permanent emotions (joy, love, sadness, hope). Because dance involves emotion and induces an experience which cannot be conceptualised or reduced to words, the term dance, in many African languages, is only applied to human movements.

A dança é interpretada como uma atividade comunitária e social. Os rituais e cerimônias são geralmente centrados na dança. Desta forma, a dança é mais do que entretenimento: é parte integrante da visão do mundo e de uma sociedade e expressa em movimento e ritmo os valores estéticos e morais de uma sociedade. É a partir dessa característica que

A música e a dança têm sido conhecidas como o meio cultural mais poderoso de comunicação em qualquer sociedade. A história de muitos países em desenvolvimento onde a dominação colonial foi evidenciada indica que as pessoas colonizadas eram sempre capazes de se expressar através do canto e da dança em total desafio ao seu opressor. Os Africanos resistiram ao domínio cultural, com tanto vigor como resistiram à exploração econômica. As canções, as danças e instrumentos musicais africanos foram utilizados por muitas comunidades africanas para expressar ressentimento contra a existência do sistema colonial e das suas estruturas⁴¹. (NYAMWAKA, 2013, p. 113).

3.1. Um olhar etnocêntrico sobre a dança na África

Nesta parte do trabalho proponho-me a analisar os estudos sobre a dança africana a partir do olhar externo. À semelhança dos estudos sobre a história e a cultura africanas em geral, a dança, também, foi vítima de preconceitos racistas movidos por historiadores e antropólogos de dança.

As danças africanas atravessaram vários momentos da história, elas vêm desde épocas mais remotas, até chegar a era colonial com características próprias. No contexto africano, a dança em si também tem a sua história, mas que para este trabalho não é objeto de estudo.

Como escreve Neveu Kringelbach (2013), a filosofia europeia do século XIX classificou a dança como uma atividade irracional e “primitiva”, então manteve a onipresença da dança na sociabilidade africana como prova de que os africanos eram, de fato, “primitivos”. Ideia que foi internalizada por muitos líderes africanos do pós-colonial quando caracterizaram as manifestações culturais em nome da revolução como arcaicas e obscurantistas. Tudo isto foi sustentado por uma visão evolucionária das artes africanas e

⁴¹ Music and dance are the most powerful cultural medium in any society. This is especially so in countries where other forms of communication and cultural expression, such as written word are not yet fully developed. The history of many developing countries where colonial domination was evidenced indicates that the colonized people were always able to express themselves through song and dance in complete defiance of their oppressor. The people resisted cultural domination, with as much vigor as they resisted economic exploitation. African songs, dances and musical instruments were used during musical performance to express resentment against the existence of the colonial system.

uma idealização da narrativa da modernização das décadas de 1930 a 1970. Na sequência, Senghor (1965) apud Neveu Kringelbach (2013) considerou que a dança era a quintessência da arte africana, mas ao enquadrá-la desta forma, ele ajudou a reforçar as ideias existentes sobre a “primitividade” das culturas africanas. Essas representações criaram a ilusão de uma base espiritual e fisiológica comum em uma ampla gama de práticas. Como resultado, escrever sobre dança na África nos séculos XIX e XX, muitas vezes cristalizou os piores estereótipos sobre a suposta primitividade dos africanos. Existem muitos textos em que isso é evidente, mas alguns exemplos devem ilustrar o ponto.

A esse respeito, Yolanda Covington-Ward explica que,

Em África, durante o período colonial, as práticas encarnadas tornaram-se frequentemente um ponto de discórdia entre as populações nativas e as autoridades coloniais. Enquanto os europeus visavam sistemas econômicos, estruturas políticas e sociais, e linguagem para a mudança, procuraram também alterar práticas corporais, tais como formas de vestuário, funerário, rituais, higiene, danças seculares e outras formas de recreação, e até cultos aos ancestrais. Um dos exemplos elucidativos, à semelhança do que aconteceu em várias regiões de África, nos chega a partir do Congo Belga onde, com o início de um movimento profético em 1921, certas atividades da população bakongo, como o canto, a bateria, as suas práticas, tornou-se motivo de prisão e punição. Nesta ordem de ideias, as danças eram consideradas imorais⁴². (COVINGTON-WARD, 2016, p.73).

Ainda Yolanda Covington-Ward, ao analisar a política de dança no Congo Belga, explica que, nos contextos coloniais, o poder dominante alterou as práticas da dança, da mesma forma que a economia, as estruturas sociais, políticas, língua, e formas de vestir das populações nativas. A supressão, a proibição e a regulamentação das danças ancestrais foi um indício do seu significado como uma prática de considerável relevância política e moral para os povos africanos e, por isso, era frequentemente considerada uma ameaça aos regimes coloniais. As danças locais eram vistas como excessivamente sensuais, e os agentes coloniais e missionários eram encorajados a combater e, por vezes, a proibir ou tentar reformar a prática.

⁴² In Africa, during the colonial period, embodied practices often became a point of contention between the native populations and the colonial authorities. While Europeans targeted economic systems, political and social structures, and language for change, they also sought to alter bodily practices such as forms of dress, funerary, ritual, hygiene, secular dances and other forms of recreation, and even ancestor worship. One of the illustrative examples, similar to what happened in several regions of Africa, comes from the Belgian Congo where, with the beginning of a prophetic movement in 1921, certain activities of the Bakongo population, such as singing, drumming, and their practices, became grounds for imprisonment and punishment. In this vein, dancing was considered immoral.

No nosso entendimento, a concepção da moralidade através da qual foram julgadas ou classificadas muitas práticas costumeiras africanas, como bom ou mau, certo ou errado, digno ou indigno, incluindo as danças ancestrais, parece só ter um fundamento nos preceitos racistas em que essas manifestações foram fadadas ao longo da dominação europeia. Neste contexto, queremos associar-nos ao pensamento de Covington-Ward (2016, p.73) ao defender que,

As regras de conduta, as expectativas, e as obrigações que compõem a moral partilhada em vários grupos pode diferir da sociedade para sociedade, através do tempo e do espaço. Muitas formas de dança do Kongo à semelhança de outros países e outros tipos de encarnação foram vistas como violações de determinadas condutas e comportamentos adequados na compreensão dos europeus. Especificamente, administradores belgas e missionários ocidentais geralmente associaram muitas das danças com a sexualidade⁴³.

Entretanto, não parece ser justificação científica associar a nudez, bem como algumas performances da dança, como aquelas em que dois homens deixam a sua linha e vão com o ritmo através do centro do círculo até à outra linha, param em frente de duas mulheres, escolhendo-as assim como parceiras. As mulheres, após segui-los até ao centro do círculo e começam a dançar com eles, a rodarem e a abanarem os quadris e os olhos com a sexualidade porque por muito tempo apenas a parte inferior do corpo dos homens e mulheres africanos se cobria com um pedaço de pano ou tecido. O fato de missionários, administradores coloniais e alguns antropólogos tenham classificado essa forma de ser e estar dos africanos na execução das danças, a partir da sua própria perspectiva, como imoral pode não ter sido percebida da mesma forma para os próprios povos africanos. A esse respeito, Yolanda Covington-Ward argumenta que,

Os homens dançam à volta e saltam em direção aos seus parceiros, enquanto as mulheres permanecem no lugar, calmo e recolhido, quadris em movimento contínuo, com os seus pés badalando ligeiramente. Com um determinado sinal de tambor, os casais param de dançar, genuflectem uns para os outros, e saem do círculo, sendo substituídos por outro conjunto de homens que entram para recomeçar o ciclo. “Estas danças de quadril” não são exclusivas do povo Kongo, mas existe em grande parte da África. E são estes tipos de danças que se tornaram o foco de muita ansiedade por parte

⁴³ The rules of conduct, expectations, and obligations that make up the morals shared in various groups can differ from society to society, across time and space. Many forms of Kongo dance as in other countries and other types of incarnation were seen as violations of certain conduct and proper behavior as understood by Europeans. Specifically, Belgian administrators and Western missionaries generally associated many of the dances with sexuality.

dos agentes coloniais e missionários europeus⁴⁴. (COVINGTON-WARD, 2016, p. 112).

A Revista militar colonial francesa, “*Tropiques*”, publicou assim um ensaio de um psiquiatra respeitado, Henri Aubin (1951: 38) apud Neveu Kringelbach (2013, p. 16), descrevendo as danças africanas como envolvendo o corpo em vez da mente:

A multiplicidade de circunstâncias em que os povos indígenas subdesenvolvidos dançam pode ser atribuída ao fato de que a dança é uma atividade elementar: resposta motora, geralmente rítmica, respondendo a estímulos onde os dados sensoriais e emocionais desempenham o papel principal. Em vez de ser expresso por meio de representações intelectuais complexas e um vocabulário rico, seus estados emocionais tornam-se ações [...] da qual a dança é, afinal, uma forma privilegiada⁴⁵.

Na sequência, Gilman (1969, p. 16) pontua que,

As canções que as mulheres executantes da política cantam podem ser categorizadas geralmente como pertencendo a um corpus de gêneros panegíricos ou de canto de louvor e poesia amplamente difundidos em todo o continente africano. Essas formas podem expressar autoelogio e elogio para outras pessoas, entidades sobrenaturais, objetos inanimados, organizações políticas ou países. Os compositores frequentemente exploram metáforas e outros dispositivos poéticos para embelezar sua homenagem elaborada, que destaca as qualidades exageradas, realizações ou habilidades do (s) indivíduo (s) a serem exaltados. As relações entre os elogios e as pessoas que eles elogiam são frequentemente assimétricos: aqueles que inspiram as músicas frequentemente ostentam um *status* econômico, social, cultural, religioso ou político mais elevado do que aqueles que os exaltam. Ao entoar canções de louvor, os artistas legitimam simbolicamente e aceitam a autoridade de um líder e pode reforçar hierarquias sociais⁴⁶.

⁴⁴ The men dance around and jump toward their partners, while the women stay in place, calm and collected, hips moving continuously, with their feet shuffling slightly. At a given drum signal, the couples stop dancing, genuflect to each other, and leave the circle, and are replaced by another set of men who enter to start the cycle over again. These "hip dances" are not unique to the Kongo people, but exist in much of Africa. And it is these types of dances that became the focus of much anxiety on the part of European colonial and missionary agents.

⁴⁵ The multiplicity of circumstances in which under-evolved indigenous peoples dance can be attributed to the fact that dance is a rather elementary activity: motor response, usually rhythmic, responding to stimuli where sensory and emotional data play the main role. Instead of being expressed through complex intellectual representations and a rich vocabulary, their emotional states become actions [. . .] of which dance is, after all, a privileged form.

⁴⁶ The songs women political performers sing can be categorized generally as belonging to a corpus of panegyric or praise singing and poetry genres wide-spread across the african continent. These forms can Express self-praise and praise for other humans, supernatural entities, inanimate objects, political organizations, or countries. Composers frequently exploit metaphors and other poetic devices to embellish their elaborate homage, which highlights the often exaggerated qualities, achievements, or abilities of the individual (s) being ex-tolled. The relationships between praise performers and the people they praise are frequently asymmetrical: those uplifted through songs frequently enjoy higher economic, social, religious, or political status than do those Who exalt them. By singing songs of praise, performers symbolically legitimate and accept a leaders` authority and can reinforce social hierarchies.

No entanto, ofereço-me, aqui, referir que as relações de poder entre o elogiado e o elogiador são frequentemente muito mais complicadas do que aquelas abertamente exibidas por meio do desempenho: a possibilidade de expressar múltiplas mensagens contraditórias combinadas com o *status*, às vezes liminar, do artista pode ofuscar e complicar locais de energia. Aqui, é importante reconhecer que as manifestações de poder raramente ocorrem apenas em relações de dualismo de cima para baixo, mas sim dentro de teias multidirecionais. Em muitos contextos africanos, Gilman (1969) diz que os textos das canções são um dos mais amplamente reconhecidos canais através dos quais as mulheres usam para expressarem o seu descontentamento ou criticar aqueles que exercem autoridade sobre elas, como seus maridos ou líderes comunitários. Esses dois padrões (elogio e crítica social) por via das canções costumam ocorrer simultaneamente, em que as pessoas que entoam as canções louvando um líder, às vezes, usam mensagens veladas ou metáforas para criticar o líder dentro dos mesmos textos de música. Pessoas que ouvem essas canções, geralmente, não respondem diretamente aos comentários feitos; no entanto, espera-se que a pessoa criticada ouça a canção e mude posteriormente do comportamento. Através de seu canto, essas mulheres são capazes não apenas de se expressar, mas também de resistir à dominação quando vai longe demais.

Esta combinação de usar o canto e a dança para expressar elogios para fins sociais e para a crítica torna-se um meio pelo qual os subordinados podem ter uma voz e, em certa medida, resistir à dominação, ao mesmo tempo, em que confirmando e mesmo reforçando estruturas de poder assimétricas. Nesta linha de pensamento, a música glorifica um chefe simultaneamente, em que se lembra de suas responsabilidades para com a comunidade.

Ranger (1975, p. 359) argumenta que, “os historiadores do primeiro período colonial concentraram-se nas mudanças políticas e econômicas, ao mesmo tempo, em que proporcionavam uma dimensão significativa em relação às danças ancestrais e outras práticas costumeiras, tais mudanças foram iniciadas direta ou indiretamente patrocinadas pela administração colonial”⁴⁷. Ainda Terance O. Ranger explica que, as danças como meio de contestação surgiram da própria necessidade de as comunidades por uma nova instituição para atender às realidades intrincadas do colonialismo. Para o efeito,

⁴⁷ Thus far historians of the early colonial period have tended to concentrate upon political and economic changes; while providing a meaningful dimension, these changes were either directly initiated or indirectly caused by the colonial administration.

As danças eram uma resposta direta à presença estrangeira e à ordem social e política local pré-existente. Verdadeiramente, como um movimento de massas, elas não foram iniciadas pelas velhas elites africanas nem necessariamente sancionadas por elas. Inicialmente a dança (particularmente a dança competitiva, era um novo agente unificador, que frequentemente transcendeu as barreiras sociais anteriores)⁴⁸.

Na sequência, Terence O. Ranger salienta que as danças, em algumas áreas, tinham assumido tal papel até há década de 1930, enquanto em outras, este impacto só foi perceptível duas décadas mais tarde.

Neveu Kringelbach (2013, p. 16) vai mais longe ao afirmar que “os escritos missionários cristãos também contribuíram para as representações europeias da dança na África. Os textos escritos por missionários muitas vezes classificavam as danças tradicionais africanas como vergonhosas, inúteis e indecentes”. Situação análoga é descrita por Falola (2003) ao explicar que os missionários cristãos classificavam as religiões africanas como idolatria, condenavam a dança e o canto como sendo imorais. Fato que coagiu os novos convertidos a ridicularizar religiões nativas, queimando seus símbolos e objetos rituais, formando uma zombaria de máscaras e espaços sagrados, violar normas por desconsiderar tabus e revelando segredos antigos e marcando um novo caminho social aos aspectos das artes e da cultura⁴⁹.

Situação semelhante é descrita por West (2009) e Assimeng (2016) ao pontuarem que os africanos também sofriam outro tipo de indignidade, associada com a interdição de modos de vida apreciados. Os missionários intolerantes e colonialistas consideravam vários estilos de vida locais como pagãos e degradantes ou ofensivos para seus padrões morais, inclusive a *poligamia*, a percussão e as danças ancestrais, o mesmo acontecia com os ritos de iniciação, os ritos funerários e a prática da “medicina tradicional” e da *clitoridectomia* (mutilação genital feminina), amplamente praticados entre os Kikuyu do Quênia e outros povos da África Oriental. Estas supressões e controles sobre determinados estilos de vida locais foram reduzidas à indignidade de ser um escravizado na sua própria comunidade de origem.

⁴⁸ The dances were a direct response to the foreign presence and the pre-existing local social and political order. Truly, as a mass movement, they were neither initiated by the old African elites nor necessarily sanctioned by them. Initially dance (particularly competitive dance, was a new unifying agent, which often transcended previous social barriers).

⁴⁹ Christian missionaries classified African religions as idolatry, condemned dancing and singing as immoral. A fact that coerced the new converts to ridicule native religions, burning their symbols and ritual objects, forming a mockery of masks and sacred spaces, violating norms by disregarding taboos and revealing ancient secrets, and marking a new social path to the aspects of arts and culture.

Prova disso, em todas as regiões de África, incluindo Moçambique, os missionários encorajavam as autoridades coloniais a proibir dançar-se em espaços públicos por medo da tentação. Em consequência dessas políticas, a Igreja Católica propôs-se, amiúde e sem sucesso, intervir na política colonial portuguesa, sobretudo no que dizia respeito à política indígena, persuadindo as autoridades administrativas para que obrigassem os antropólogos do governo a não escrever sobre as danças ancestrais e outras práticas costumeiras em documentos oficiais. Neste caso, e a título de exemplo,

Um manifesto da Diocese da Beira sobre política indígena, de finais de 1953, é a esse respeito muito objectivo. Tendo-se reunido, entre 12 e 18 de outubro de 1953, o Bispo da Beira, o Dom Sebastião Soares de Resende, com cerca de 45 padres e missionários provenientes de todas as Missões da Diocese, redigiu-se um documento no qual se forneciam algumas sugestões de política indígena ao governo da colônia: proibir os batuques imorais bem como outras danças secretas como o Nyau, entre outras consideradas manifestações culturais verdadeiramente diabólicas e primitivas, por via disso contrárias à missão civilizadora de que a igreja no quadro da colonização se propunha a efetuar junto das populações indígenas. Na contra corrente, o que se assistiu a partir da ação do governo colonial, no que respeita à atenção dada as práticas antropológicas em Moçambique que ocupavam um lugar ímpar, foi a criação da “Missão Antropológica de Moçambique” em 1936, encarregue em estudar e elaborar as monografias sobre os indígenas da colônia, a primeira a ser instituída em resposta ao determinado pelo Decreto-Lei n.º 34 478, de 3 de abril de 1935, e a única que funcionou regularmente até 1955; a obrigatoriedade, determinada em 1933, mas, só regulamentada a partir de 1945 e em vigor até 1960. (PEREIRA, 2001, p. 22).

Na mesma linha de pensamento, Pereira (2019, p. 159), explica que

Os agentes coloniais na sua campanha de desvalorização de certas danças praticadas um pouco por todas as regiões de Moçambique insistiram em unificar dentro da categoria genérica de batuque tudo aquilo que viam como dança e música, isto é, tudo que era visto e ouvido advindo dos corpos, das cordas vocais e dos instrumentos musicais na designação genérica de batuque.

Ainda Matheus Serva Pereira prossegue afirmando que a generalização das músicas e das danças é semelhante àquela promovida no processo de racialização das relações sociais gerado pelo colonialismo. Em simultâneo, definiu-se essa forma de agir dançante e musical como algo depreciativo, que representava e perpassava a natureza dos povos africanos. Por outro lado, a curiosidade dos círculos metropolitanos por aquilo que se considerava exótico nas colônias, somada à necessidade de estabelecer um processo colonial racionalizado que aperfeiçoasse as formas de dominação, produziu descrições pretensamente aguçadas, que

buscaram destrinchar as práticas locais sumariamente incorporadas ao linguajar português pelo emprego da palavra batuque (PEREIRA, 2019, pp. 164 e 166).

Convém salientar que, a adjetivação empregada por aqueles que se dedicaram a analisar as formas de expressão locais tendeu em distanciá-las do perímetro urbano, lendo-as por um prisma da erotização dos passos de dança e, geralmente, depreciando as habilidades musicais dos praticantes.

Apesar dessa campanha toda, ela sobreviveu visto que não há força possível de eliminar por completo a cultura de um povo. Como escreve Tiérou (1989), a dança não é uma questão de sangue, mas de cultura. Os Africanos não nascem com um cromossoma de dança extra e dança não é mais instintivo para eles do que para outros povos. Toda essa campanha de recalçamento da dança africana resultou da ausência de documentos escritos e referências codificadas devido, em parte, às políticas de alguns governos africanos ligadas a cultura e patrimônios dos seus países, fato que impediu a sua divulgação e conhecimento por um público maior.

A peculiaridade das danças africanas é que nunca faz uma abstração da natureza e das leis cósmicas; dá a principal importância para o corpo, o elemento intermediário necessário para transmitir as energias e acredita-se que sem ela a vida espiritual não seria possível. Mahalia Lassibille, no seu artigo intitulado *“La danse africaine. Une catégorie à déconstruire”*, explica que a dança africana é um termo frequentemente encontrado hoje em dia nas áreas de Antropologia, Sociologia do corpo, na Filosofia daí que, estão a se multiplicar as aulas de dança africana e os coreógrafos. No entanto, a utilização óbvia deste termo merece ser questionada.

O que é a dança africana? Na tentativa de responder, Mahalia Lassibille começa por explicar que,

Para um africano, dançar é alegria. Durante a dança, expressamos alegria, a alegria de estarmos juntos. As danças são, assim, um acontecimento importante nas suas vidas que cristaliza a alegria. A dança africana é caracterizada por movimentos precisos, gestos pélvicos, vibrações e tremores, saltos e por uma velocidade importante. Enquanto dançam, fazem movimentos e ainda menos movimentos naturais, tais como a vibração das costas, tronco, torso, pescoço e mãos ou a rotação da pélvis, ombros, cabeça e pescoço. Estas características do movimento, atribuídas à dança africana

de uma forma antiga, podem ser consideradas como qualidades únicas ou defeitos condenáveis, segundo os autores⁵⁰ (2004, p. 2).

Alphonse Tiérou afirma que a força da dança extrai seus recursos do universo e não do estreito culto da razão, o que permite concluir que dançar a maneira africana é reconhecer que o homem é inseparável do universo e que é fundamentalmente uma centelha divina, uma vez que reconhece que o homem não precisa valer-se das coisas essenciais em sua vida porque a sua participação no cosmos provém da sua participação na comunidade de origem e que em África a partir da dança, os relacionamentos podem ser automaticamente carregados com novos significados. (TIÉROU, 1989).

Em relação aos movimentos básicos executados fazem com que o dançarino africano não tenta escapar da gravidade ou para se libertar dela, mas para chegar a um acordo com a finalidade de extrair a força dela. Ele, também, sabe que as figuras que ele executa não são simplesmente estéticas, mas também, devem ser a expressão visível de todas as imagens espirituais arquetípicas inscritas na fundação da memória cósmica. Segundo a Física, movimento é uma posição de mudanças em relação ao espaço e ao tempo, de acordo com um sistema de referência. Os movimentos básicos são a posição principal das pernas que articulam todas as danças africanas. No entender de Tiérou (1989, p. 104),

Mais do que as posições rígidas, essas são as posições ou posturas que mudam constantemente. Eles podem ser multiplicados infinitamente e cada dançarino pode ligá-los consoante a sua inspiração, a dança e o ritmo. Esses movimentos, que são encontrados em cada dança africana e entre todos os seus povos fazem parte do Patrimônio cultural africano⁵¹.

Ainda Tiérou enfatiza dizendo que esses nomes (de danças, instrumentos e indumentárias), os quais são puramente africanos, sem raiz estrangeira ou ressonância, são evidências de sua origem e sua longevidade. Esta prática, útil no estudo das danças

⁵⁰ Pour un Africain, la danse est une joie. Pendant la danse, nous exprimons la joie, la joie d'être ensemble. Les danses sont donc un événement important dans leur vie qui cristallise la joie. La danse africaine se caractérise par des mouvements précis, des gestes pelviens, des vibrations et des tremblements, des sauts et une vitesse importante. En dansant, ils font des mouvements et même des mouvements moins naturels, comme la vibration du dos, du tronc, du torse, du cou et des mains ou la rotation du bassin, des épaules, de la tête et du cou. Ces caractéristiques du mouvement, attribuées à la danse africaine de manière ancienne, peuvent être considérées comme des qualités uniques ou des défauts condamnables, selon les auteurs.

⁵¹ More than the rigid positions, these are positions or postures which change constantly. They can be multiplied infinitely and each dancer can link them according to his Owen inspiration, the dance and the rhythm. These movements, ten in number, which are found in every area of Africa and amongst all its peoples are part of the African cultural heritage.

ancestrais, distingue imediatamente entre o que faz parte da cultura local e o que foi importado da cultura estrangeira. Cada um dos movimentos básicos é didático e esconde um ensino que é tanto físico quanto espiritual, assim como seus nomes que também têm um duplo significado.

3.2. Descrição do dançarino em dança africana

A posição do corpo tomada por um dançarino durante a execução da dança ancestral africana rotula a cultura de um povo. Tiérou ao descrever os movimentos de algumas danças da África ocidental, sem, no entanto, querer generalizar para o resto de África, porque afinal de contas em cada região deste vasto continente que comporta vários países e seus povos ocorrem várias danças, umas com alguma similaridade e, outras não, mas sempre com tendências de introdução de novos elementos, observou que,

O dançarino durante a execução da dança está de pé, seus joelhos estão flectidos e as coxas não estão mantidas juntas. Seus pés, colocados paralelos e planos, mantêm-se próximos ao solo e estão separados por cerca de trinta a quarenta centímetros consoante o comprimento dos pés do dançarino. O dorso, como sempre em dança africana, inclina-se ligeiramente para frente. O olhar está fixo no chão. Tudo sobre o dançarino sugere esforço. O tamborista concentra toda a sua atenção nos pés do dançarino. Seus quadris dançam, seu peito vibra, os seios giram para a direita ou para a esquerda de conforme o gesto, seus ombros balançam ao cair e sacudir, a cabeça se move, todo o corpo ondula para a vontade das ondas⁵². (TIÉROU, 1989, p. 61).

Ainda Tiérou observou não haver contração ou rigidez nas nádegas, ou na pélvis. Os braços são pressionados contra o corpo ou carregados ligeiramente à frente, ou claramente elevados acima. Na sequência, as mãos permanecem abertas ou fechadas; o olhar está fixo no horizonte, enquanto o pé da perna de apoio permanece firmemente no chão e as duas pernas formam um compacto e isso lhes dá uma imagem homogênea. Todo o peso corporal é suportado pela perna direita que repousa apenas na borda externa do pé e a borda interna do pé esquerdo repousa com grande flexibilidade no chão. O quadril direito é direcionado para

⁵² The dancer during the execution of the dance is standing, his knees are bent, and his thighs are not held together. His feet, placed parallel and flat, are kept close to the ground and are about thirty to forty centimeters apart according to the length of the dancer's feet. The torso, as always in African dance, leans slightly forward. The drummer concentrates all his attention on the dancer's feet. Her hips dance, her chest vibrates, her breasts swivel to the right or left according to the gesture, her shoulders, sway as she falls and shakes, her head moves, her whole body undulates to the will of the waves.

fora. Nesta posição, o dançarino africano é um participante, ele se descobre e se concentra, vive com a gravidade e atrai para ele mesmo todas as energias circundantes para sustentá-lo.

Por sua vez, Sylvanus Kwashie Kuwor na análise que fez sobre a compreensão da dança no contexto africano, concluiu que,

A dança nas sociedades africanas é considerada documentação de experiências de vida e também como uma atividade comunitária que reúne toda a comunidade. A natureza policêntrica do corpo dos dançarinos africanos permite que os movimentos sejam concentrados numa porção do corpo, seja o tronco, ancas, pernas, braços, mãos, pés e até os dedos dos pés. Em segundo lugar, estas regiões separadas do corpo são reconhecidas e utilizadas individual ou simultaneamente, dependendo do tipo de dança, em vez de se moverem como uma unidade limitada. Acima de tudo, a dança em África não existe sem a sua música. Esta se caracteriza normalmente por tocar tambores, cantar e pelo acompanhamento de outros instrumentos percussivos, tais como sinos, baquetas, palmas, apitos, entre outros.⁵³ (KUWOR, 2013, p. 313).

Essa postura, que Tiérou considera peculiar da dança africana, é muito estética e não, requer quaisquer contrações supérfluas; pelo contrário, produz uma qualidade extraordinária de relaxamento que é uma garantia do estado simbiótico do dançarino com seu ambiente. Assim, os grandes dançarinos, apesar da velocidade de seus movimentos, mantêm partes das pernas relaxadas e fluídas, quase preguiçosas. As pernas, que estão dobradas, permitem, permanentemente, ao dançarino moldar seus “saltos” da maneira como ele quer e se levantar e ficar mais alto durante certos momentos da dança. Os braços e a cabeça são equilibrados sem rigidez, com o resultado que o corpo é varrido por várias ondas que focam a energia do movimento nos pontos onde as ondas se cruzam: os ombros, a pelve e a coluna vertebral (TIÉROU, 1989).

Na tentativa de perceber a estética nas danças africanas, Barbara L. Hampton em sua nota “*the African dance aesthetic*” diz que,

Os filósofos geralmente definem a estética como o estudo da “ciência da percepção”. Toda a percepção tem uma base cultural e pode, portanto, variar significativamente de uma cultura para outra. Embora a tristeza e a

⁵³ Dance in African societies is considered as documentation of life experiences and also a communal activity that brings the whole community together. The polycentric nature of the African dancing body allows movements to be concentrated in a portion of the body, be it the torso, hips, legs, arms, hands, feet and even the toes. Secondly, these separate regions of the body are recognised and utilised either individually or simultaneously depending on the dance type, rather than moving as one limited unit. Above all, dance in Africa does not exist without its music. This is usually characterised by drumming, singing and the accompaniment of other percussive instruments such as bells, shakers, clappers, whistles and others.

felicidade ocorram em todas as culturas, nem sempre são devidas às mesmas razões ou estímulos. Algumas danças servem tanto como danças fúnebres como danças de casamento, aparentemente uma contradição. Muitas das danças em África são o que eu chamo danças “polivalentes”: elas mudam o seu contexto conforme o evento, para que as respostas também mudem. Na maioria das sociedades africanas, o evento dita se a ocasião é solene ou alegre. A dança simboliza o fenómeno de várias fases da vida e mantêm um “texto” estável simultaneamente, em que se enquadra em numerosos contextos.⁵⁴ (HAMPTON, 2003, p. 19).

Wiesna Mond-Kozłowska, em *“Rhythms and movements of Africa: Study on African dance on borderlines of anthropology and aesthetics”* no âmbito do corpo e movimento na dança, diz que se deve perceber que corpo e espaço são inseparáveis na dança. Os dançarinos transmitem significado através do seu corpo movendo-se no espaço, uma vez que a temporalidade está organicamente implícita no conceito de espaço. No entanto, o corpo vem primeiro, como evidenciado pelos escravizados trazidos da África para as Américas. Eles encapsulados na sua memória corporal de fé ancestral, costumes e “valores tradicionais” inculcados neles, ou pondo de outra forma, a cultura e conhecimentos sobre o poderoso funcionamento da natureza.

Embora padrões de passos e figuras das danças africanas variam muito, há algumas atitudes corporais típicas reconhecidas como característica da dança africana; nomeadamente os pés que permanecem em estreito contacto com o chão, a seguir, joelhos dobrados a direcionar o centro de gravidade da Terra, depois movimentos rítmicos do corpo percorrendo o eixo do corpo em ritmo alternado para cima, para baixo como se empurrassem para o centro da gravidade no corpo do homem em direção às entranhas da Terra, cada segunda vez alternadamente com a cabeça apontando para o céu, mesmo que os olhos sejam dirigidos para a terra. É notório que cada atitude corporal celebra a pertença orgânica do homem à natureza, ou ao Universo. O ritmo da dança e a música e o movimento corporal apreciam os laços do homem com a física da forma mais pronunciada⁵⁵ (MOND-KOZŁOWSKA, 2015, p.61).

⁵⁴ Philosophers generally define aesthetics as the study of the “science of perception”. All perception is culturally based and may therefore vary dramatically from one culture to another. Although sadness and happiness occur in every culture, they are not always due to the same reasons or stimuli. Some dances serve as both funeral and wedding dances, seemingly a contradiction. Many of the dances in Africa are what I call “multipurpose” dances: they change their context according to the event so that the responses also change. In most African societies, the event dictates whether the occasion is solemn or joyous. The dance symbolizes the phenomenon of various life passages and maintains a stable “text” while fitting into numerous contexts.

⁵⁵ Although step patterns and dance figures of African dances vary greatly, there is some typical pré-dance body attitude, recognized as characteristic of the African dance; namely bare feet remain in close contact to the ground with the entire soles adhering to the earth, next, bent knees direct the Center of gravity down to the kernel of the Earth, then rhythmical body movements going along the body axis in alternating rhythm down up, up down as if they pushed Center of gravity in man’s organic belonging to nature, or to Universe. The rhythm of dance and music and the body movement enjoy man’s bonds with physics in the most pronounced way.

A partir dessas características, Aeron Montoya salienta que,

Embora momentos sequenciais através dos quais uma dança se desenvolve pode, em alguns casos, dizer uma narrativa, daí que uma compreensão mais profunda dos seus significados pode ser obtida através da atenção à sua energia e movimento; ao momento da história em que esta realizou ou ganhou proeminência e as controvérsias; à forma como foi criada; ao seu lugar nos campos semióticos da política e das categorias de dança em que se insere; e ao seu contexto e circunstâncias de atuação, incluindo a sua encenação e enquadramento. Qualquer dança, seja individual ou de gênero, embora uma forma de arte, não é independente e autônoma. Pelo contrário, os seus significados são incorporados literalmente nos corpos e movimentos e na poética energética dos bailarinos, sobre uma mão, e os seus significados acumulam-se, sendo constituídos pela sua política semiótica e contextos de execução⁵⁶ (MONTTOYA, 2016, p. 4).

Wiesna Mond-Kozłowska ainda salienta que,

A sabedoria encapsulada no convencional movimento, aparentemente imune a qualquer movimento substancial, transmite diretamente a herança do grupo conhecimento sobre o homem, sendo um conjunto único de valores, e a sua relação com o sobre-humano ou natureza. No entanto, a forma de dança, a sua dinâmica, tensão e fluxo direcional através do espaço-tempo pode ser descrito, interpretado e avaliado com ferramentas de investigação coreológica. É evidente que as indumentárias são partes vitais na criação de danças africanas, ritualisticamente esconde a identidade de um bailarino e protege a sua fragilidade humana contra poderes sobre-humanos, enquanto criando esteticamente uma indumentária dinâmica colorida irradiando com significado simbólico centrífugo e de forma centrípeta. Não é surpreendente que a sua estética seja heurística também, como pode se ver no exemplo da máscara makonde usada na dança mapiko, onde sofisticadas escarificações não só causam deleite estético, mas também oferecem alguma visão profunda sobre a cultura do seu povo⁵⁷. (MOND-KOZŁOWSKA, 2015, p.62).

⁵⁶ Although sequential moments through which a dance develops can in some cases tell a narrative, hence a deeper understanding of its meanings can be gained through attention to its energy and movement; the moment in history in which it performed or gained prominence and controversies; how it was created; its place in the semiotic fields of politics and dance categories in which it is embedded; and its performance context and circumstances, including its staging and framing. Any dance, whether individual or genre, although an art form, is not independent and autonomous. On the contrary, its meanings are literally embodied in the dancers' bodies and movements and energetic poetics, on one hand, and its meanings accumulate and are constituted by its semiotic politics and performance contexts.

⁵⁷ The knowledge encapsulated in the conventional movement, seemingly immune to any substantial movement directly transmits the group's heritage knowledge about man, who is a unique set of values, and his relationship to the superhuman or nature. However, the dance form, its dynamics, tension and directional flow through space-time can be described, interpreted and evaluated with choreological research tools. It is evident that garments are vital parts in the creation of African dances, ritualistically concealing a dancer's identity and protecting their human frailty against superhuman powers, while aesthetically creating a dynamic colorful garment radiating with centripetal symbolic meaning. Not surprisingly, their aesthetics are heuristic as well, as

Como acima se referiu, com base em Tiérou, que não existe homogeneidade na execução das “danças tradicionais africanas”, Paolo Israel pontua que,

A dança popular é composta, da mesma maneira, por camadas, não de palavras, mas de performances. Os gêneros de dança, periodicamente inventados na África Oriental, são constituídos por acréscimos ou transformações de estilos e formas – ritmos, coreografias, canções, indumentária, implementos – que têm significado em relação ao conjunto, ao tempo em que retêm traços de seus usos anteriores. (ISRAEL, 2019, p. 442).

No entender de Paolo Israel, esses estudos demonstraram que as “tradições performativas” produzem versões nuançadas sobrepostas e, muitas vezes, contraditórias da memória coletiva, em contraste com as narrativas monolíticas produzidas pelos Estados africanos pós-coloniais. Razão para afirmar que pode ser equivocado classificar os movimentos dos dançarinos africanos nas variadas manifestações de dança e seus elementos como homogêneas.

Danças africanas e moralidade

Nas sociedades africanas, sobretudo nas rurais, a dança é vista como um dos meios essenciais para ordenar as comunidades. Siegmund e Holscher (2013, p. 9 e 11) postulam que a dança é projetada para estabelecer e manter uma ordem interna forjando alianças e salvaguardando a ordem por seu trabalho lúdico voltado para a reprodução das relações entre os membros de uma sociedade. Combinando os passos e as notas musicais, a ordem é criada para unir o corpo, o movimento e a música, juntos por meio da proporção. O que a dança faz, então, é permitir uma ação ativa e preventiva, “autoformação” do que o corpo pode fazer na separação do elegível do não elegível, o humano do não humano. No diapasão, a dança vira um espaço de ensaio e de possibilidades de inserção social e de posicionamento com outros, dentro de sua esfera. O corpo dançando, aceitando a lacuna entre si e a ordem social, torna-se um suplemento à diferença que preenche sua ausência com prazer e gozo para sempre mais de suas demandas razoáveis, expondo criticamente e, às vezes, até zombando de seu atual estado de legislação enquanto, se envolve com ele.

Na visão de Helen Neveu Kringelbach, a dança constitui uma janela privilegiada para a construção de moralidades de gênero e na moralidade de hierarquias sociais. Mão única de

can be seen in the example of the Makonde mask used in the Mapiko dance, where sophisticated scarifications not only cause aesthetic delight, but also offer some deep insight into the culture of their people.

chegar ao cerne da questão é olhar cuidadosamente como as diferentes categorias de pessoas e instituições respondem a diferentes formas de dança. Tentativas de controlar a dança são particularmente esclarecedoras porque são recorrentes na história humana. Dai que,

A dança nos lembra como seres humanos, gostamos da emoção, de estar juntos de maneira que não podem ser totalmente controlados. Esta pode ser a principal razão pela qual as religiões mundiais, em sua tentativa de impor uma moralidade universal, têm se preocupado, consistentemente, em controlar a dança. Estabelecer formas normativas de dançar não é apenas uma tentativa de controlar os corpos das pessoas, é, também, uma tentativa de definir qual é o comportamento aceitável em relação entre si e refletir sobre como as moralidades devem ser incorporadas. Olhando nas tentativas de controlar a dança ao longo do tempo e em um determinado contexto, portanto, ilumina mudar as ideias de moralidade⁵⁸ (NEVEU KRINGELBACH, 2013, p. 7).

A partir dos casamentos, pode analisar-se a dança em termos de relações de gênero, visto que ela é problemática para homens e mulheres em jeitos diferentes. Para os homens, dançar com certas partes do corpo sem roupa ou com pouco tecido que por vezes apenas cobre as partes íntimas à sociedade encara como algo normal e legítimo porque se espera que eles, através da dança, se afirmem como indivíduos e demonstrem a sua masculinidade. As mulheres, ao contrário, são muito mais restritas no tipo de desempenho apropriado para elas e suas danças são geralmente interpretadas em termos de sua sexualidade.

No contexto dessa moralidade,

Mulheres são, portanto, forçadas para afirmar sua individualidade de maneiras muito mais silenciosas do que os homens; por exemplo, através de suas roupas, estilo de cabelo e movimentos de dança contidos. Mas homens e mulheres de diferentes gerações e classes sociais têm visões conflitantes sobre o comportamento adequado em eventos de dança e as tensões estão, sempre, logo abaixo da superfície, mesmo quando as pessoas compartilham o prazer de dançar. Aqui, a moralidade é incorporada de diferentes maneiras para os homens e para as mulheres e a dança serve, simultaneamente, para elaborar identidades de gênero e para fornecer um espaço na qual diferentes pontos de vista sobre a moralidade corporificada podem ser confrontados um com o outro. Na verdade, a preocupação com a crescente autonomia e confiança das mulheres no espaço público é muito frequente e expressa na

⁵⁸ Dance reminds us as human beings, we enjoy the thrill of being together in ways that cannot be fully controlled. This may be the main reason why world religions, in their attempt to impose a universal morality have been consistently concerned with controlling dancing. Establishing normative ways of dancing is not only an attempt to control people's bodies, it is also an attempt to define what is acceptable behavior in relation to each other and to reflect on how moralities should be embodied. Looking at attempts to control dance over time and in a particular context, therefore, sheds light on changing ideas of morality.

forma de julgamentos sobre como sua dança afeta sua respeitabilidade⁵⁹. (NEVEU KRINGELBACH, 2013, p. 8).

Para os africanos, a dança é uma arte dinâmica que transfere a energia consumindo espaço de uma forma que incendeia e intriga a imaginação do público. A dança é emocionante, é física e, quase sempre, é inseparável da música. Estas características de manifestação das danças em África, Hampton (2003), associa o círculo que representa um todo unificado onde os membros do grupo que rodeia a (s) figura (s) central (ais) são muito próximos e envolvidos na dança e uns com os outros. A fluidez de audiências na dança africana é simbólica de uma posição particular para a participação, sendo antecipada e ágil. Em ordem, para um evento ser bem-sucedido, todos devem estar plenamente envolvidos. Para tal a música e a dança devem mover os observadores para se manifestarem nos seus movimentos, desde a cabeça, ombros, tronco, quadris até os pés que pisam a terra. A ênfase colocada em círculos e unidade holística, nas sociedades africanas, está representada em formas de dança.

Para o efeito, as pessoas dançam para se expressarem e o corpo é o principal veículo para essa expressão. É a partir de esse olhar que Hampton (2003) diz que as danças africanas dependem de um comando, sustentado e desenvolvido de movimentos, caracterizado por um tronco flexível com pélvis ou quadris em movimento, reflete uma visão cósmica e uma generosa atitude em relação à própria vida, uma vez que está centrada na sua relação com forças vitais da terra.

No prosseguimento da sua análise sobre as várias partes do corpo, Barbara L. Hampton destaca a cabeça e os pés como elementos centrais desse movimento. A cabeça move-se, balança, vira, e acena porque é o repositório do cérebro e faz com que o motor humano seja a razão, por isso a cabeça é normalmente articulada na dança. Os pés são significativos porque estendem a área do organismo a terra, fundamentando assim o dançarino a ligações existenciais com a terra e aos ancestrais.

⁵⁹ Women, by contrast, are much more restricted in the kind of performance that is appropriate for them, and their dancing is usually interpreted in terms of their sexuality. Women are therefore forced to affirm their individuality in much quieter ways than men; for example, through their clothing, hair style and restrained dance movements. But men and women from different generations and social classes hold conflicting views on appropriate behaviour at dancing events, and tensions are always just beneath the surface even as people share the pleasure of dancing. Here morality is embodied in different ways for men and for women, and dance serves simultaneously to elaborate gender identities and to provide a space in which different views on embodied morality can be confronted with each other.

A ligação com os Ancestrais são uma constante preocupação da visão do mundo dos africanos e, conseqüentemente, central para um entendimento da dança. Muitas das danças e movimentos estão relacionados à reverência ancestral, onde a dinâmica dos pés, o pisar da sola, e o golpe do calcanhar servem para enviar mensagens através da terra que ressoam igualmente para o aldeão e gente da cidade.

CAPÍTULO 4: A DANÇA ANCESTRAL NAKHULA E IDENTIDADE

“Fragil é o presente sem passado. Mediocre é o futuro sem presente. Triste é o Homem sem memória”.

José Craveirinha. (*O Folclore moçambicano e as suas tendências*, 2009).

O presente capítulo faz a apresentação e análise da informação colhida no trabalho de campo. A pesquisa contou com dezesseis entrevistados, dos quais dez dançarinos e tocadores de instrumentos do grupo de dança Nakhula de Milassane, distrito de Malema, dois representantes da casa de Cultura provincial e distrital (Nampula e Malema, respectivamente), um líder comunitário da localidade de Comé e três líderes religiosos. Em face desta organização das entrevistas, as respostas que a seguir serão objeto de análise pertencem a pessoas que aceitaram gravar os seus depoimentos que, em seguida, foram transcritos para este texto. Em termos de organização, apresentam-se as perguntas, as tendências das respostas e a respectiva análise.

Nampula, onde se localiza o distrito de Malema palco desta pesquisa, é uma das províncias moçambicanas cuja caracterização cultural se manifesta pela grandeza e variedade de expressões artística na qual se destacam as danças ancestrais, sempre, associadas a música, criando ritmos e melodias peculiares e diversificados devido a sua heterogeneidade resultante de um todo conjunto de fatores históricos que permitiram que houvesse cruzamentos com outros povos gerando influências de ordem cultural.

4.1. A palavra e dança Nakhula

A dança Nakhula, caracteriza-se pelos ritmos e movimentos produzidos por seus praticantes. Ela expressa as maneiras de ser local, sua religiosidade e história construída num espaço de fronteira étnica e cultural, no caso concreto do distrito de Malema, cuja população é Makhuwa.

Ainda sobre a matéria, entende-se que quando uma comunidade de homens e mulheres exprime de maneira própria os seus estados de alma, as suas necessidades espirituais e os seus conceitos do Belo, do Bom e do Mau, assim como quando cria as suas regras alimentares e suas normas de indumentária ou busca a transcendência através de ritmos invocatórios e se submete a uma mística divinatória (crenças num ancestral), essa comunidade de pessoas faz dança ancestral.

No início buscou-se junto dos entrevistados saber qual o entendimento dos mesmos sobre a origem do nome da dança Nakhula. Esta questão foi dirigida às mesmas pessoas com exceção dos líderes religiosos. Três dos quatro interlocutores, nomeadamente: Adolfo João Nacanheque, Sérgio Boavida Culane e Luisa Lavuleque convergem ao apontar que o termo deriva da posição tomada pelos dançarinos no momento da execução da dança, que consiste em dançar inclinado, quer dizer o tronco voltado para baixo. Sérgio Boavida Culane detalhou melhor:

“O termo tem duas interpretações conforme as informações por mim colhidas a partir dos anciãos locais. A primeira diz que o termo Nakhula provém de uma determinada veste feita com a casca de uma árvore, que na língua emakhuwa se chama Nikula. Esta, antes da perfeição da tecelagem, mesmo depois dela, devido à carência, usava-se aquela parte da árvore para confeccionar por meio de técnicas próprias o Nacotho. A segunda interpretação diz que o termo Nakhula provém da posição tomada pelos dançarinos durante a execução da dança que é khula-khula, na língua local designa curvar o tronco (wurama)”.

A questão sobre as origens da dança foi dirigida a quatro intervenientes, nomeadamente o líder comunitário de Comé, o diretor da Casa de Cultura provincial, distrital e a responsável do grupo de dança Nakhula de Milassane. José Ricardo Tausse (líder comunitário de Comé), ao responder, começou por explicar o seguinte:

“Bem, a informação que tenho sobre a origem dessa dança aqui (...), foi a partir da minha mãe grande⁶⁰, ela tinha vindo de Nauela, província da Zambézia, junto aos montes Namuli, lá aonde nós makhuwas viemos. A minha mãe quando chegou aqui (...), atravessou o rio Malema (rio que deu nome a esse distrito) e foi instalar-se na outra margem do rio, zona chamada Okukuthelani- Mixexe, aonde mais tarde veio perder as suas duas filhas sem adoecerem. Estas mortes lhe criaram uma profunda dor e tristeza, conseqüentemente um desgosto pela região, tendo, a seguir, resolvido sem consentimento do seu esposo, de outros filhos e outros parentes mudados para o lado da margem superior do rio Lalasi, aonde permaneceu por três meses em mata fechada, cujo abrigo era junto de uma árvore grande que caíra com uma concavidade aberta, para fugir dos animais ferozes como amwatho (leões), akusupa (hienas), ahavara (Leopardos), entre outros (...), usava ela como seu abrigo. Passados os três meses, um caçador de nome Nawili, no exercício da sua atividade passou na zona e encontrou-a, tendo a seguir ido comunicar as autoridades e os familiares. Daí outros parentes resolveram mudar-se e se instalarem naquela região. Depois dessa família se juntar novamente, organizou-se uma cerimônia cujo objectivo era manifestar alegria pelo reencontro, assim como para recordar as filhas falecidas. Na ocasião, as pessoas presentes dançaram debaixo da árvore numa posição de tronco do corpo curvado

⁶⁰ Presume-se que seja a ancestral do grupo a que pertence o líder.

(khula-khula) à semelhança daquela árvore. Uma segunda explicação relaciona-se com o arrancar da árvore, que na língua emakhuwa designa-se okhula. Esta é a epopeia que deu origem a dança, assim como a origem do termo Nakhula”.

Por sua vez Sérgio Boavida Culane (Diretor da Casa da Cultura provincial), quando questionado, respondeu nos seguintes termos:

“Bom (...), essa dança, as suas origens se associam com a origem dos povos makhuwas, os quais são originários dos montes Namuli. Este povo que após sair dos montes Namuli tomou várias direções e, com ela, as suas tradições, mitos e mais (...). Nesse processo falam-se mitos que interpretam vários momentos desse povo, um deles é esse que aponta o monte Namuli como ponto de sua origem, outros estão relacionados com as tradições, que (...), bom em minha opinião, é tudo aquilo que define esse povo. Então nesse processo todo, a dança Nakhula se diz que surgiu como meio usado para explicar os vários momentos da vida desses povos. Por isso, ela é dançada em várias ocasiões e momentos da vida. (...), ainda das informações obtidas com os mais velhos indicaram que a dança Nakhula é originária da província de Nampula, ela é praticada nos distritos do interior, com mais ênfase para Malema, Ribaué, Murrupula e Mecuburi, cuja população é majoritariamente Makhuwa”.

O outro entrevistado, Adolfo João Nacanheque, quanto perguntado disse:

“Informação que tenho a partir das pessoas mais velhas (os anciãos da zona), e mesmo do meu pai, diz que essa dança surgiu com os nossos antepassados (makholo) dos povos makhuwas, quando saíram de Namuli, eles se espalharam para os vários distritos do interior de Nampula, embora se pratique também na província vizinha da Zambézia, mas ela é originária da província de Nampula. A qui Malema, (...) não me lembro do ano que se iniciou dançar, isto porque mesmo meu pai disse que encontrou a se dançar. A verdade é de que ela era praticada nos momentos solenes, como aqueles de investiduras de novos chefes, sobretudo as autoridades locais (mamwene) para pedir aos ancestrais a proteção e a saúde dos recém-empossados, assim como em outras ocasiões da vida da comunidade. Mas, o que se sabe, ela é de origem Makhuwa”.

Ainda no prosseguimento da entrevista, a responsável do grupo de Milassane, Luísa Lavuleque, quando questionada, respondeu:

“Eu fiquei a dançar a dança que meu pai dançava. Ahh! (...), o meu pai dançava Nakhula, daí ele desde a minha tenra idade (talvez aos meus 11, 12 anos ou pouco mais) ele me levava para dançar, foi nesse momento que, também, me explicou como surgiu essa dança. Sobre a origem da dança Nakhula, meu pai disse que esta dança surgiu no momento em que escolhiam os mwenes (as autoridades locais), depois da eleição seguia-se o momento da entronização ou empossamento. Então era nesses eventos em que se dançava Nakhula para acompanhar a coroação e manifestar a

alegria (...), daí aos poucos fui aprendendo a dançar e compor as músicas da dança Nakhula até o momento em que deus levou meu pai, quer dizer, momento em que faleceu. E mais outras pessoas da comunidade continuamos a dançar até aos dias de hoje. Para dizer que esta dança começou com os nossos antepassados, esses que vieram do Namuli, mesmo os brancos quando chegaram aqui no distrito já se dançava. (...), eu me lembro de que no ano da independência, meu pai e outras pessoas foram dançar Nakhula na vila na presença das estruturas do distrito, o ato que simbolizava a nossa liberdade. Naquele dia as pessoas dançaram todo dia até à noite”.

A resposta do líder comunitário trouxe um novo dado que não foi mencionado por outros três entrevistados que dá conta de que o nome da dança resulta de *okhula*, o termo que traduzido em língua portuguesa significa remover algo. Ele explicou que esse fenômeno é provocado, na sua maioria, por ventos fortes e associado a fragilidade dos solos, ocasionando a remoção parcial de uma árvore, sobretudo aquelas de maior porte, forçando-as a tomarem uma posição curvada que na língua *emakhuwa* se designa por *okhula/khula-khula*. E quanto à origem da dança, explicou que para além da sua relação com a origem dos povos makhuwas a partir dos montes Namuli, a dança foi executada pela primeira vez debaixo de uma árvore que se encontrava na posição acima descrita, o que não permitia aos praticantes ficarem na posição ereta durante a execução da dança, tendo resultado daí o nome da dança.

Ainda foi quase unânime o registro de que os entrevistados por sua vez buscam as origens da dança junto aos povos Makhuwas vindos dos montes Namuli, local da sua origem, mas sem, no entanto, um marco cronológico exato porque todos os interlocutores afirmaram terem recebido essa informação como uma herança dos seus pais ou dos mais velhos da comunidade, os chamados anciãos. Também, associaram a origem desta dança com algumas práticas costumeiras deste povo, como os casos de empossamento de uma autoridade local, assim como para pedir aos ancestrais (*makholo*) a proteção e saúde do recém-escolhido chefe e mesmo a comunidade no geral. Para dizer que, todas as ocasiões eram acompanhadas pela dança Nakhula. Desta feita, a dança Nakhula para além de recontar a história e guardar as memórias daquele povo, também serve para contar o mito da origem.

Surgimento do grupo de dança Nakhula de Milassane

Pode nos dizer quando e como surgiu este grupo? A questão foi dirigida a doze pessoas e tinha como objetivo colher junto dos entrevistados o conhecimento que têm sobre a criação do grupo, dos quais somente três entrevistados responderam, nomeadamente, Luisa Lavuleque, José Ricardo Tausse e Adolfo João Nacanheque e foram unânimes ao explicarem

que o grupo é antigo embora não soubessem, com exatidão, o marco inicial, mas apontam o 25 de junho de 1975, o ano da independência de Moçambique e o fim da guerra civil como períodos de surgimento oficial do grupo, quando se deu o registro e reconhecimento junto da casa da Cultura do distrito. Na sequência, a título ilustrativo, Luísa Lavuleque foi mais detalhou, tendo dito o seguinte:

“Como falei no início quando me perguntou sobre a origem da dança, aqui também é o mesmo, eu não sei, com exatidão, quando surgiu o grupo de dança Nakhula daqui Milassane, mas o que posso te garantir é de que o grupo é muito antigo, conforme o meu pai e avó me contaram. Ela é praticada desde muito tempo, mas como grupo organizado e registrado lá na administração foi após acabar a guerra entre a Renamo e o governo, digo isso porque a nossa primeira atuação como grupo registrado foi na Vila, quando dançamos por ocasião da comemoração da escolha de presidente Chissano como chefe grande de Moçambique. Dai em diante, sempre que há um evento, como, por exemplo, a comemoração do dia da nossa Vila de Malema, como dia 25 de junho que é dia da independência, assim como outras datas, somos chamados para dançar”.

A entrevistada, ao indicar o 25 de junho de 1975, o fim da guerra entre a Renamo e o governo como o marco oficial da criação do grupo de dança Nakhula de Milassane, presume-se que seja no âmbito da comemoração da independência e os anos entre 1992 a 1994, período que vai entre os Acordos Gerais de Paz e as Primeiras eleições multipartidárias na história de Moçambique independente que culminaram com a eleição de Alberto Joaquim Chissano ao cargo do presidente da República.

Os restantes nove entrevistados disseram que não sabiam quando e como surgiu o grupo, tendo por sua vez remetido a resposta à responsável do grupo e de alguns anciãos e autoridades locais, com exceção da entrevistada Angelina Paulino que, justificou-se dizendo:

“Eu não sei quando e como surgiu este grupo porque eu sou nova, entrei no grupo e nem faz dois anos e tornei-me membro do grupo a convite do chefe do grupo, a mamã Luisa porque ela precisava mais pessoas que sabiam dançar e cantar para poder lhe ajudar a compor as canções. Mas outra, porque para além de ser nova no grupo, também sou nova neste bairro, antes eu morava lá no bairro da Pedreira. Por isso não sei explicar mesmo”.

Ao avaliar que a maioria dos entrevistados não guarda nas suas memórias sobre a criação do grupo que integram, levou-nos a perguntar se o conhecimento acerca da constituição do grupo não é para seus membros um dado relevante, ou então, que a pergunta

tenha se mostrado irrelevante, pois, o que lhes parecia importante era estar no grupo e praticar a dança, cabendo ter a informação ao responsável do grupo e das autoridades locais.

A partir das colocações acima em torno da memória que os membros do grupo têm ou não acerca da constituição do grupo suscitou-nos perguntar pelo interesse que tem em dançar Nakhula. Os entrevistados Genito Orlando e Gilda João, os mais novos membros do grupo, responderam que cresceram vendo as pessoas mais velhas, como os casos da Luísa Lavuleque, avó e tia, respectivamente e outros integrantes a dançarem e passaram a gostar da dança tendo em seguida pedido a autorização para integrar o grupo, mas que saber quando e como surgiu o grupo nunca foi preocupação porque julgavam não ser importante. Mas com a nossa intervenção sobre a matéria perceberam que, na verdade, era importante ter aquele conhecimento para guardar a memória da dança, com isso nos asseguraram que iriam saber quando surgiu e por que se dança, uma vez que são preparados na matéria da dança e no conhecimento da mesma que poderão vir ser transmissores às futuras gerações do valor da dança Nakhula para a comunidade de Milassane e do distrito.

No conto geral ficamos com a sensação de que as origens da dança é desconhecida por aqueles que são os praticantes, então tal desconhecimento pode ser ainda maior para os restantes membros da comunidade que só aparecem nos momentos em que a dança é executada simplesmente para assistir sem, no entanto, perceber o valor que a mesma tem para a comunidade no processo da construção da identidade dos seus povos.

Na sequência, questionamos a quatro intervenientes nomeadamente: Luísa Lavuleque, José Ricardo Tausse, Sérgio Boavida Culana e Adolfo João Nacanheque para saber o trabalho que pode ser feito para inverter aquele cenário de desconhecimento. As respostas divergiram: os dois representantes das casas de cultura defenderam a necessidade de envolver as escolas para divulgarem o conhecimento e o valor da dança no contexto do currículo local, reservando-se um tempo nas aulas de História, no ensino secundário, e Ciências Sociais, no ensino primário, para tratar do tema. Por fim, o líder comunitário e a responsável do grupo apontaram a ação dos líderes comunitários na mobilização dos anciãos da comunidade para transmitirem o conhecimento acerca do valor das manifestações culturais para a vida das populações. Pontuaram ainda a importância dessas manifestações na educação dos jovens, que passa pelo respeito aos mais velhos e a solidariedade. Em detalhes, o líder comunitário disse o seguinte:

“Como autoridade comunitária já manifestamos junto as estruturas do distrito o interesse de colaborar com as escolas para promover algumas atividades como pequenos encontros com os alunos para transmitir o conhecimento sobre a nossa cultura porque, afinal, é do pequeno que se torce o pepino. Vejo que nossas crianças crescem sem saber muito sobre nossa cultura e isso não é bom. Mas também pedimos para que a rádio comunitária aqui do distrito reservasse uns minutos na sua programação para passar o conhecimento sobre a cultura”.

Os Instrumentos e trajés usados na dança Nakhula

No passado, a dança era executada por homens de idade (velhos) quando morresse um chefe da comunidade ou que gozasse de certo prestígio na comunidade. Em regra, os jovens e mesmo adultos que não tivessem passado pelos ritos de iniciação não lhes era permitido assistir, sob pena de multa. Porém, esta dança sofreu transformações, sobretudo, depois da independência nacional (1975). Daí para cá, ela é praticada por indivíduos de todas as idades e de ambos os sexos.

Esta mudança, que orienta a prática da Nakhula sem observar idade e nem o gênero, pode ter ocorrido, por um lado, quando após a proclamação da independência, os meios de produção tornaram-se colectivos e homens e mulheres passaram a ter legalmente os mesmos direitos no seu usufruto. Nesse primeiro momento, houve uma campanha muito forte de eliminação de “velhas ideias”, aquelas práticas que a Frelimo considerava de obscurantistas, supersticiosas e resultantes da ignorância que destruíam o espírito de iniciativa criadora, liquidava o sentido de justiça e crítica, reduzia a mulher à passividade, à aceitação do estado de explorada e oprimida que a colocavam em situação de subalternidade e dependência total aos homens. A Frelimo proclamava que, “a emancipação da mulher não se trata de um ato de caridade, não resulta duma posição humanitária ou de compaixão. Libertação da mulher é uma necessidade fundamental da revolução, uma garantia da sua continuidade, uma condição do seu triunfo”. (MACHEL, 1979, p. 14). Essas posições políticas e campanhas para a emancipação da mulher, desencadeadas desde o tempo da luta de libertação, contribuíram para incluir e ampliar a presença em espaços e atividades até então exclusivamente masculinas, como no caso em estudo, cujo grupo de dança, não só integra muitas mulheres, conforme dirigido por uma.

Na verdade, no passado era uma dança reservada ao “*Mwene*” ou *Mamwenes* (autoridades comunitárias). Para além do período fúnebre, também era praticada nos momentos de lazer, sobretudo nas épocas de colheitas. Quem iniciava a execução devia ser

Mwene e nunca outra pessoa. Porém, a *apwiyamwene* da comunidade, podia tomar iniciativa de começar a dança, mas só cantando no setor feminino⁶¹, para convidar o *Mwene* a dançar para permitir que se iniciasse com a divisão da *otheka*, conforme relata a publicação da Direção Provincial da Cultura de Nampula. (2002, p.14). Assim, no passado, a dança Nakhula, representava para os seus executores prestígio, uma vez que só pessoas com um certo estatuto (entre os iniciados e *mwenes*) tinham o privilégio de dançar.

Como em muitas outras partes do mundo, a dança é executada com música na qual os instrumentos de percussão desempenham papel central, o mesmo ocorrendo na Nakhula. As fontes orais indicam que os vários instrumentos que em simultâneo servem na dança e no uso cotidiano (como os casos de tambores e alguns utensílios) foram, antes de qualquer outra coisa, um extraordinário meio de comunicação à distância e instrumentos de conservação quer de alimentos e sementes, quer de água para o consumo e de bebidas. Para o efeito, os diversos sons dos tambores podiam representar distintas mensagens de um grupo humano para outro; podiam, por um lado, alertar a comunidade sobre certo perigo, solicitar presença em um encontro junto às autoridades comunitárias. Por outro lado, serviam para comunicar situações de convívio, por exemplo, na ocasião de consumo de bebidas alcoólicas. A sua gradual mudança para instrumento musical, em que hoje está praticamente transformado, salvo as raras exceções, ter-se-á acentuado com o desenvolvimento de outras formas de comunicação, onde os modelos foram variando em tamanho e material de fabrico.

Diante desta variada gama de instrumentos e sua utilidade ao longo do tempo, na tentativa de conhecer os específicos utilizados na dança Nakhula e a sua confecção, levantou-se a questão acerca de quais eram os usados e como eram preparados. Luísa Lavuleque respondeu nos seguintes termos:

“Para este nosso grupo, somos 10 pessoas, nós usamos como instrumentos quatro batuques, sendo um batuque maior de todos, chamado ekhavetho, a seguir deste é nlapa que é médio, depois vem thumtcho e por fim masha. Ekhavetho é tocado por uma pessoa recorrendo evelo⁶² e com as mãos. O tocador introduz entre duas pernas para poder fixar e a ponta apoiada com o chão. Enquanto nlapa e thumtchu são geralmente tocados por uma única pessoa, onde o primeiro (nlapa se introduz na panela de barro (mwapu) e thumtchu se amarra na coxa da perna direita do tocador e vai tocando em simultâneo. Ao se introduzir na panela de barro é para produzir um som

⁶¹ Nas concentrações sociais (para cerimônias, consumo de bebidas, reuniões sociais -”panja” separam-se entre mulheres e homens).

⁶² Baqueta usada para tocar batuque (tambor) obtido a partir de pequenos arbustos que se desenvolvem nas montanhas.

que nem um estrondo, quer dizer para nós a panela é um altifalante. Para além dos batuques, usamos também um apito, mas este só é usado pelo responsável do grupo, nesse caso que sou eu, serve para dar a voz do comando, quer para iniciar a canção, o rufar dos tambores, do início dos movimentos na dança, a sequência, quer da melodia, quer dos movimentos e do fim da canção e da dança. Ainda usamos ikwakwa (bambus colocados em duas extremidades e o centro fica a arena da dança aonde dois a dois vão se fazendo ao centro para executar a dança. Por fim temos como me referi antes a panela de barro (mwapu) e a sua utilidade na dança. Quero aqui salientar que a panela de barro tem outras utilidades, pode servir para conservar água e bebidas alcoólicas (otheka), mas também para conservar as sementes. Mas também serve para confeccionar os alimentos e remédios para tratamento de várias doenças”.

Quando perguntamos acerca da preparação desses instrumentos, ela se referiu apenas da panela de barro, ikwakwa e do apito. Em relação à panela de barro, ela disse que,

“A panela de barro é preparada a partir de barro com técnicas próprias, depois de pronta deixa-se secar por um período que varia entre sete a dez dias, a seguir leva-se ao forno preparado com lenha e deixa-se queimar por algumas horas até o fogo se apagar. No dia seguinte recolhe-se a panela já pronta para o seu multiuso (...), seja na cozinha, na conservação de água, de sementes e na utilização na dança Nakhula como caixa de som. Quanto ao apito, nos compramos na Vila ou encomendamos com alguns comerciantes locais a partir da cidade de Nampula. Como se faz eu não sei. Por fim, ikwakwa, qualquer membro do grupo pode preparar visto que não requer nenhuma técnica, é só levar quatro bambus e colocar dois na extremidade direita e outros dois na extremidade esquerda, deixando no meio um espaço de pelo menos três metros de largura por aonde os dançarinos vão executando a dança”.

Ela remeteu a pergunta aos homens para responderem sobre como se preparam os batuques por serem eles os responsáveis por sua confecção e execução. Em relação à preparação, Genito Orlando remeteu-nos aos mais velhos do grupo, limitando-se a dizer que, por ser novo, era *“melhor perguntar os mais velhos como o tio Albano, eles sabem como são feitos os batuques, porque são eles que vão ao mato, aliás, não, é qualquer pessoa que sabe fazer batuques”*. Ao interrogarmos o porquê de não ser qualquer pessoa a confeccionar os batuques, respondeu dizendo: *“Óhh (...), o tio Albano disse haver rituais que se observam antes de começar a fazer o batuque. Explicou-me que é preciso primeiro lavar as mãos com remédio, isto para prevenir a doença de makokho (lepra), conhecida também como a doença dos dedos (ikokho)”*. Esta informação foi confirmada por Albano Lavuleque, responsável pelos instrumentos, sobretudo dos batuques, nos seguintes termos:

“Bem (...), eu apenas posso falar dos batuques, ikwakwa e apitos. Para os batuques o processo de confecção é complicado e demorado, sem falar também dos custos envolvidos. Primeiro é preciso identificar uma árvore própria que se usa para esse fim, quer dizer, não, é qualquer árvore que se usa para fazer os batuques sob pena de mais tarde eles apresentarem rachaduras. Mas também obedece a um ritual que não é do domínio de todos os membros do grupo, quer dizer que não, é qualquer pessoa que pode fazer os batuques. Antes de iniciar a cavar o tronco é preciso lavar as mãos com um remédio para evitar a doença dos dedos (makokho), em português (lepra). Nesse caso a árvore preferencial para a confecção dos tambores é Nphaka, mas como também me referi no princípio que é um processo complicado e demorado, em parte porque essa qualidade de árvore mais usada encontra-se em extinção devido a sua procura no mercado da venda de madeiras em tora. Como sabe que a China já levou toda a nossa madeira, daí que para achar essa árvore atualmente não tem sido tarefa fácil, por outro para ter o produto final (batuque) para além de habilidades e técnicas próprias (corte, cavar em diferentes formas num tronco inteiro de madeira, fechado ou aberto do lado da boca, perfuração e criar uma moldura com boa estética, e secagem) implica também procurar as peles de nahé (gazelas), ekhomathé (cabrito do mato), namukoma (antílope) ou membranas de hala ou yese (salamandras) e ekhuka (jibóias) usados na cobertura da parte de cima dos batuques (wawela). Durante a execução da dança, a pele ou membrana esticada sobre o batuque sempre perde com o tempo um pouco de sua tensão inicial, baixando, portanto, o som. Os batuques costumam ser, por isso, muitas vezes afinados antes do início da dança, ou mesmo nos intervalos da execução da dança, durante o uso com recurso à fogueira. Também influenciam no som e regulam a afinação aplicando ao centro da pele ou membrana uma camada mais ou menos grossa de uma pasta escura, feita de borracha virgem (mphira ou rokosi e de rícino)”.

A partir da fala do Albano Lavuleque e da experiência própria em torno do mito da preparação de certos instrumentos usados em certas danças ancestrais, como os casos de Nakhula, os rituais praticados pelas populações locais, sobretudo os responsáveis antes do início da confecção dos tambores, visa a manutenção do valor da dança e das “tradições” a elas circunscritas. Mas, também como iniciação dos novos membros responsáveis na produção dos instrumentos, tudo isso para preveni-los da doença da lepra que, acredita-se, pode ser provocada devido ao uso do ferro, fogo e água. O ferro e o fogo são elementos quentes que quando usados na produção de tambores, sem nenhum tratamento (remédio), poderia provocar a lepra.

Em relação às peles e as membranas, questionou-se ao Albano Lavuleque se o grupo caça os animais para obter as peles ou as compra. Em resposta disse:

“ahh (...), há muito tempo íamos à caça para conseguir as peles, mas atualmente, o mesmo que acontece com as árvores, acontece também com

os animais porquê naqueles sítios onde caçávamos, hoje viraram áreas de proteção e conservação dessas espécies faunísticas e florestais, às comunidades não são permitidas desenvolver a atividade de caça, isto faz com que a aquisição das peles e membranas acarrete custos em dinheiro para a compra desses materiais, e muitas vezes o grupo não tem conseguido porque não tem nenhuma renda resultante da atividade de dança. Muitas vezes já recorremos à Casa da Cultura do Distrito, mas sem sucesso. O mesmo também acontece para a compra de batuques já prontos devido aos motivos que mencionamos”.

Perguntamos se na altura que se ia a caça conseguir as peles como era organizada a atividade. Disse ele:

“Bem, era preciso mobilizar os homens da comunidade, incluindo jovens, mesmo aqueles que não praticavam a dança, porque a finalidade da caça não era simplesmente conseguir as peles, mas podia ser por ocasião de uma festa/cerimônia como aquela de makeya, ou então para conseguir carne, aí aproveitavam as peles para cobrir os batuques. Um dia antes da caça os homens que ia deviam cumprir um ritual, que consistia em pernoitar num único local, em parte para evitar praticar o sexo porque isso podia provocar azar que culminaria numa caçada mal sucedida, ou mesmo o membro que praticasse o sexo podia sofrer ataque a um animal até ao ponto de lhe causar a morte. Todos deviam também lavar as mãos bem como os instrumentos (redes, flechas, azagaias e outros instrumentos com um remédio. Em relação às parceiras (esposas) dos caçadores durante esse período de caça (que podia durar dias em matas fechadas), elas deviam se absterem (winanela) da atividade sexual, do banho, varrer o pátio e o interior da casa, não usar blusas, não sair de casa e manter a porta da casa sempre aberta”.

Suas respostas mostram como as transformações econômicas, no caso concreto a exploração de recursos florestais pelas empresas multinacionais e as políticas de conservação faunística com vista ao equilíbrio ecológico limita as comunidades, na prática da caça, impactam no meio ambiente, comprometendo a existência do grupo e de certas práticas culturais, cujos instrumentos são produzidos a partir do que a natureza oferece.

Ainda do exposto acima pelo nosso interlocutor, pode se deduzir que a Casa da Cultura se exime da sua responsabilidade de promotora e conservadora de várias manifestações culturais que guardam memórias dos povos daquele distrito e da respectiva identidade. A responsabilidade deste órgão que, em nossa opinião, representa o governo através do Ministério da Cultura limita-se apenas em registrar os grupos e usá-los quando precisa; para animar os momentos festivos e de recepção de alguns dirigentes políticos, quer para participação em festivais provinciais ou nacionais de cultura. Este argumento foi

corroborado pelo Adolfo João Nacanheque ao responder à pergunta sobre as ações concretas desenvolvidas junto aos grupos de dança existentes no distrito, disse o seguinte:

“A nossa tarefa está mais virada para a inventariação e registro das manifestações culturais que existem no distrito, através dos nossos técnicos afetos a casa de cultura, em número de dois que julgamos ser insignificante para cobrir um distrito maior que comporta cinco postos administrativos e mais de quinze localidades, mas com um orçamento de funcionamento, diga-se de passagem, irrisório para o pleno funcionamento. Aí somos obrigados a fazer “ouvidos de mercadores” quando os grupos pedem a ajuda, isto não por falta de vontade, mas devido às limitações que temos”.

Ainda na mesma questão, quanto aos instrumentos usados e a sua confecção, as respostas dos entrevistados Inácio Choveque, Francisco Laquina e Abel Martinho, membros do grupo e ocupando as posições de tocadores de batuques e participantes na confecção dos instrumentos foram à linha do entrevistado Albano Lavuleque.

A outra entrevistada, Rosalina Muchare, quando perguntada sobre os instrumentos, mencionou ainda o uso de miheya:

“(…), mas houve momentos em que se usavam miheya - um instrumento feito na base de um tipo de abóboras pequenas chamadas nawahitita, no seu interior se introduzia sementes de nagilcoma, contudo importa realçar que de tempos para cá o grupo deixou de usar esse instrumento porque confundia a dança Nakhula com outra com carácter de cura que localmente se chama mokinta”.

As respostas indicam duas coisas importantes: a dança não é uma mera atividade lúdica, nem em sua execução, nem nos instrumentos que estão a elas associados e há uma clara divisão de gênero na confecção dos instrumentos, assim como na execução da dança propriamente dita. Os batuques e ikwakwa parecem exercer papel fundamental. As diversas etapas da sua preparação exigem não só conhecimentos sobre a fauna, a flora, sobre os métodos de sua manufatura, mas também meticulosos rituais específicos para cada etapa que possam não só ser bem confeccionados, mas também executados. Por seu turno, a tarefa de confeccionar as painéis de barro, que funcionam como altifalantes, remete aos saberes femininos. Próprio de uma sociedade que sempre se valeu pela distribuição de tarefas conforme os papéis de gênero.

Nesse processo de divisão sexual de tarefas as mais duras como as de construir habitação, desbravar as matas para preparação de machambas (roças), a caça, a pesca e a confecção de instrumentos de trabalho sempre foi e continua sendo da responsabilidade dos

homens. Enquanto a tarefa de confeccionar os utensílios de uso doméstico, como as panelas e pratos de barro, cozinhar os alimentos, cuidar das machambas, educação das crianças, são da responsabilidade da mulher, cabendo ao homem dar o suporte, quando necessário.

Desta feita, podemos assegurar que a dança e a música nas sociedades makhuwas, de uma maneira geral, são acompanhados por vários instrumentos conforme as informações advindas das entrevistas testemunham. O mesmo acontece em toda a extensão do país, com uma gama de variações, mas a partir de características semelhantes. Os tambores, aqui, aparecem sempre associados a uma função prática, por exemplo, uma dança, ligada a um rito, a uma cerimônia, a uma festa, etc. Dias (1986, p.109) afirma que em quase todos “os povos de Moçambique existe um tambor como elemento importante de cultura, com funções rituais e sociais. Não existe outro instrumento que está tão ligado à vida ritual e tem, portanto, a sua feitura tão relacionada com práticas mágicas como o tambor. Aqueles que têm funções rituais estão sujeitos a uma percepção especial, que lhes dá a capacidade e a dignidade de um objeto sagrado ou de insígnia real”. Essa diversidade de instrumentos mostra o quão são ricas as danças ancestrais e mesmo as chamadas de populares espalhadas por todo o país. Os povos de cada região que compõem o país, produzem os seus instrumentos segundo as especificidades de cada dança, mas, o batuque representa a tônica para todos os povos.

Figura 4: Tocadores e instrumentos musicais da dança Nakhula



Fonte: Captada pelo autor, outubro de 2020.

A figura acima ilustra dois tocadores e quatro tambores, da esquerda para a direita, o primeiro designa-se por *ekhavetho*, o segundo chama-se *nlapa*, o terceiro é *thumtchu* e o último *masha*. O tamanho e as medidas do primeiro tambor (*ekhavetho*) não são uniformes, podendo variar consoante o grupo e tipo de dança, uma vez que a sua utilização não se limita apenas à dança Nakhula. De acordo com Albano Lavuleque, o primeiro da esquerda para direita na imagem, os três primeiros tambores foram cobertos com a pele de jiboia (*ekhuka*) e o último com a pele de salamandra (*hala*).

Figura 5: Tocadores de instrumentos musicais e um deles com tambor introduzido no Mwapu.



Fonte: Direção Provincial de Cultura de Nampula, VIII Festival Nacional, 2014.

A imagem ilustra três instrumentistas, uma bailarina em plena execução da dança por ocasião do VIII Festival Nacional de Cultura. No centro está um tocador com tambor introduzido na panela de barro (*mwapu*), com a função de caixa de ressonância e nos seus lados, direito e esquerdo, outros instrumentistas com os respectivos tambores.

Indumentárias/trajes usadas na dança Nakhula

Com a globalização nota-se, em toda África, influências estrangeiras, em primeiro lugar, na aparência dos seus habitantes, ou seja, no vestuário e nos ornamentos, sendo muito difícil que os grupos de dança também não estejam inseridos neste contexto, sendo-lhes quase impossível respeitar fielmente os vestuários “tradicionais” como se documenta nas imagens acima. O traje, como a maneira de dançar ou como o próprio idioma, acompanha sempre o

movimento cultural de um povo. E assim, certos elementos culturais podem sugerir continuidade e enriquecimento, mas no mesmo processo, pode resultar em atrofia e a extinção de certas práticas e valores, afinal, a cultura é dinâmica e seletiva, nunca estática. A relação da globalização com as manifestações culturais locais não pode ser vista como uma valorização unilateral e destrutiva, visto que as culturas locais também se apropriam de novos valores julgados proveitosos. Essas características estão presentes na dança Nakhula o que foi possível testemunhar durante o trabalho de campo quando um dos entrevistados, José Ricardo Tausse, relatou que,

“No período antes da colonização e mesmo o período em que houve contato com os outros povos estrangeiros usava-se na dança o nacocho e ishapala (peles de animais) porque não existiam panos e/ou tecidos industrializados. Durante o período colonial houve introdução de novos vestuários, para além do nacocho usavam-se, também, panos industrializados de caki ou canga,⁶³ normalmente reservados às populações nativas, o mesmo pano em que era usado para confeccionar o fardamento dos sipaios. Ainda se usavam também sacos de sisal, os mesmos que eram distribuídos aos camponeses no âmbito da produção do algodão. O uso de sacos de algodão na dança, por um lado, enquadrava-se no âmbito da revolta contra as culturas obrigatórias que só beneficiavam os colonizadores, por outro, simbolizava a miséria e a pobreza das populações nativas embora estivessem a lidar com culturas de rendimento. Nos primeiros anos da independência de Moçambique manteve-se o uso do nacocho, sacos de sisal e do caki ou canga na dança Nakhula para mostrar através da dança todos os momentos da história desse povo, mas também foram introduzidos os panos coloridos e com estampas diversas, um novo elemento que demonstra a liberdade e o desenvolvimento fruto da luta de libertação nacional contra o colonialismo”.

Sobre este assunto foi pedido aos membros integrantes do grupo de dança e aos dois representantes da Casa da Cultura Provincial e Distrital que descrevessem o tipo de indumentária usada na dança. Luísa Lavuleque, responsável pelo grupo, respondeu o seguinte:

“Conforme disse antes da nossa conversa que comecei a dançar ainda jovem, mas, nas vésperas da independência, só meu pai sempre me falava que essa forma de vestir, referia-se ao uso de capulanas coloridas e fitas ou lenços nas cabeças, ou mesmo calções, camisas até mesmo chapéus (bonés) que usamos ao dançar é de agora por que há muito tempo não havia essas coisas, só se usava nacocho e peles de animais. Hoje em dia nós nesse nosso grupo usamos capulanas, calções, calças, (...), quer dizer, todo o tipo de roupa”.

⁶³ Panos muito grossos e duros sem nenhuma estampa.

As respostas dos demais não destoaram desta. Conclui-se que a indumentária foi se alterando ao longo do tempo e, hoje, em última instância, a escolha sobre quais tecidos a usar, suas estampas, sua adaptação à dança e modo de uso, fica a critério do grupo, entretanto, não é aleatório e ocorre assente no conhecimento do valor aos trajes e dos adornos em suas configurações culturais.

Em seguida procuramos saber se atualmente o grupo mantinha o uso de *nacotho* e peles de animais que faziam parte da indumentária dos tempos do seu pai. Ela, respondeu:

“humm (...), ainda usamos, mas apenas o nacotho, e só quando a pessoa (nesse caso) pode ser alguém da comunidade que organiza uma festa e nos convida para dançar e nos pede para vestirmos o nacotho aí sim nós usamos, o mesmo acontece quando é dia da comemoração da nossa Vila por ocasião da elevação a categoria de Vila, o governo nos convida para dançar e nos pede para usarmos o nacotho para poder transmitir aos mais novos e mesmo outras pessoas o conhecimento da história e o percurso da dança Nakhula ao longo de tempos e gerações”. (...) “em relação a sua confecção, nacotho é feito a partir da casca de uma árvore, esta é cortada, mas deve ser um tronco que varia entre 50 a 100 centímetros de diâmetro, dão-se golpes na parte da casca até toda ela ficar em forma de fibras, depois se leva ao rio em uma área com lama e deixa-se lá mergulhada por dois a quatro dias para tingir e tornar mais leve de modos que ao usar não provoque ferimentos ao copo. Em seguida é só usar em forma de capulana, saia ou calções”.

A partir desse depoimento pode concluir-se que, nos dias que correm usar o *nacotho*, as peles de animais e os sacos durante a execução da dança tem interpretação diferente da que tinha nos tempos idos. O depoimento de Luísa Lavuleque ilustra a trajetória histórica das vestimentas que acompanharam a dança Nakhula. Ficou evidente também que o tempo gerou transformações tanto nos trajes, como nos instrumentos. Atualmente o uso das vestimentas como o *nacotho* só serve para mostrar às gerações novas e aos turistas as memórias da dança representadas por esta veste. Tese defendida pelo Albano Lavuleque ao explicar que,

“Por um lado, é para mostrar a essência da dança, a cultura do povo, por outro, mostrar que antigamente o povo não tinha essa roupa que usamos hoje de panos com estampas bonitas e coloridas, então lá no tempo dos nossos avós usava-se nacotho e peles de animais. Mas também houve um tempo em que para além de nacotho e peles, usam-se também sacos. O uso de sacos foi no tempo em que os colonos estavam aqui e obrigavam as pessoas cultivarem algodão e não o milho e mapira para comer. Mas mesmo as pessoas cultivando algodão, o dinheiro que recebiam era muito pouco que nem chegava para comprar roupa, porque o mesmo pouco dinheiro devia pagar musokho (imposto de palhota), então para mostrar o nível de pobreza e descontentamento das pessoas lhes restava usar o sacco

que recebiam para colocar o algodão. Isso é o que sei sobre uso de nacocho, peles e sacos”.

A partir deste depoimento ficou claro o nível de pobreza e exploração das populações engendradas pela máquina colonial, fato este que os levou a usarem os sacos que eram distribuídos na colheita do algodão - cultura obrigatória e de exploração, à semelhança das canções e a prática de fervura das sementes para eliminar a capacidade germinativa como meios de revolta contra as práticas discriminatórias e exploratórias de que eram vítimas. Isto demonstra que o povo, desde cedo, descobriu a sua situação de exploração e devido às formas brutais de repressão de qualquer manifestação ativa contra o regime colonial, as populações foram buscando vários mecanismos para fazer face à opressão.

Todos os integrantes do grupo afirmaram ser da responsabilidade de cada membro confeccionar ou comprar a roupa que usam para dançar. Ainda afirmaram ter pedido ao governo ajuda para terem uma roupa padronizada que identificasse o grupo, mas não houve resposta satisfatória, tendo o responsável da casa da cultura do distrito dito que não havia dinheiro para o efeito.

Em função dessa resposta, Francisco Laquina, afirmou que *“as autoridades só se lembram de nós quando nos precisam, por exemplo, sempre que vem uma estrutura da província, eles nos chamam para recebermos com a dança. (...), mas nunca deixamos de dançar por a dança ser a nossa alma”*. A fala de Francisco Laquina ao comparar a dança à alma mostra a importância que representa a Nakhula na vida da comunidade.

Quase todos integrantes do grupo afirmaram não ser proibido usar calçados, embora julguem que seu uso leva a pessoa a não dançar bem porque a característica da dança consiste em esgravatar o chão com a ponta dos dedos dos pés; ao dançar a pessoa deve levantar a poeira, aquele estilo da galinha quando procura comida.

Sérgio Boavida Culane, representante de Casa de Cultura Provincial, afirmou que *“nesta dança usa-se nacocho, capulanas, camisolas sem mangas”* e Adolfo João Nacanheque, da Casa de Cultura Distrital, pontou que,

“A globalização está alterar e com muita violência a indumentária que era antigamente usada na dança Nakhula que eram, principalmente, o nacocho ou as peles de animais que tanto nacocho assim como peles de animais eram usadas em forma de capulana. Hoje em dia usam-se, também, capulanas, camisolas sem mangas e lenços coloridos”.

Pelas falas dos nossos entrevistados concluímos que parte da indumentária usada pelos membros do grupo de dança guarda as memórias daquele povo, razão pela qual em certos momentos se usa as vestimentas antigas para manter viva a memória.

Publicações feitas pelo Ministério da Educação e Cultura (1978) e Direção Provincial da Cultura de Nampula (2002) reafirmam que, antigamente, a principal indumentária e traje era o *nacotho*, usado em forma de capulana, ou seja, enrolado da cintura para baixo, por todos os executantes da dança. Significa que quem pretendesse executá-la devia deixar usar *tonto* (que era veste normal do homem comum), para trajar-se ao estilo de *mwene*. Mais tarde, introduziram-se peles de gazela (*Nahé*) e depois ainda chocalhos, *Marutchu*. Atualmente, usam-se camisolas sem mangas, capulanas enroladas desde as ancas até os joelhos com chocalhos nas pernas, lencinhos e ainda fitas de lencinhos coloridos nas ancas e na cabeça.

Liesegang (2000, pp. 59-60) nos fala do processo seguido pelos artistas no processo de confecção da indumentária usada antigamente ao dissertar nos seguintes termos:

Produziam-se com bastante frequência os panos de cascas de árvore como matéria-prima. O processo começa com o corte de dois anéis na casca de uma árvore. A distância entre os dois anéis significa o comprimento do pano. Com a faca faz-se um corte horizontal em baixo e outro em cima. Depois o artista levanta e solta com muito cuidado a casca exterior com uma faca, abre com um longo corte vertical o cilindro [da entrecasca] até a própria madeira do tronco, bate todo o cilindro, com o mesmo cuidado que usou antes para tirar a casca dura, com a parte traseira de um machadinho, para soltá-lo da sua base e facilitar a extração da casca. Depois começa a soltar a casca do tronco puxando suave e insistentemente.

A partir dos excertos acima apresentados pelos entrevistados e da literatura, concluímos que a indumentária usada sofreu, ao longo do tempo, uma metamorfose na sua estrutura, mudanças essas, em nossa opinião, normais uma vez que a cultura é dinâmica. Portanto, o dinamismo cultural dá espaço à aquisição de novos elementos e extinção de outros julgados ultrapassados ou em desuso.

Figura 6: Membro do grupo exibindo Nacotho



Fonte: Captado pelo autor, outubro de 2020.

A imagem acima ilustra tocadores com seus instrumentos; um dos tamboristas exhibe em suas mãos a veste “nacotho” usada na dança em formato de saia/calções. Na parte superior é possível ver um pano em forma de cinto que serve para ajustar a cintura. Nossos interlocutores explicaram que os três batucques médios são cobertos com a pele de jiboia (*ekhuka*) e o quarto, o menor de todos, denominado por masha que está deitado, é coberto com pele de (*hala*) salamandra.

A Coreografia da dança

Dançar não é somente uma simples sequência de gestos e movimentos corporais simultâneos, segundo um ritmo musical, mas também, uma expressão rítmica gestual de sentimentos humanos, através dos quais se constroem narrativas. A dança Nakhula, não foge à regra, uma vez que é a partir dela que o povo das comunidades onde se pratica constrói a sua identidade.

Os movimentos e gestos exibidos durante a dança fazem parte dos requintes e elementos que podem caracterizar uma dança da outra. Este é o caso verificado em dança Nakhula em que os seus executores moviam e balançavam algumas partes do corpo que

constituem os verdadeiros padrões com os quais foi possível avaliar o charme e a sua beleza, além do rosto, do pescoço, dos seios, o abdômen, as nádegas, as pernas e a ponta dos dedos.

Procurou-se saber como é organizada a coreográfica da dança. Luísa Lavuleque afirmou que,

“os dançarinos de Nakhula, ao som de batuques (tambores), bambus (ikwakwa), apitos e a melodia das canções, executam os passos da dança organizados em duas filas, cada um defronte dos tocadores e intercalados entre homens e mulheres de diferentes idades executam a dança. No meio entre as duas filas fica o palco da dança, aonde dois dançarinos, sendo um de cada fila de preferência um homem e uma mulher, ambos trajados de capulanas, camisolas e lenços amarrados nas ancas e nas cabeças se encontram no palco e executam a dança empunhando por vezes duas varinhas que ao terminar as suas atuações passam para outro par em jeito de testemunho. Assim vão passando para os próximos pares até o fim da atuação. Quero te lembrar que o uso de capulanas e camisolas na dança começou agora, mas há muito tempo se usava nacocho e peles de animais”.

De seguida explicou que,

“a parte do corpo que comanda a dança é a anca e as pernas junto dos dedos dos pés. São essas partes que coordenam todos os movimentos. A anca é responsável pela vibração ágil do quadril enquanto os movimentos das pernas servem ao transporte do corpo numa maneira rítmica de passos e saltos. Por sua vez, a posição dos pés e dedos desempenham um papel importante na dança, isto porque o efeito desta combinação com os sons, esgravatar dos pés no chão e movimentação de corpos torna a dança empolgante e extremamente arrebatadora. Em relação a cada movimento ou gesto, às vezes não é possível separar, por exemplo, o badalar e o esgravatar no chão significa a conexão com os espíritos dos nossos ancestrais, a força que a mãe terra nos concede em comunhão com eles. Mas também o esgravatar no chão com os pés é o gesto de procura de alimento para os filhos, o mesmo gesto feito pela galinha, assim como a procura de remédio para qualquer tipo de cura. (...), em relação ao movimento ou gesto de fazer tremer os quadris junto às nádegas, nas mulheres, pode significar muita coisa, por exemplo, pode servir para atrair os espectadores a assistirem à dança, mas também, mostrar o valor dessas partes na relação conjugal. Com esse movimento o pretendente, se for o caso, serve de incentivo para avançar com as intenções de zelar o matrimónio”.

A mística da dança descrita pela entrevistada através dos movimentos e gestos presentes no corpo dançante explica o significado do esgravatar com os pés no chão que simboliza a reverência pela terra. Ainda, a partir dos movimentos do corpo na dança pode servir de incentivos para os espectadores gostarem da dança e, até, mostrar o valor de certas partes do corpo na relação conjugal. Tudo isso, revela que o secretismo e o misticismo que

caracterizam essa dança faz com que alguns códigos não sejam do domínio de qualquer pessoa, dificultando também a sua divulgação⁶⁴.

Quando perguntada sobre o porquê do envolvimento dos jovens na dança, ela respondeu:

“haaa! (...), o que acontece é de que ninguém vive para sempre. Como expliquei antes que aprendi a dançar com meu pai, hoje ele não está conosco, mas, como já tinha me ensinado, por isso, a dança não morreu. Então é do mesmo jeito que o envolvimento de jovens na dança tem o intuito de imortalizar a dança. Assim também estamos a prepará-los para quando nós morrermos eles ficarem com a dança, uma vez que o conhecimento e os valores culturais que carrega esta dança são transmitidos por canções e músicas de geração para geração”.

Na sequência, voltou a explicar a sua experiência, na prática da dança nos seguintes termos:

“Comecei a dançar Nakhula aos treze anos de idade a convite do meu falecido pai, isso no longínquo ano de 1975, aquando da proclamação da Independência Nacional, momento em que o grupo de dança do qual meu pai era responsável foi convidado pelo governo distrital para abrilhantar as comemorações da proclamação da Independência. Contudo, quando meu pai pediu para que participasse na dança não dava tanto valor porque considerava ser dança para velho e, sobretudo, para homens. Aos poucos fui percebendo o valor da dança, mas não pela beleza contida na coreografia, mas pelos conhecimentos que a dança transmitia. Então, foi assim que comecei a praticar a dança até hoje, meu pai morreu dez anos depois da Independência e eu dei seguimento ao trabalho dele, mobilizei outros membros no sentido de manter vivo o grupo”.

No prosseguimento da entrevista, Angelina Paulino, afirmou que:

“Para dançar, primeiro, formamos dois grupos. Um grupo fica de um lado e outro fica do outro lado. No meio deixa-se um espaço pelo menos de três metros ou mais: é nesse espaço onde dois a dois, de preferência um homem e uma mulher, se dirigem para dançar. Em cada lado são colocados dois bambus (ikwakwa) que fazem parte de instrumentos para além dos batusques (tambores). Os membros de cada fila vão tocando os bambus, assim (...) koko... kokoko, isso acompanhado com as canções e os batusques, enquanto os dois que dançam, vão empunhando nas mãos varinhas, os mesmos que usam para tocar os bambus. Mas durante o momento de execução da dança são usados como testemunhos. Quer dizer, ao terminar a dança, eles passam o testemunho para o outro par através da entrega das varinhas. E assim sucessivamente, (...)”. “Durante a dança, os dançarinos aos pares, vão saracoteando um para outro (okwonhelana ou onholelana) enquanto as

64

<https://www.youtube.com/watch?v=JbAo1ZJQ8nA&list=PLQC35cbWDkgOkO2vHwpHzPg6hbJvjmuT8&index=6>

mulheres vão fazendo gestos ou mímicas de quem deseja aquele homem como seu parceiro. Mexe as nádegas, vira os olhos e até balança os seios apoiados com os ombros. Em resposta, o homem a uma distância arranca em direção da mulher com as pernas e os dedos dos pés gravados ao solo e vai fazendo gesto igual feito pelos galos na presença da fêmea, tudo isso ao ritmo e cadência dos batuques e das canções”.

Inácio Choveque descreveu os mesmos aspectos gerais sobre o espaço e os passos coreográficos, mas acrescentou que:

“os homens por vezes fazem gestos de quem está num ambiente próprio de paquera e a mulher com olhos e ombros faz gestos de consentir ou recusar, tudo isso ao ritmo dos batuques, ikwakwa, apito e a melodia das canções. As mulheres mexem com muita mestria as ancas e quadris acompanhados com ombros e os seios. (...), esse gesto serve, por um lado, para cativar o público espectador a permanecer assistindo à dança, por outro, mostrar a sensualidade feminina e isso pode ser a condição para arrumar um parceiro, isto porque toda mulher deve saber abanar com mestria o quadril e as nádegas porque são essas partes que dão as honras ao homem. Enquanto os homens fazem gesto de um galo, o mesmo que faz quando vê uma fêmea, vai rodeando e saracoteando (onhola ou okhonha). Muitas vezes, a dança começa com a chefe do grupo e termina com ela”.

No prosseguimento da entrevista, conversamos com Francisco Laquina que assim descreveu:

“a organização do grupo para dançar depende do evento ou ocasião. Por exemplo, quando é para dançar na Vila por ocasião da recepção de um chefe grande a responsabilidade tem sido maior, nos organizamos bem para dançar bem, isto porque, quando maior for a satisfação do chefe, maiores são as chances do grupo ser reconhecido. Com isso, para além de receber presentes pode, também, ser convidado para outros eventos, incluindo para participar naqueles eventos que se realizam na cidade de Nampula, até mesmo aqueles que se realizam nas outras províncias, como Maputo, Beira, Quelimane, (...), mas independentemente onde vamos dançar, sempre o grupo se divide em duas partes (um fica do lado esquerdo e outro do lado direito, onde a parte central fica reservada para os dançarinos exibirem o melhor da dança). Dois a dois vão se fazendo ao centro como se tratasse de competição e cada um vai exibindo a dança”.

Os restantes entrevistados em número de seis quase foram unânimes em seus depoimentos ao informarem que ficam alinhados em um determinado número de homens e mulheres em duas filas frontais, conforme o número de dançarinos, vestidos com capulanas, camisolas e lencinhos coloridos e empunhando nas mãos varinhas que também servem de testemunhos. Destacados de cada fila dos dançarinos, cada extremidade, situam-se dois dançarinos virados para frente, um para outro, de preferência um homem e uma mulher e, ao

som dos instrumentos e das melodias das canções, executam meneios de quadris, e seios, sincronizados entre si e fazendo a cadência de golpes e esgravatação dos pés no chão, tudo no ritmo imposto pelos tocadores de tambores e do apito, este último instrumento que serve de voz de comando e só empunhado pela responsável do grupo. O efeito desta combinação de sons, esgravatar dos pés no chão e movimentação de corpos é empolgante e extremamente arrebatador. As pernas e os pés ficam presos ao chão e sempre com os dedos dos pés como se estivessem a esgravatar o que lhes permite levantar muita poeira, por isso mesmo se recomenda sempre dançar Nakhula descalço e num solo de preferência cheio de areia. Ainda enfatizaram os movimentos corporais sensuais das mulheres durante a execução da dança, que consistem em mexer as nádegas e os quadris do jeito até descritos como provocativos, chegando mesmo a *nholelar* (saracotear) o homem. Esses movimentos servem substancialmente para avaliar quem realmente sabe dançar Nakhula.

Os movimentos descritos enriquecem a coreografia, sendo que o de esgravatar o chão com os pés é o único passo de que os dançarinos não se abstém, cujas transcendências são procuradas na integração com o mesmo chão que simboliza a fertilidade, a mãe que concede os alimentos e é onde se deposita a semente ou se colhem as várias plantas para alimentação ou para confecção de infusões medicinais e até poções esconjurantes que se largam furtivamente nos caminhos para que o mal se transfira a outros e, por fim, onde repousam os mortos. Os movimentos e os gestos descritos pelos nossos interlocutores podem ser examinados nos links indicados⁶⁵.

O exposto acima encontra eco em Welsh (2004, p.21) ao afirmar que,

A percepção do ambiente e seu relacionamento com a natureza é uma parte importante de uma estética. Geografia, religião e gênero são algumas das influências na dança. Diferentes culturas enfatizam partes específicas de seus corpos com base em seus sistemas de crenças, ambiente e estruturas físicas. Muitas danças são realizadas apenas por homens ou mulheres,

⁶⁵

https://www.youtube.com/watch?v=vE4_RVv_5Rs&list=PLQC35cbWDkgOkO2vHwpHzPg6hbJvjmuT8&index=2;

<https://www.youtube.com/watch?v=2Ru50-kgQuQ&list=PLQC35cbWDkgOkO2vHwpHzPg6hbJvjmuT8&index=3;>

<https://www.youtube.com/watch?v=MCstI-yM3M8&list=PLQC35cbWDkgOkO2vHwpHzPg6hbJvjmuT8&index=5;>

<https://www.youtube.com/watch?v=JbAo1ZJQ8nA&list=PLQC35cbWDkgOkO2vHwpHzPg6hbJvjmuT8&index=6;>

indicando fortes crenças sobre o que significa ser homem ou mulher em estrito tabu sobre interação⁶⁶.

Em certos momentos a dança Nakhula pode ser confundida com uma dança sensual, à medida que os pares de dançarinos, constituídos por um homem e uma mulher, executam vários movimentos de quadril e nádegas, entretanto tais movimentos não são considerados infração aos códigos do comportamento da sociedade, pois, são vistos integrados em uma atividade considerada séria, que ultrapassa o âmbito recreativo.

Adolfo João Nacanhue quando perguntado a respeito dessas interpretações que vêm na dança por via de movimentos e gestos considerados obscenos e sensuais afirmou que

“de certeza isso tem a ver com o desconhecimento dos códigos próprios que definem essa dança. Digo isso porque cada movimento, cada gesto, inclusive um olhar durante a dança, incluídos no ritmo de cadências com que os dançarinos se correspondem mutuamente, há um apelo que vem dos longínquos tempos que é da livre escolha do companheiro (a) para a constituição da família. Mas também, da firmação de certas alianças ou amizades entre os homens em prol de uma convivência salutar. Eu acredito ser falta de compreensão desses ditames que leva certas pessoas a interpretações erradas”.

A interpretação de Craveirinha (2009, p. 32) em torno desses gestos, que ele chama de “movimentos da frente para trás e de trás para frente, observados na maioria das danças africanas, são tão antigos e equiparados com a gênese da vida, tão instintivos como o primeiro sorvo do recém-nascido no peito materno. Daí que, considerá-los obscenos seria o mesmo que conseguirmos encontrar um átomo de imoralidade no seio que se desnuda no ato da amamentação”.

O que se considera por de obsceno e sensual não passa de um gesto que caracteriza a dança, uma vez que cada manifestação cultural obedece a padrões nomeados e aceites pela comunidade praticante. Corrêa (2011, p. 5) pontua que,

O gesto chama a atenção para a força simbólica da dança, equiparando-a em importância a outros espaços mais consagrados de articulação social. Dançar articula os sentidos sob a forma de uma linguagem da qual a unidade mínima é o gesto. Por meio da gestualidade é possível figurar sentimentos e,

⁶⁶ The perception of the environment and its relationship with nature is an important part of an aesthetic. Geography, religion and gender are some of the influences on dance. Different cultures emphasize specific parts of their bodies based on their belief systems, environment, and physical structures. Many dances are performed only by men or women, indicating strong beliefs about what it means to be male or female in strict taboo on interaction.

em simultâneo, enriquecer a experiência sensível e o conhecimento do mundo, expresso sob a forma não verbal. O gesto é organizador de nossa presença no mundo. Os sentidos do gesto são relativamente fixos em um dado contexto social, mas não podem ser universalizados. A unidade do gesto não só fundamenta o movimento, como é o próprio instrumento mínimo sem o qual não podemos sequer estabelecer um sistema de comunicação.

Da análise feita a partir dos depoimentos dos nossos entrevistados podemos afirmar que a coreografia da dança Nakhula é rica na sua estrutura, partindo da composição, execução, movimentos, gestos e mensagens veiculadas. A título de exemplo, a noção de família é de extrema importância nas sociedades africanas e esta dança através dos movimentos ficou evidente quando se explica que também serve de meio para arranjos matrimoniais, conhecimento que se transmite às gerações novas dos valores culturais associados a esta noção.

Figura 7: Imagem de exibição da dança Nakhula



Fonte: Foto do autor, outubro de 2020

A imagem acima ilustra os dançarinos de Nakhula em plena atuação por ocasião da comemoração do 4 de outubro, dia que se celebram os Acordos de Paz. Dois dançarinos vestidos com capulanas e blusas, empunhando *miheya* (instrumentos feitos de latas de leite vazias), outro com apito na boca. No fundo, vê-se um instrumentista tocando *masha*, outros membros do grupo de cócoras aguardando o seu momento de atuação, por fim os expectadores.

Figura 8: Nakhula com supostas cenas obscenas e sensuais



Fonte: Tirada pelo autor, outubro, 2020.

A imagem acima mostra dançarinos executando a dança debaixo de uma árvore, local de reuniões do Bairro de Milassane por ocasião da visita da Chefa da localidade com espectadores à volta do palco improvisado. O solo e os pés dos dançarinos ilustram o descrito pelos nossos entrevistados ao pontuarem a preferência de dançar descalços e do chão cheio de areia para permitir levantar a poeira e esgravatar o solo com as pontas dos dedos.

O significado da dança Nakhula

Para perceber a importância da dança, foi pedido aos entrevistados que falassem sobre o significado a ela atribuído e o seu papel na construção da identidade. Luísa Lavuleque, afirma que,

“No período colonial funcionou como meio de revolta do povo contra os maus tratos perpetrados pelos colonizadores e seus agentes (sipaios), sobretudo, contra obrigação das populações a produzirem algodão e não o milho ou mapira que eram produtos alimentares, isso provocava fome para as pessoas. Outro fator de revolta era a obrigatoriedade de pagamento de musoco (imposto de palhota) porque o dinheiro que a população recebia do trabalho na produção do algodão não chegava para nada”. (...) “também a população durante o período do governo da Frelimo, poucos anos depois da independência, utilizava canções, as mesmas entoadas na dança Nakhula para contestar a política de machambas colectivas e aldeias comunais. A população contestava tudo isso porque ninguém era consultado, (...) e isso obrigava as pessoas a abandonarem suas machambas, seus entes queridos porque não era possível, por exemplo,

carregar os cemitérios. E aqueles ficavam abandonados, (...) e como consequência a vida não andava bem porque nossos antepassados ficavam zangados por serem abandonados e quem sofria era a população. Começavam a surgir muitas doenças e outros males que não se conseguiam explicar. (...), mas também, essas danças serviam para manifestar alegria, era e continua até hoje a ser dançada para comemorar uma conquista, por exemplo, por ocasião de visita de um dirigente ao nosso distrito, promessa (natiri), construção de escola, estrada, hospital, aí no dia da inauguração ou entrega se dança para manifestar alegria e agradecer outras coisas que ajudam a população, como pedido de chuvas. O mesmo que acontecia no tempo colonial, também acontece atualmente, pode se aproveitar a dança para denunciar a má conduta dos nossos dirigentes, por exemplo, nas visitas de governador ou também para pedir algo, como, por exemplo, água e melhoramento de infraestruturas sociais (pontes, mercados...). (...) para terminar, dizer que, em todos esses momentos, também, a dança acompanhou os momentos de tristeza, ela pode ser praticada para consolar as famílias por ocasião da passagem de algum tempo (um ano, por exemplo) após o desaparecimento físico de um ente querido, isso serve para imortalizar os feitos da pessoa porque afinal os mortos continuam cuidando de nós, são eles que nos ajudam a resolver nossos problemas. (...), com isso quer dizer na dança enxergamos as nossas raízes, o nosso passado e a nossa cultura. E nós temos a responsabilidade de passar esse legado aos nossos filhos e netos para eles saberem quem são e de onde vieram”.

Por sua vez, José Ricardo Tausse, apontou a importância da dança desde os tempos longínquos, tendo dito que,

“Ela sempre serviu para comemorar tanto os momentos de alegria assim como de tristeza. Bom dança-se nos momentos de alegria para comemorar e agradecer por alguma conquista que pode ser individual (familiar), por exemplo, natiri resultante do agradecimento aos ancestrais por conseguir realizar um sonho (porque conseguiu um bem que tanto desejava, nascimento de uma criança, pedido de chuvas e boas colheitas). Dança-se por tristeza por ocasião de makeya. (...), é essa maneira de ser que identifica o makhuwa a partir das suas manifestações culturais”.

Quatro dos doze entrevistados convergiram nas suas respostas, tendo afirmado que, normalmente, dança-se, por um lado, para manifestar alegria, por outro, para os momentos de tristeza. Nos momentos de alegria, dança-se para agradecer aos ancestrais pela vida, saúde de uma mãe que depois de um período de nove meses de gestação traz ao mundo um novo membro da comunidade, por ocasião de aquisição de um bem desejado ao nível individual ou colectivo (carro, motocicleta, escola, hospital, etc.), boa colheita, até invocar os ancestrais pela queda de chuva e controle de pragas que estragam as culturas.

Abel Martinho, um dos três, acrescentou um viés místico ao dizer que,

“dançava-se também para pedir ajuda aos ancestrais para proteger a comunidade de uma doença considerada misteriosa (por exemplo, essa doença de Coronavirus) podia se organizar uma cerimônia na casa da pwiyamwene principal do distrito no sentido de pedir cura. Normalmente acontecia depois de os curandeiros da comunidade em sonho ser-lhes reveladas a cura da doença”.

Em relação à execução, por ocasião de tristeza, pontuaram que era mais quando se completa mais um ano de morte de um parente ou alguém de grande prestígio, a família ou a comunidade organiza *makeya* acompanhado com *otheka* e comida, ai convidam o grupo de dança para animar o momento.

Os informantes referiram a dança como meio de contestação em face de uma agenda governamental considerada injusta pela comunidade, tanto no presente quanto no passado, quando servia para denunciar os maus tratos perpetrados pelo regime colonial, a obrigatoriedade das culturas de rendimento em detrimento das culturas alimentares, pagamento de imposto de palhota (o mussoco), a limitação de livre circulação e a política de recrutamento da mão de obra para as plantações. A dança *Nakhula*, também, serve de meio para ensinar às novas gerações parte da história do nosso povo, como nos casos da heroicidade de algumas pessoas durante a luta de libertação contra a dominação colonial. Concluimos que *Nakhula* não é somente dança, mas uma escola de vida que ensina os bons modos, a cultura, a história e guarda memórias dos povos que a praticam; íntegra a identidade do povo, uma vez que com ela aprendem as suas origens e valores.

Inácio Choveque, recorrendo-se ao viés identitário, explicou que através da dança aprende-se e ensina-se valores da cultura, entre eles, o respeito pelos mais velhos, o valor dos antepassados, a importância de constituir família, a educação dos filhos e sobre o lugar dos montes *Namuli* na cosmopercepção do povo *Makhuwa*. Daí que o governo e mesmo as autoridades locais devem evitar que se abandone a sua prática, isto porque, deixar-se de dançar é o mesmo que ser uma criança sem pais, ou melhor, dizendo um órfão. Destacou ainda os outros momentos e circunstâncias em que se pratica a dança, nomeadamente em casos de seca, quando a comunidade se organiza e dirige-se a um local considerado sagrado que pode ser debaixo do *mutholo*, *muyepe* ou no rio onde se põe *makeya* para oferecer aos antepassados, rogando para concedam chuva. O mesmo acontece quando se registra muita praga que estraga as culturas. Nessas ocasiões organizam-se cerimônias acompanhadas com *otheka* e dança *Nakhula*.

Por fim, Luísa Vaheque, além dos motivos apontados acima, mencionou alguns detalhes que associam a dança a momentos rituais importantes:

“Às vezes, na comunidade pode aparecer um animal misterioso chamado Ekhaya (pangolim). Quando aparece na comunidade, a interpretação é de que os ancestrais enviaram para pedir comida porque estão com fome. Então, como resposta a esse pedido, a comunidade organiza-se, faz uma contribuição em gêneros alimentares (farinha, mandioca, milho, mapira, bebidas) organiza-se uma cerimônia na casa da pwiyamwene e pela manhã se pega o animal até o mato junto ao mutholo, depositam-se os produtos, incluindo otheke, água, tabaco e larga-se ali o animal. De regresso à casa as pessoas que acompanhavam o animal são recebidas com batuques acompanhados com canções e dança Nakhula até à noite adentro. As pessoas presentes dançam, comem e bebem para manifestar alegria. Por isso, como povos makhuwas é muito importante continuarmos a dançar Nakhula porque nos identifica e faz parte da nossa cultura, mas também nos ensina a nossa história”.

Mas, em jeito de lamentação, expressou-se nos seguintes termos: *“tudo isso hoje pouco se faz, parece que as pessoas esquecem nossos valores e raízes, porque muitas vezes olha-se esta dança simplesmente como meio de diversão”.*

Outros três entrevistados foram, também, unânimes ao afirmar que a partir da dança aprende-se a se identificar como um povo com valores e cultura próprios, uma vez que Nakhula guarda as memórias daquele povo que a prática.

Embora tenha sido mencionado por vários depoentes que a dança era executada por ocasião de nascimentos, Rosalina Muchare, detalha que:

“Era praticada para agradecer aos antepassados, por exemplo, quando uma mulher por muito tempo não conseguia conceber, aí ia para um curandeiro, tratava-se e conseguia engravidar e ter filho, pelo valor que a criança representa na manutenção ou continuidade do grupo, era motivo de alegria, era desse jeito que a família organizava a festa com bebidas e convidava o grupo de Nakhula para animar aquele momento de alegria que era também de agradecimento”.

Também ela concorda com Luísa Vaheque quando afirma que

“Nos dias de hoje não tem o mesmo significado: só se dança mais para recreação, por isso quando chega uma estrutura no distrito somos chamados para animar o evento. O mesmo acontece na comunidade, alguém quando organiza uma cerimônia nos convida também para dançar”.

A respeito do nascimento de uma criança como momento de alegria na comunidade, Khapoya (2016, p. 67) pontua que,

Quando um bebê nasce é requerida uma cerimônia especial. Os bebês são valorizados, pois, o seu nascimento aponta para a continuidade, fornecem a esperança para o futuro e conferem o orgulho para os pais. Durante a cerimônia, um nome especial é dado e o bebê torna-se um membro da comunidade em sentido formal. Devido às altas taxas de mortalidade infantil que as sociedades africanas costumam enfrentar, as famílias, muitas vezes, esperavam, às vezes por dois anos, para certificarem-se da sobrevivência de longo prazo da criança, antes de introduzi-la na família. O nome é cuidadosamente escolhido para transmitir uma boa sorte, para comemorar um ancestral reverenciado, ou reflectir o sentido de gratidão, ou orgulho dos pais. Em quase todos os casos, a criança é levada para os parentes da mãe para ser apresentada a eles. A experiência da infância na África costumava ser extremamente reconfortante e carinhosa.

Quase todos os entrevistados, deram respostas convergentes, o que indica que os conhecimentos, valores e perspectivas são socialmente construídos e partilhados: a dança serve como meio para comemorar momentos de alegria, tais como o nascimento de uma criança, boas colheitas, regresso de um parente, consolar as famílias enlutadas, mas também como veículo de protesto. No período colonial, expressava revolta contra a política e os maus tratos perpetrados pelo regime e seus métodos: cobrança coerciva do imposto de palhota, o trabalho forçado nas plantações de algodão, na construção de estradas e pontes e abuso de mulheres e jovens pelos sipaios; no período pós-independência, serviu para protestar contra a imposição as aldeias comunais e outras diretivas políticas que lhes pareciam impróprias; atualmente, serve também, como meio para se transmitir aos mais novos os feitos históricos que eternizam a história da população do distrito, tais como a heroicidade de alguns guerrilheiros da Luta de Libertação Nacional, animação dos eventos políticos com destaque para as visitas de governantes ao distrito e comemoração do dia da elevação do distrito à categoria de Vila. Para, além disso, exprime a liberdade: por exemplo, dança-se para dar louvor ou criticar os governantes pela boa, ou má gestão dos bens públicos e pelo melhoramento dos serviços sociais das populações, fazer pedidos e alegrar a comunidade nos dias festivos. Destaca-se ainda nas respostas que a dança guarda memórias ancestrais, uma vez que através dela se transmite aos mais novos os valores culturais que identificam aquele povo e que modelam a identidade coletiva dos povos do distrito de Malema.

Ainda nos depoimentos deu para perceber que, os depoentes têm a noção do valor da dança Nakhula e, ao mesmo tempo, identificam-se com a mesma como elemento que guarda

as memórias do seu passado e os seus valores socioculturais. Appiah (1997, p. 243) fundamenta que,

Toda identidade humana é construída e histórica. Todo o mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões que a cortesia chama de “mito”, a religião, de “heresia”, e a ciência, de “magia”. Histórias inventadas, biológicas inventadas e afinidades culturais inventadas vêm com toda identidade; cada qual é uma espécie de papel que tem que ser roteirizado, estruturado por convenções de narrativa a que o mundo jamais consegue conformar-se realmente. Portanto, o problema, é claro, é que a identidade grupal só parece funcionar ou pelo menos, funcionar melhor quando é vista por seus membros como natural, como “real”.

De outra maneira não seria nada, porque como escreve o historiador africano, Joseph Ki-Zerbo, “*sem identidade somos um objeto da história, um instrumento utilizado pelos outros: um utensílio*” (Ki-Zerbo, 1972, p. 8). Portanto, a identidade é o que permite assumirmos, na história, a nossa existência, pois cada um tem a sua forma de ser, de contribuir e de agir e deve encontrar espaço para tal. Partindo das informações acima apresentadas pelos entrevistados e consubstanciadas pela literatura, podemos afirmar que a dança Nakhula é um elemento de construção da identidade daquele povo.

Em tese, Costa (1999: 498) explica que “As identidades são construídas em sociedade, através dos processos de interação social, assentando numa dupla série de mecanismos, simbólicos e relacionais, nos quais são decisivas as atribuições categorizadoras e classificatórias cruzadas de terceiros sobre o próprio e deste sobre si mesmo face aos outros [...]”. Portanto, para o caso concreto desta pesquisa falamos da identidade do povo Makhwa do distrito de Malema, que busca reconstruir esta identidade a partir das suas manifestações culturais de dança.

Conteúdo das canções da dança Nakhula

Como vimos, as canções refletem o cotidiano da vida dos artistas e da comunidade e, para perceber o conteúdo e a composição das canções, indagou-se sobre o assunto aos dez dançarinos e dois representantes das Casas da Cultura provincial e distrital.

Sérgio Boavida Culane, da Casa de Cultura provincial, afirmou que,

“Normalmente as canções são inspiradas no cotidiano da comunidade e abordam vários assuntos como a pobreza, mensagens de prevenção e combate as doenças como a Malária e o HIV/SIDA, cidadania e valores patrióticos, e que a composição é uma tarefa que cabe a todos os membros do grupo da dança Nakhula, uma vez que refletem o dia-a-dia das pessoas.

Então aquilo que cada um sente a partir da convivência com os vizinhos e mesmo os problemas que vivência na comunidade torna-se matéria para compor as canções e depois leva para o grupo”.

Por sua vez, Adolfo João Nacanheque, da Casa de Cultura distrital, disse que,

“As canções entoadas falam de tudo que tem a ver com a convivência cotidiana das populações. Daí que, podem exprimir o sentimento de alegria, mas também de angústia. Algumas canções falam da fome, guerras, problemas relacionados com casamentos na vertente de divórcios e os males deste problema para as crianças, do aconselhamento aos jovens, sobretudo da rapariga para evitar os casamentos prematuros. Mas também contam a história do povo Makhuwa e da sua identidade. Há canções que o seu conteúdo está virado para elogios e críticas a todos os extratos da sociedade (pode elogiar e criticar os pais que educam bem os seus filhos, como também criticar os mesmos ao permitirem que os filhos se casem sem atingir uma idade recomendada desta feita abandonando a escola), as críticas ou elogios também são extensivos aos governantes. Quanto à responsabilidade da composição das canções, esta é para todos os integrantes do grupo, sem exceção”.

Inácio Choveque, integrante do grupo informou que:

“As canções falam de muitos aspectos, como as críticas, o pedido aos governantes, o provimento de certos serviços básicos, nomeadamente, água, estradas e hospitais. Falam também dos problemas conjugais (poligamia, divórcios e casamentos prematuros). E a responsabilidade da composição das canções é de todos os membros, mas a sua inclusão na lista deve merecer primeiro uma análise de todos, para aprovar-se se o conteúdo não fere a moral da sociedade”.

Francisco Laquina respondeu de maneira semelhante e Abel Martinho acentuou o carácter mais espiritual e educativo das canções ao dizer que *“algumas canções falam da dor, a dor de perder um parente, falam do poder dos ancestrais na proteção dos vivos, falam do amor (...), mas também falam da importância de educação dos nossos filhos sem esquecer quem somos”.* Já Rosalina Muchare destacou ser *“importante serem as canções que falam da realidade que o povo vive diariamente e da nossa história e cultura”* e enfatizou as experiências traumáticas pelas quais as comunidades passaram em tempos recentes, ao dizer que *“as canções falam do sofrimento que o povo passou com a guerra civil que culminou com a morte de muitas pessoas, destruição de casas e fábricas o que gerou muito desemprego”* e acrescentou que *“outras canções tratam de agradecimentos do governo pelos esforços que empreendeu com vista ao alcance da paz, embora ainda existam até hoje alguns focos de instabilidade no país”.*

Parte do que os nossos depoentes afirmaram passamos a ilustrar com canções do repertório do grupo.

Canção 1: *Mwere kwathu mwavahe alle annamwathamananyu* (partilha com o próximo/vizinho).

*Mwaphanya mwere khathu mwavahe alle annamwathamananyu
Okhathi onnonawe omeyeke onvaha
Mahiko aya yowo tonrowa wokhaliera
Wakweliwa ammusi mutekwaya onkhala winla
Annamwathamananyu tanrowa wokhavihera othexa muruthu mpaka
omahiye.*

Coro

*Mwere khathu mwavahe alle, ammusi mutekwaya winla ayee ayee
Ammusi mutekwaya winla haa (2 vezes)
Wee wee weya (2 vezes)
Annamwathamananyu tantexa muruthu mpaka omahiye
Ammusi mutekwaya winla haa (2 vezes)
Yaa yaa...!*

*Mwaphanya mwere khathu mwavahe alle annamwathamananyu
Okhathi onnonawe omeyeke onvaha
Mahiko aya yowo tonrowa wokhaliera
Wakweliwa ammusi mutekwaya onkhala winla
Annamwathamananyu tanrowa wokhavihera othexa muruthu mpaka
omahiye.*

Tradução

*Quanto tiver partilhe com o próximo/ vizinho
Partilhe com ele enquanto em estiver vivo
É seu próximo/vizinho que no momento de aflição irá ajudar-te
No caso de morte, os parentes só se limitam a chorar
Seus vizinhos são os que vão ajudar-te com o transporte da urna
para o funeral.*

Coro

Partilhe com o seu próximo/vizinho porque no momento de aflição irá ajudar-te.

No caso de morte os familiares/parentes limitam-se a chorar.

We we weyaa! We weyaa!

Escuta-me, a comida não carrega e nem enterra o morto.

São os vizinhos que transportam a urna para o cemitério (2 vezes).

A canção educa a comunidade onde o grupo pertence para observar os valores de solidariedade e amor ao próximo. A partir dessa canção, os artistas transmitem a mensagem de partilha do pouco que cada membro tem com os mais necessitados, porque são os vizinhos que dão ajuda e amparo nos momentos de tristeza e dor. Fala da necessidade de partilhar o que alguém tiver com o próximo ainda em vida porque nos momentos difíceis da vida, como os casos de morte, são os vizinhos e outros membros da comunidade que ajudam na organização e realização das cerimônias fúnebres enquanto os familiares/parentes do falecido limitam-se a chorar.

Nessas comunidades os valores de união e comunhão são os mais nobres e cultivados constantemente recorrendo a vários meios, como os casos da dança e canção.

Por sua vez, Luísa Lavuleque, explicou que os temas mais frequentes que as canções abordam relacionam-se com *“as críticas e lamentações por má prestação de serviços públicos nas comunidades por parte das autoridades, das doenças, guerras, fome, pobreza, mas também enaltecem as boas realizações quanto as existirem. Ainda falam dos problemas de violência doméstica e contra a mulher, criminalidade, entre outros males”*. Quanto questionados sobre a responsabilidade na composição das canções, afirmou que *“é da responsabilidade de todos nós do grupo, mas desde que se observem, com rigor, os valores culturais, quer dizer, devem ser canções que eduquem a sociedade. Observado esse princípio, qualquer que tiver uma ideia pode compor e apresentar ao grupo para a aprovação”*. Luísa Vaheque também destacou o carácter crítico aos governantes pela má prestação de serviços públicos que podem se converter em elogios quando atendem a população.

Albano Lavuleque, não fugiu muito ao que os outros disseram, mas salientou, em relação ao conteúdo:

“Essa parte é um pouco difícil, porque requer muito trabalho, você pensar e juntar as ideias até sair algo com sentido e sem fugir ou ferir as normas

aceites pela sociedade. Em princípio são canções que aconselham as pessoas, embora seja necessário elaborar canções também com teor crítico misturadas com humor para tornar o momento não agressivo. De entre os temas mais abordados são o apelo à unidade, valorização da cultura e da identidade do povo makuwa, denuncia os abusos e a má conduta dos representantes, educação dos jovens e respeito aos mais velhos”.

Gilda João mencionou alguns aspectos já acima citados. Genito Orlando e Angelina Paulino, considerados os mais novos, que se declararam incapazes de responder e declinaram a tarefa aos membros mais velhos do grupo.

Para ilustrar o que acima se disse, algumas canções foram recolhidas, as quais se descrevem aqui:

Canção 2: *Etala* (fome)

*Nakhula kinimwiina kivoliweene
Axineene vate evonne. Exeeni yeela?
Mukivahe eri ya waka kiroweke owaani
Woye, woye, mookivoliha etala mahaleene*

Tradução

*Estou a dançar nakhula esfomeado
Enquanto os donos da casa estão saciados. O que está a acontecer?
Peço o que me pertence para ir à minha casa
woye, woye, senti fome e não tive remuneração por vossa culpa*

Esta é uma canção de lamentação porque o grupo foi convidado para dançar numa festa, mas a comida servida aos membros não os deixou felizes e compuseram esta canção para lamentar e, em simultâneo, criticar os anfitriões por essa atitude.

Canção 3: *Essalario* (salário)

*Nakhula omwipa kinni mwipa wohikhala essalario, mashi akinna a elapo
ikinna annivahiwa anayevekeru. (2 vezes).
Nakhula omwina kinni mwina wohikhala essalario, mashi akinna a elapo
ikinna annivahiwa anayevekeru. (2 vezes).*

Coro

*Wina wohikhala essalario hoo
Wipa wohikhala essalario hoo*

Wewe weyo hoo
Wipa wohikhala essalario hoo
Wina wohikhala essalario hoo

Yowe yaya wee!
Yowe yaya wee! Nrovelavela hee- nrovelavela hee!
Nakhula omilassani hee
Nakhula omilassani hee

Tradução

Nakhula cantamos sem salário, mas outros dançarinos de outras partes do país recebem um incentivo pela atividade (2 vezes).

Nakhula dançamos sem salário, mas outros dançarinos de outras partes do país recebem um incentivo pela atividade (2 vezes).

Coro

Dançar sem salário hoo
Cantar sem salário hoo

Wewe weyo hoo (2 vezes)
Cantar sem salário hee
Dançar sem salário hee

Você minha irmã você! Isso é sofrimento só.
Grupo de Nakhula de Milassani hee
Grupo de Nakhula de Milassani

Manifesta o descontentamento por estarem a praticar a dança mesmo sem ganhar um salário ou incentivo por parte das autoridades governamentais do distrito de Malema, corroborando o argumento segundo o qual, as autoridades só se lembram do grupo quando precisa dele para abrilhantar os momentos de festejos ou mesmo de recepção a governantes em visita ao distrito. Ainda faz menção ao tratamento diferenciado deste grupo com outros grupos de dança que atuam em outras regiões do país.

Canção 4: *Nakhula*

Omuina Nakhula ola muinamuina sayi (2 vezes).
Tiyolaa oniniwa elapo sakwinyu munamona orera?

Tiyolaa oniniwa elapo sakwinyu munamona orera, hoo hoo
(2 vezes).

Kirale nakhula ola muinamuina sayi. Tiyola oniniwa
elapo sakwinyu munamona orera

Coro

Tiyolaa oniniwa elapo sakwinyu munamona orera, hoo (2 vezes)
Tiyolaa oniniwa elapo sakwinyu munamona orera, hoo
Murokora ka ohiyoo
Alupale ka ohiyoo

Tradução

Como dançam essa nakhula
É aquela que as pessoas de outras regiões do país dançam e vocês
gostam?
É aquela que as pessoas de outras regiões do país dançam e vocês
gostam, hoo hoo (2 vezes).
Pergunto, como dançam essa nakhula. É aquela que as pessoas de
outras regiões do país dançam e vocês gostam.

Coro

É aquela que as pessoas de outras regiões do país dançam e vocês
gostam, hoo.
É aquela que as pessoas de outras regiões do país dançam e vocês
gostam, hoo
Minha irmã ohiyoo
Meu irmão ohiyoo

A canção critica os membros do próprio grupo de dança pela má execução e compara com atuação de outros grupos que executam a mesma dança e que agrada assistir, chamando a atenção dos dançarinos para a necessidade de melhorar a coreografia. Portanto, como ficou referenciado ao longo do texto, os movimentos e gestos contidos no corpo dançante veiculam mensagens para os praticantes, assim como para os espectadores.

Canção 5: Mokwasha (Idosa)

Nyu wo mokwasha mmuthanreni.

Mokwasha mmuthanreni nyu wo.
Miyo kimuthanre orika masi olee.
Yera omwali orokilathi, muteko ya wotha owantha ni olokiha
Makharu.
Heye hee (2 vezes).

Coro

Mokwasha hoo hoo (2 vezes).
Miyo kimuthanre orika masi olee (2 vezes).
Yera omwali orokilathi alee.
Yee yee.

Mokwasha mmuthareni owo. Kiralee kimuthanree orika masi.
Amwali arokilathi alee
Mokwasha hoo,
Mokwasha hoo

Tradução

Você se casou com uma idosa por quê?
Idosa seguiu o que?
Eu me casei com uma idosa porque ela sabe tirar água.
Ao contrário da nova (moça) que só fica sentada e pintando batom
e unhas (maquilhagem).
Heye hee (2 vezes).

Coro

Essa idosa hoo hoo (2 vezes)
Casei-me com ela porque sabe tirar água.
Enquanto a nova fica sentada
Yee yee

Idosa seguiu o que. Eu me casei com uma idosa porque ela sabe
tirar água.
Ao contrário da nova (moça) que só fica sentada.
Idosa hoo
Idosa hoo

A partir da canção pergunta-se a um jovem a razão de escolher uma idosa para ser sua parceira, no caso, uma mulher supostamente que não é da sua idade. Em resposta disse que escolheu ela porque lhe respeita, sabe ir à fonte buscar água e servir-lhe (algo muito importante nas comunidades rurais, onde as qualidades matrimoniais de uma mulher são avaliadas a partir das atividades que desenvolve no lar, desde a obediência ao parceiro, cuidados com a casa e dos filhos, transporte de água, lenha, cozinha e capinar na machamba), ao contrário da jovem moça que ignora os papéis de gênero, só senta e passa o tempo no facebook, whatsapp, assistindo novelas e pintar as unhas. Essa realidade, para a maioria das jovens nascidas da década de 1990 para cá, olham como humilhação da mulher e até mesmo, chegam a classificar essas práticas ou sociedade de machistas. Entretanto, a canção tem o teor crítico, mas também, chama a atenção para a necessidade de revisitar os valores culturais daquela comunidade.

Canção 6: *Nsuwa* (Sol)

Nsuwa narowaka murimaka watha sowupuwela.
Nsuwa nayakavale murimaka watha sowupuwela.
Murimaka watha sowupuwela, watha sowupuwela.
Empa ka enkhala yulupale, murimaka okhala owupuwelakani
Muaraka.
Kinnovekelanni muhokolowele owani muaraka.

Coro

Nsuwa narowaka murimaka watha sowupuwela. (2 vezes)
Nsuwa nayakavale murimaka watha sowupuwela. (2 vezes)
Kirovela vela, kirovela vela, tatá, mathi, xonti mwalele amwaraka
ehokolowele owani.

Tradução

Quando o sol vai se pôr o meu coração pensa muitas coisas
Quando o sol vai se pôr o meu coração pensa muitas coisas
O meu coração pensa muitas coisas, pensa muitas coisas
Minha casa torna-se maior, meu coração só pensa em ti minha
esposa
Peço para que retorne para casa minha esposa.

Coro

O sol quandovai se pôr meu coração pensa muitas coisas (2 vezes)
O sol quandovai se pôr meu coração pensa muitas coisas (2 vezes)
Estou aflito, estou aflito, tio, sogra, por favor, diga minha esposa
voltar para casa.

A canção faz menção da angústia que um homem ou uma mulher divorciado (a) / viúvo (a) sente, durante a noite. Desta feita, quando se aproxima o pôr do sol fica triste por não ter parceiro para lhe fazer a companhia. A casa e a cama tornam-se maior, as noites mais longas e frias. Mas também fala da angústia de uma mulher cujo parceiro ao longo da noite não lhe deixa dormir pelo facto de exigir quase toda a noite manter relações sexuais várias vezes, o que lhe deixa cansada e sem vontade, tornando a atividade sexual menos prazerosa. Em muitos casos esse comportamento leva ao divórcio e, conseqüente, responsabilização do homem pelos danos provocados na mulher resultante da violência doméstica ou sexual por ele praticadas. Para o efeito, as sanções para este tipo de comportamento vão desde a obrigatoriedade na indenização da mulher, dissolução do casamento e até a expulsão da comunidade por se considerar um perigo para a sociedade.

Ainda durante as entrevistas vingou-se a ideia de uso da dança e das canções para consolar as famílias enlutadas. Na sequência, para ilustrar apresentamos a seguinte canção:

Canção 7: *Nvelo (vassoura)*

Mukinnye nvelo a nakehi kavele ephiro ya omahiye
Aakhala aniira evolowe omeelo
Aakhala aniira evolowe omeelo
Aakhala aniira evolowe omeelo
Hayi, hayi, akhala ale onorya iwe
Kiralee mukinyee nvelo a nakehi kavele ephiro ya omahiye
Aakhala aniira evolowe omeelo.

Tradução

Peço vassoura para ir limpar o caminho do cemitério
Alguém amanhã irá entrar
Hayi, hayi, alguém irá entrar

*Eu falei para me darem vassoura, quero ir limpar o caminho do
cemitério
Alguém amanhã irá entrar.*

Esta é uma canção entoada por ocasião da cerimônia de *makeya*, que tem em vista consolar as famílias enlutadas. Esta é a forma de mostrar à família que o parente que acabara de falecer não estará sozinho, em breve alguém seguirá o mesmo destino e, por isso, o caminho deve estar sempre limpo para a entrada de novos indivíduos.

Os depoimentos convergiram ao afirmarem que os conteúdos das canções são inspirados no cotidiano da comunidade e abordam vários problemas, desde a pobreza, a fome, as doenças, educação de jovens, a cidadania, valores patrióticos, crítica social, divulgação da história e ressaltam as realizações na governança. E quanto à composição foram também unânimes em afirmar que é da responsabilidade de todos os membros do grupo sem distinção. Uma particularidade observada em relação ao conteúdo das canções é que, em sua maioria, são circunstanciais à medida que surgem da convivência diária.

No prosseguimento da entrevista questionou-se sobre o conteúdo das canções no período colonial. A questão foi dirigida a cinco entrevistados, nomeadamente, Sérgio Boavida Culane, Adolfo João Nacanheque, Albano Lavuleque, Francisco Laquina e Luísa Lavuleque. A estes lhes valeram a experiência, conjugada com a idade, com a informação herdada e com o conhecimento que têm sobre a história de Moçambique. Sérgio Boavida Culane respondeu afirmando que:

“Durante o período colonial, as canções, em alguns momentos, eram usadas como meio de contestação contra agendas políticas e mesmo religiosas. Frequentemente eram usadas durante os trabalhos forçados, tais como, construção de estradas, pontes, linhas férreas, na edificação de alguns edifícios e nas roças onde se desenvolviam as culturas obrigatórias”.

Por sua vez, Adolfo João Nacanheque explicou que,

“Algumas canções, na era colonial, serviam para criticar e ridicularização de diferentes figuras do poder colonial, bem como da ideologia da administração colonial e das lideranças religiosas, desempenhando, deste modo, uma luta pela valorização da sua cultura e identidade. Também, através das canções denunciava-se a violência perpetrada pelos agentes africanos ao serviço do regime colonial (sipaios) encarregues de recrutar a mão-de-obra para as plantações e cobrança de imposto de palhota”.

Albano Lavuleque, explicou que,

“No tempo colonial, para além de sabotarem as sementes de algodão para não germinar, também se usavam as canções como meios de revoltas que às vezes culminava com assassinato do capataz. O que acontecia era de que durante o trabalho entoavam-se as canções na língua emakhuwa que o branco não percebia, por via delas deixava-se o branco distrair-se e de surpresa agarravam e assassinavam tendo de seguida enterrado na machamba (roça). Outro branco, quando chegasse era informado que o capataz se dirigiu a administração”.

Francisco Laquina e Luísa Lavuleque convergiram nas suas respostas, tendo enaltecido a importância das canções no período colonial. Para o efeito, primeiro descreveram a situação lamentável e de total humilhação em que as populações locais eram submetidas pelos brancos, tendo afirmado que houve tempo em que os brancos eram transportados nas machilas (um tipo de assento) que era transportado nas costas por quatro homens enquanto outros os seguiam para quando esses cansassem os ajudassem, eram viagens longas. Administradores e os Chefes dos Postos quando quisessem visitar outras localidades eram transportados nessas machilas. Ao longo da caminhada, os homens que o transportavam começavam a entoar as canções, por um lado, para minorar o sofrimento e o cansaço, por outro, para combinar o assassinato do branco - facto que acontecia junto aos rios com uma corrente e caudal de água forte, chegado ao rio o branco era jogado no rio e arrastado com as águas, o mesmo também podia acontecer junto às encostas das montanhas e os homens que o transportavam desapareciam da aldeia. Ainda explicaram que outros episódios de assassinatos de brancos acompanhados com canções aconteciam nas machambas de produção de culturas obrigatórias, na construção de estradas e pontes.

Pelos depoimentos fica claro que neste período da história de Moçambique as canções jogaram um papel importante na luta contra os horrores do colonialismo. Percebemos que as danças não só serviram para entreter as pessoas, incluindo os brancos, mas também foram usadas como arma de resistência ao colonialismo. Pensamento corroborado por Hedges (1999, p. 222) afirma que,

Através das danças protestava-se contra a cobrança generalizada de impostos, em que raparigas mais velhas eram obrigadas a pagar. De igual modo, reclamava-se, também, a ausência de direitos de povo na sua própria terra, pois, os chefes locais eram nomeados por “brancos”, sem se respeitar a lei consuetudinária, o que conduzia à nomeação de “plebeus” que se transformavam em sequazes servís do colonialismo. Ainda outras danças denunciavam o trabalho forçado, especialmente nos vários portos do país, e referiam-se as dificuldades de adaptação à vida nas minas, aos problemas

das mulheres sozinhas, em virtude dos homens terem sido deportados ou terem migrado à procura do trabalho para poderem pagar imposto. Desta feita, as danças, como expressões culturais, constituíram, assim, um veículo de contestação ideológica, que confirmaram a incapacidade do colonialismo de esmagar as tradições socioculturais por via de assimilação forçada ou repressão sistemática. E devido à própria natureza da dominação colonial, esta forma de expressão foi criada, por vezes, na base de elementos culturais, étnicos ou religiosos. Embora não constituíssem ainda uma posição consciente e refletida nacional, as circunstâncias e episódios a que referiam eram comuns, tornando-se, assim, parte integrante do património anticolonial do povo moçambicano.

Para ilustrar o descrito acima pelos nossos interlocutores apresentamos a canção recolhida durante o trabalho do campo, na voz da Luísa Lavuleque.

Canção 8: *Elapo* (país/território)

Amuhemela yari amwene anene elapo
Ololo ahowa akunya akusha elapo
Ohano Amuhemela olelo mutekwaya oliviha musokho
Alopwana ni axithiana atatuxiwe akaporo/ipotha

Nsuwa nneraru kwee avariwa anrowaniwa othiparoni
Nsuwa nnila evaraka miteko muxavoni, etekaka iphiro ni mithala wohakhele ethu.
Alopwana ni athiana nrowe nivarane matata niwomole annamanyala
Alopwana ni athiana nrowe nivarane matata nopole elapwahu yela
Kirale athu othene nrowe nivarane matata niwopole athiana ni anamwane

Nihotheya okhala akaporo mulaponi mwahu.
Okathi ti okathi omaniwa eparamatoya nthowa nopisa oliva
musokho.
Axanihu ni axarihu okathi ti okathi ohawaliwa ni masupay.
Ethu ela emale, nrowe nivarane niwanane nimalihe ohawa
Elapuahu yela.

Tradução

Senhor Muhemela era o mwene desta terra
Hoje vieram os usurpadores brancos
O mwene Muhemela virou simples cobrador de imposto de palhota
Homens e mulheres foram transformados em escravos

*Ao amanhecer são capturados e levados para o trabalho forçado
 Anoitece a trabalhar construindo estradas e pontes sem remuneração.
 Homens e mulheres vamos nos unir e expulsarmos o explorador
 Homens e mulheres vamos nos unir para libertarmos o nosso país
 Por favor, vamos nos unir, libertarmos as mulheres e as crianças.*

*Estamos cansados de sermos escravos na nossa própria terra
 Todo o momento apanharmos palmatória por não pagar imposto de
 palhota.
 Nossas filhas e nossas esposas todo momento serem violadas e
 estupradas pelos sipaios.
 Isto tem que acabar, vamos nos unir para acabarmos com o
 sofrimento na nossa terra.*

A canção fala da perda do poder e da identidade do povo moçambicano em consequência do domínio colonial. Nesse processo de conquista e dominação do regime colonial, um dos *mwenes* de uma das localidades, perde o seu poder e viu-se transformado em um colaborador com a função de um simples cobrador de imposto de palhota e recrutador de mão-de-obra para as plantações e construção de infraestruturas, como pontes e estradas. A canção surge como meio de resistência à opressão, mas também, para denunciar a violência física e aos estupros das mulheres pelos sipaios, depois que os maridos e pais fossem recrutados, à força, para trabalharem nas plantações e em outros trabalhos.

À semelhança do que foi descrito (em relação ao período colonial), no prosseguimento da entrevista procurou-se saber junto dos entrevistados a utilização das canções durante o período da luta de libertação nacional. Na sequência, perguntou-se a cinco pessoas sobre o conteúdo das canções no período em alusão. Sérgio Boavida Culane respondeu o seguinte:

“O contexto da Luta Armada para os moçambicanos sentarem em grupos para desenhar as estratégias de luta não era tarefa fácil porque havia muito controlo e todas as manifestações eram reprimidas. É nessa sequência que as canções se tornavam instrumentos de mobilização e sensibilização aos moçambicanos a aderirem à luta. (...) Então, através das canções se transmitiam mensagens de união contra o inimigo, nesse caso o colonialismo, a luta contra a exploração, a luta contra a discriminação, e muito mais (...), para dizer que num momento em que as manifestações

abertas eram controladas, então as canções eram os meios acessíveis para o efeito”.

Adolfo João Nacaneque, Luísa Lavuleque, Albano Lavuleque e Francisco Laquina convergiram, tendo afirmado que naquele período da história de Moçambique as canções entoadas durante as danças e em reuniões dos bairros, por um lado, serviam para mobilizar e sensibilizar homens e mulheres a aderirem o movimento da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) para combater o colonialismo português, por outro, para incentivar as populações a produzirem em massa para acabar a fome e a miséria, como também para abastecer os combatentes da luta de libertação nacional. Outras canções transmitiam mensagens contra o colonialismo, pregavam a emancipação da mulher, a necessidade de vigilância contra o inimigo da revolução, mobilização de jovens e velhos para irem estudar com vista à erradicação do analfabetismo. De salientar que, nesse período, o inimigo era toda pessoa que colaborava com o regime colonial e aquele que negava obedecer às ordens emanadas pela FRELIMO.

Eis o exemplo de uma canção executada no período da Luta Armada:

Canção 9 : *Wiwanana* (Entendimento)

Wiwanana, wiwanana orerya onimuerya, onimuerya ovilaka (2 vezes)

Wiwanana, wiwanana orerya onimuerya, onimuerya ovilaka,

nriki navaryana matata nnomushitha colono;

Osomanno, osomanno orerya onimuerya, onimuerya ovilaka (2 vezes)

Osomanno, osomanno orerya onimuerya, onimuerya ovilaka, ntakhara

osomaweywo ononihula maitho;

Olimanno, olimanno orerya onimuerya, onimuerya ovilaka (2 vezes)

Olimanno, olimanno orerya onimuerya, onimuerya ovilaka, ntakhara olima

weywo tommaliha etala ni osikhini.

Tradução

Vamos nos unir, a união é boa embora seja difícil (2 vezes)

Vamos nos unir, a união é boa embora seja difícil, mas só com a união vamos eliminar o colonialismo;

Vamos estudar, estudar é bom embora seja difícil (2 vezes)

Vamos estudar, estudar é bom, embora seja difícil, mas só com o conhecimento vamos dominar o colonialismo

Vamos produzir, a produção é boa embora seja difícil (2 vezes)

Vamos produzir, a produção é boa, embora seja difícil, mas é com a produção que iremos acabar a fome e a pobreza.

A partir das informações chegou-se à conclusão de que no período de luta de libertação nacional as canções passaram a transmitir mensagens de mobilização contra o colonialismo, na luta contra o analfabetismo, contra a erradicação da fome, a emancipação da mulher, mas ainda incluía as mensagens de transmissão de valores culturais e patrióticos, mensagens de aclamação, mas também de contestação. Isto para dizer que a canção e a dança conservaram as memórias que, através delas, transmitiam conhecimentos às novas gerações e mantém a chama viva da identidade cultural de um povo.

A dança Nakhula e a ordem global

Os processos de “globalização” cultural tem influência nas manifestações culturais e a dança Nakhula não é exceção. Embora muitos estudos sobre a globalização desde os anos 1990 tenham se concentrado na circulação de objetos, capital ou o consumo de bens e produtos culturais, a globalização das práticas criativas afeta a vida social de maneiras diferentes, na direção de uma homogeneização de culturas, embora algumas regiões do mundo absorverem muito mais o fenômeno da globalização do que outras. Assim, se discute a globalização e sua influência nas manifestações culturais, relacionando-a com a diversidade cultural, o encurtamento do mundo, as relações humanas na atualidade, a estranha interação entre a cultura local e a dita cultura globalizante imposta e seus reflexos nas culturas dos povos globalizados.

Conforme escreve Donelly (2007, p. 88), “globalização é, geralmente, entendida literalmente com o significado de criação de estruturas e processos que abrange todo o globo. Pessoas, produtos e ideias incrivelmente mudam e se interagem com outras fronteiras que não

são do território nacional. Política, mercados e cultura tornam-se transnacionais e mesmo globais em vez de nacionais⁶⁷”.

Nessa interação entre uma cultura local e uma cultura global, Mignolo (2003) fala que as culturas locais encontram projetos globais onde, muitas vezes, são forçadas a receber e incorporar parte ou a integralidade destes projetos. Esta realidade compara a uma nova forma de colonialismo, que chamou do colonialismo global. Diante desta situação e na tentativa de compreender a influência da globalização nas danças ancestrais colocou-se a seguinte questão: *a sua maneira de ver com as televisões e rádios que mostram novas danças, Nakhula não será abandonado?*

Inácio Choveque disse não ser possível ser abandonada esta dança porque afinal, na opinião deste interlocutor, Nakhula não é simplesmente uma dança, ela, no seu repertório, agrega valores culturais e identitários. No prosseguimento da resposta foi mais detalhista, tendo acrescentado que,

“Pelo tempo que esta dança vem praticando-se, desde o tempo dos nossos avós, passou para os nossos pais até chegar a nós e, agora, preparamos os nossos filhos e netos, a dança Nakhula assim como outras danças nunca vão ser abandonada. (...) eu digo que não tem como abandonarmos porque fazem parte das nossas vidas. Eu que falo tenho rádio em casa, mas não vejo nenhum problema de ter o rádio e dançar Nakhula, as duas coisas me pertencem. Quando é para dançar deixo rádio e vou dançar. Muitas vezes eu levo rádio para machamba (roça) ligo e deixo a tocar enquanto trabalho para ouvir o que acontece noutras partes do país (...), sabe, aquele ciclone que passou na Beira, tinha ouvido pela rádio”.

Abel Martinho, dando seguimento às respostas afirmou:

“Para aqueles que não conhecem o significado dessa dança e sua importância para nós, podem, facilmente, pensar isso, mas é preciso perceber que Nakhula não é só dança, está presente, também, ali a nossa história, o nosso passado. Por isso mesmo, ensinamos os jovens o que somos e de onde viemos. Nós compramos televisor, rádio e gira-disco só para divertirmos, mas quando o momento é para Nakhula não trocamos”.

Rosalina Muchare acrescentou:

“Eu nasci e encontrei Nakhula a se dançar, então, julgo não ser a televisão, a rádio e outras coisas que vão acabar essa dança. Ela só poderá acabar, quando todos nós morrermos. Eu me lembro de há muito tempo quando chegou gira-disco aqui, no distrito, com as pessoas que iam trabalhar em

⁶⁷ Globalization is generally understood literally to mean the creation of structures and processes that span the entire globe. People, goods, and ideas increasingly move and Interact across – even irrespective –national territorial boundaries. Politics, markets, and culture become transnational and even global rather than national.

Sasubera, todas as pessoas ficaram empolgadas com a música vinda do Zimbabwe, mas mesmo assim a dança Nakhula não morreu e continua até hoje. Nakhula faz parte de nós, conta a nossa história, o nosso passado e vai continuar”.

Luísa Vaheque, na sua resposta, explicou o seguinte:

“Eu não acredito que essas coisas podem acabar com as nossas danças, nossas comidas, porque se isso fosse possível, então os brancos já teriam acabado (...), afinal, quantos anos ficaram aqui no nosso país? Fizeram de tudo para acabar com algumas coisas nossas, incluindo as nossas danças, mas não conseguiram. Agora vai ser uma coisa que não fala, não anda que vai conseguir? Não seria possível porque é a partir dela que contamos a nossa história e guardamos o nosso passado”.

Luísa Lavuleque, por sua vez, afirmou:

“Oh, meu filho! (...) nyu amwavano (vocês jovens)! O vosso problema é acreditarem em tudo que se fala a partir dessas coisas⁶⁸, mas nunca perguntam antes de existirem essas coisas como os nossos pais e avôs viviam. Você acha que essas coisas apareceram hoje? Havia aqui gira-disco para dançar sungura, havia godione (sanfona) para dançar baile, mas nem por isso substituíram as nossas danças, porque isso não é possível”.

No prosseguimento das entrevistas, três depoentes convergiram nas suas respostas e afirmaram não ser possível abandonar-se a dança Nakhula, assim como outras práticas costumeiras, por acreditarem que elas fazem parte da vida das populações e, dizem ser a partir delas que se caracterizam como makhuwas porque as tais práticas vieram dos montes Namuli com os seus antepassados (*makholo*). No caso, não consideram a televisão ou rádio como meios que vão acabar com as suas práticas culturais de origem (*ephathu*) incluindo as danças ancestrais. Ainda enfatizaram não ser possível abandonar-se a dança Nakhula por acharem que não existe nenhuma força possível que possa eliminar por completo as práticas culturais de um povo, da mesma forma que no tempo colonial os brancos assim como os padres, valendo-se da força da tecnologia, das armas e de todos os meios ao seu dispor tentaram proibir se dançar, mas não conseguiram. Dai que na opinião dos entrevistados não será um simples aparelho como o rádio ou a televisão, entre outros, ou as igrejas evangélicas, que vêm nas manifestações culturais, como práticas demoníacas, que vão desviar as pessoas de serem o que sempre foram.

⁶⁸ Referia-se a televisão e outros meios de comunicação

A globalização não é, por si só, um mal e não se trata de um fenômeno novo na vida das comunidades; por isso, falam da força da tecnologia e do papel da religião no processo da cooptação das culturas locais com o intuito de eliminá-las. Como estratégia para contornar as tendências de desaparecimento da dança Nakhula, os entrevistados apontaram a integração de jovens no grupo como forma de prepará-los e passar-lhes o testemunho para continuarem com a dança. Na sequência, Gilda João, acrescentou um detalhe identitário ao pronunciar-se nos seguintes termos:

“Na minha maneira de ver, acho que isso é impossível, porque é uma dança que vem desde muito tempo, com nossos antepassados (makholo), até chegar a nós. Então se isso fosse possível já, teria desaparecido. Minha avó contou que houve tempo que a dança era proibida, mas ela disse que continuaram a praticar mesmo às escondidas. Isto quer dizer que ela é parte de nós, enquanto nós vivermos, ela também vai viver”.

Genito Orlando olha com preocupação a continuidade da dança nas comunidades por observar a irregularidade nos processos de sua prática, o que pode comprovar-se na resposta em que se mostrou pouco otimista, tendo dito que, *“Nakhula pode não acabar por completo, mas, atualmente, pouco se dança como era antigamente conforme as informações dos mais velhos. Eles contam que há muito tempo, em todas as cerimônias ou eventos sempre foram acompanhados por danças tradicionais, como Nakhula, Xauaraua, Erapala, e outras. Mas hoje pouco acontece isso”.*

Pensamento também defendido pela Angelina Paulino integrada recentemente no grupo de apenas 12 anos de idade que se expressou nos seguintes termos: *“eu acho que um dia essas danças, incluindo a dança Nakhula vão desaparecer, isto porque ultimamente mesmo nas cerimônias tradicionais são tocadas as músicas modernas, usam-se aparelhos com discos. Eu pessoalmente estou no grupo porque minha avó com quem moro me obrigou, mas não concordo que nós jovens devamos aceitar as coisas ultrapassadas”.*

O posicionamento dos dois jovens levanta um debate geracional quanto à sobrevivência de certas manifestações culturais no momento em que parte significativa dos entrevistados olha com otimismo a longevidade dessas manifestações, incluindo outras práticas como a cerimônia de *makeya* por considerar que elas os identificam como um povo.

A partir das respostas dos entrevistados, entre representantes de cultura e os membros do grupo de dança, concluímos que não é possível à globalização, mesmo com os meios que tem e seus agentes de massificação, eliminar as danças ancestrais, incluindo a dança Nakhula.

Uma vez que no entender daqueles as danças ancestrais assim como outras manifestações culturais fazem parte da vida das comunidades onde são praticadas, tendo-as comparado ao sangue que circula nas suas veias. Por um lado, olham a dança Nakhula como o repositório da sua história através das memórias nelas guardadas, e por outro, fonte de construção da sua identidade sociocultural. Por isso essas manifestações carregam um significado muito maior para as populações makhuwas do distrito de Malema. Entretanto, a resposta da última entrevistada, uma jovem, de quem os depoentes mais velhos esperam que seja dada a continuidade da dança, nos chamou a atenção pelo facto de, apesar de fazer parte do grupo de dança, não acreditar mais na vitalidade dessas manifestações e não se identificar com elas e considerar perda de tempo à camada juvenil continuar a praticá-las sob alegação de serem arcaicas e sem nada para contribuir. A opinião de Angelina pode não expressar somente a sua visão e ser partilhada por outros jovens de que se espera que fossem os garantes da continuidade dessas manifestações.

Procurando entender a influência da globalização na indumentária usada na dança, questionou-se se o uso das capulanas, camisolas e lenços (panos) coloridos no lugar do *nacotho*, seria resultado da influência da globalização. As respostas divergiram bastante, dos treze entrevistados, Sérgio Boavida Culane e Adolfo Nacanheque, representantes das Casas de Cultura Provincial e Distrital, deixaram gravar suas ideias da seguinte forma:

Sérgio Boavida Culane, afirmou o seguinte:

“Não. Isto se deve à própria dinâmica cultural, por isso usar as roupas convencionais não se pode olhar como sinónimo de perda do valor do nacotho na dança. É preciso perceber também que a confecção do nacotho ocupa muito tempo, outro fator em algum momento prende-se com a escassez da matéria-prima usada para a sua confecção. Mas também é preciso saber que em nenhum momento se usou apenas o nacotho, outras vestes eram também usados como o caso de peles e sacos dependendo do momento”.

Por sua vez, Adolfo João Nacanheque e Luísa Lavuleque corroboram os argumentos de Sérgio Boavida Culane. Na sequência, afirmaram que a globalização, como tal, não é um fenómeno novo por entenderem que mesmo no tempo colonial em que se usava o *nacotho* a globalização já estava em marcha. No entanto, o que a comunidade precisa perceber provavelmente é de que no tempo em que o *nacotho* era a vestimenta principal, não havia em abundância roupa feita de pano ou tecido como existe hoje e disponível para todas as camadas sociais, com isso justificam não ser certo usar outro tipo de roupa só para manter as

características da dança. No entendimento destes, o que conta é a essência e o conteúdo da dança e, não a roupa ou vestimenta que se usa, embora reconhecer que o *nacotho* guarda memórias da dança. Outro elemento a não perder de vista, também é a escassez de árvores que eram usadas para confeccionar o *nacotho*, por um lado, a esse respeito explicaram ser do conhecimento das comunidades a devastação dos recursos florestais. Ainda apontaram as longas distâncias percorridas para encontrar árvores apropriadas para o efeito e, na opinião dos entrevistados, é tempo que se perde ao invés de ir à machamba ou à busca do sustento para a família, uma vez que a dança não oferece nenhuma renda. Por outro, afirmaram tratar-se de áreas de proteção e conservação e muito controladas pelo governo, onde o abate dessas árvores de qualquer maneira incorre a multas ou prisão. Entretanto, por não ser objeto de estudo nesta tese analisar o impacto da globalização nas manifestações culturais locais, não nos deteremos ao debate em torno da questão relacionada aos pontos de vista dos intervenientes na pesquisa.

Ainda, na fala dos dois entrevistados ficou evidente que o uso de nova indumentária composta por capulanas, camisolas, lenços coloridos, entre outros, não significa substituição do *nacotho* como consequência da globalização, mas sim, o fruto da dinâmica cultural que prevê a aceitação de novos elementos deste que não sejam prejudiciais à cultura; o mesmo acontece também com a eliminação ou substituição de elementos culturais que se julgam ultrapassados e em desuso. Em nosso entendimento trata-se de um processo normal partindo do princípio de que a cultura de um povo subscreve certas características, nomeadamente dinâmica, seletiva, determinante e determinada. Bernardi (1974, pp. 19-20) explica que,

A cultura é dinâmica na medida em que está em constante transformação, sempre que existir uma causa para o efeito. Mas também é seletiva, enquanto integra os valores, códigos, sistemas que um determinado grupo acha pertinentes. Assim, há uma avaliação inicial dos novos elementos, que culmina com a aceitação ou rejeição dos mesmos numa cultura determinada. E é determinante e determinada: Se por um lado a Cultura é fruto da atividade mental do Homem, este acaba sendo o produto da Cultura. O Homem depois de nascer é circunscrito a um ambiente cultural, regendo-se por comportamentos e normas pré-estabelecidas. Contudo, isso não significa que este homem não tem algum papel na modificação desse mesmo ambiente, na medida em que ele é um agente ativo no interior do seu meio cultural, através de vários processos: econômicos, políticos, sociais.

Por sua vez, quatro entrevistados integrantes do grupo de dança, nomeadamente, Albano Lavuleque, Inácio Choveque, Rosalina Muchare e Luísa Vaheque convergem na ideia de que as capulanas, camisolas e outros tipos de roupa não apareceram para substituir o *nacotho* por acreditarem que o valor da dança não está na roupa que se usa, mas sim, naquilo

que significa para a comunidade. Ainda deixaram ficar clara a ideia segundo a qual há muito tempo o uso do *nacotho* não era reservado apenas aos dançarinos, mas para a maioria da população porque era a vestimenta acessível, numa época em que os panos e tecidos eram objetos de prestígio, o mesmo que acontecia com o uso de sacos.

No seu entendimento, o uso de capulanas de todo tipo na dança, por um lado, simboliza também a liberdade, forma de mostrar a partir da dança que o povo não está mais no tempo colonial que era muito difícil conseguir panos e tecidos. Por outro, é pelo fato da dificuldade da confecção do *nacotho*, assim como o tempo que se gasta para o seu preparo. Entretanto, vincaram a necessidade de usar-se o *nacotho* principalmente para mostrar aos mais novos o percurso histórico dessa dança, uma vez que Nacotho guarda as lembranças e a história da dança e do povo Makhuwa.

A partir do exposto, concluímos que o uso das capulanas e de outros tipos de vestimentas não surge com objectivo de substituir o *nacotho* considerado traje característico da dança Nakhula, mas sim, visou responder à dinâmica da conjuntura atual em que não se justifica ficar preso ao passado, simplesmente, para mostrar o valor da dança a partir de seus artefatos. Ainda adquirimos a noção da liberdade presente nos trajes, fato que nos leva acreditar que estes, assim como os movimentos, têm uma linguagem metafórica.

Abel Martinho, em tom de lamento, acrescentou dizendo:

“Oh meu filho! Uma coisa é certa: as coisas mudaram muito, tudo aquilo que é da nossa origem (ephathu) está ficando para trás, nada como era antes, se um dia essas roupas substituírem nacotho como está acontecendo, isso não me surpreenderá de jeito nenhum. Estamos a viver outros tempos”.

A maioria dos entrevistados nos leva a concluir que a nova indumentária formada por capulanas, camisolas, lenços coloridos e outros tipos, em hipótese alguma poderá substituir o *nacotho*, embora apresentem motivos pelos quais os praticantes são levados a preferir essa nova indumentária. Nas suas respostas registramos alguns aspectos em comum, dentre eles a escassez da matéria-prima usada na confecção do *nacotho*, em parte devido à exploração da madeira apropriada para o efeito pelas empresas chinesas, por outro, as distâncias percorridas para sua obtenção e o tempo que leva o preparo. Ainda outros apontam o facto de dedicarem o tempo que seria reservado à confecção do *nacotho* em atividades de sustento, como nos casos de ir às roças produzir alimentos e uma parte para venda, uma vez que atividade de dança não dá nenhum rendimento. Apesar das dificuldades elencadas para não se usar o

nacotho, unanimemente reconheceram a sua importância, tendo pontuado a questão de guardar as memórias e a identidade do povo Makhuwa. Mas a concordância na substituição e seu inevitável abandono também foram apontados.

Os argumentos acima aludidos pelos entrevistados, de certa forma vão ao encontro do pensamento de Neveu Kringelbach (2013, p. 215) ao salientar que

É por isso que há inquietação sobre como a coreografia contemporânea e o trabalho em todo o continente, estão se cristalizando em um gênero europeu e, particularmente. Mas as alternativas são poucas, uma vez que a maioria dos estados africanos reluta em investir recursos preciosos no apoio às artes, e o público pagante é muito pequeno. Há um reconhecimento de que o financiamento, seja do governo local ou de fontes internacionais, vem com uma agenda. Também existe a preocupação de que o atual interesse pelas artes africanas contemporâneas pode ser momentâneo⁶⁹.

Welsh (2004, pp. 7 e 29), por sua vez pontua que,

A riqueza das tradições culturais observadas nas etnias, o gênero de dança oferece ao participante, bem como ao espectador, a visão sobre os costumes, a geografia, a vestimenta e natureza religiosa de um determinado povo. Originalmente passadas de uma geração para outra, muitas danças étnicas continuam a evoluir acompanhando a civilização e mudança da sociedade. Nesse processo da globalização, acredita-se que nenhuma forma de dança é permanente, definitiva ou suprema. As mudanças ocorrem, mas o elemento básico da dança perdura. Dança é para todas as pessoas. Basta lembrar que a dança não precisa de raça nem linguagem comum para a comunicação; tem sido um meio universal de comunicação para sempre. O único fato que cada leitor deve lembrar é que a dança sempre foi e sempre será uma forma de comunicação. Este é o seu legado para o mundo. Neste contexto, a dança africana é flexível e dinâmica. Esta qualidade permitiu que a dança sobrevivesse às mudanças internas e externas. A dança africana consegue absorver influências sem perder sua identidade cultural e assinatura. As pessoas conseguem manter os movimentos com sua energia, forma e estrutura dos passos. O que afeta a dança é o elemento tempo, sendo grandemente reduzido à medida que o aumento da urbanização colide com a duração da dança, que tradicionalmente pode durar dias⁷⁰.

⁶⁹ This is why there is uneasiness about the way contemporary choreography and work across the continent is crystallizing into a European genre, and particularly. But the alternatives are few, since most African states are reluctant to invest precious resources in supporting the arts, and the paying audience is very small. There is a recognition that funding, whether from local government or international sources, comes with an agenda. There is also concern that the current interest in contemporary African arts may be momentary.

⁷⁰ The richness of the cultural traditions observed in the ethnic groups, the dance genre offers the participant, as well as the spectator, insight into the customs, geography, dress, and religious nature of a given people. Originally passed down from one generation to another, many ethnic dances continue to evolve as civilization and society changes. In this process of globalization, it is believed that no dance form is permanent, definitive, or supreme. The one fact that every reader should remember is that dance has always been, and always will be, a form of communication. This is its legacy to the world. In this context, African dance is flexible and dynamic. This quality has allowed dance to survive internal and external changes. African dance is capable of absorbing

Na mesma linha de pensamento, Amide (2008) fala da identidade cultural remexida pela globalização ao dizer que a dança como qualquer outra manifestação cultural nem é uma ilha e nem se deve diluir completamente dos seus valores que formam a identidade do povo, neste caso o Makhuwa do distrito de Malema, a partir da dança Nakhula.

Dos depoimentos acima registrados e dos argumentos do Neveu Kringelbach e Welsh podemos concluir que a globalização, mesmo com todos os seus agentes e potência, não significa perigo total para a dança Nakhula. Ela sempre resistiu às várias vicissitudes ao longo do tempo. O que acontece e sempre vai acontecer, próprio da cultura, é o que os antropólogos chamam de intercâmbio cultural ou para ser mais preciso a aculturação, fenômeno que ocorre quando novos elementos considerados benéficos são agregados e, ao mesmo tempo, os elementos julgados estar em desuso são na sequência eliminados.

Herskovits (1936, p. 150), diz que, “A aculturação compreende os fenômenos que resultam quando grupos de indivíduos de diferentes culturas entram em contacto contínuos em primeira mão, com alterações subsequentes nos padrões culturais originais de um ou de ambos os grupos”⁷¹. Na sequência, os processos de aculturação presentes, sobretudo na vestimenta e nos instrumentos de dança Nakhula, observaram os tipos de traços permitidos e/ou proibidos de receber no grupo. Razão pela qual, embora tenha ocorrido a modificação de padrões pré-existentes resultantes da aquisição de novos traços, o grupo estudado ainda mantém parte significativa dos seus padrões, os chamados “sobreviventes”.

Empatia da população e de líderes religiosos do distrito de Malema com a dança Nakhula

Na tentativa de compreender o pensamento de alguns segmentos da população do distrito em torno da dança Nakhula colocou-se a seguinte questão: *Será que essa dança é aceite pela população e pelos líderes religiosos do distrito? Por quê?* Esta questão foi dirigida a cinco pessoas, dos quais três membros do grupo de dança, um líder comunitário e o

influences without losing its cultural identity and signature. People are able to maintain movements with their energy, form, and step structure. What affects the dance is the element of time, which is greatly reduced as the increase in urbanization clashes with the duration of the dance, which traditionally can last for days.

⁷¹ Acculturation comprises the phenomena that result when groups of individuals from different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of one or both groups.

responsável da Casa de Cultura do distrito. A partir destes foi possível extrair as seguintes opiniões:

Os cinco entrevistados comungam a mesma ideia, segundo a qual a população e os representantes da igreja cristã católica aceitam de bom agrado a dança Nakhula e outras práticas culturais do distrito por entenderem que elas fazem parte da sua cultura e lhes identificam como um povo. Prova disso, na opinião dos depoentes, é pelo facto de parte significativa dos dois estratos sociais acima indicados apoiarem a dança e até nos momentos da execução a sua presença tem sido massiva. A preocupação está com os crentes das igrejas evangélicas, entre eles os Protestantes, União Baptista de Moçambique e os do Velho Apóstolo, esses nunca aceitam, inclusive ridicularizam os que praticam alegadamente por associar essas danças com as práticas demoníacas, práticas que estão à margem dos preceitos religiosos. Entretanto, José Ricardo Tausse, líder comunitário, afirmou que *“Nesse caso, como líderes, a nossa tarefa é explicar eles o valor e o significado dessas danças, coisas que eles sabem por que são filhos daqui, sabem que elas fazem parte da nossa cultura”*.

Adolfo Joao Nacanheque foi detalhista tendo afirmado que

“Para os líderes religiosos depende da religião que a pessoa professa. Por exemplo, os católicos não se opõem a essas danças, diferente daqueles líderes ligados às igrejas evangélicas-estes têm uma interpretação que associa todas as danças tradicionais às curas com recurso aos tratamentos tradicionais como pecado, mas alguns deles vão aos curandeiros às escondidas, inclusive para permanecer na liderança vão aos curandeiros”.

A esta pergunta, todos os informantes mostraram duas posições: uma, referente à postura tomada pela população e, outra, por parte dos líderes religiosos. A população aceita e se identifica com as danças, se integra massivamente aos ensaios e às suas apresentações e incentiva a participação de jovens, mesmo daqueles cujos pais não são membros de grupos de dança. Relativamente à postura dos líderes religiosos, os depoentes afirmam que os da igreja católica são moderados, uma vez que não se opõem a prática dessas manifestações na comunidade. Enquanto os responsáveis das igrejas evangélicas condenam a prática das danças ancestrais e cerimônias a elas ligadas por considerar demoníacas.

No prosseguimento, procuramos saber junto dos cinco entrevistados as suas confissões religiosas. Dois entrevistados afirmaram serem crentes da Igreja Católica, embora reconhecerem também que praticam a ancestralidade como religião de origem, aquela que lhes caracteriza como africanos. Outros dois disseram, na ocasião, que professavam a religião

evangélica protestante e União Baptista de Moçambique. Apenas um dos cinco entrevistados disse professar a religião dos seus antepassados, aquela ligada a veneração dos ancestrais. Na sequência, José Ricardo Tausse foi detalhista, tendo dito o seguinte: *“a minha religião, aquela que recebi dos antepassados (makholo) vindos de Namuli é a religião tradicional. A religião que venera os nossos ancestrais através do makeya, (...). No momento da oração vamos debaixo do mutholo depositamos ephepa/makeya, água e tudo que eles têm direito, invocando a eles pela saúde e outras preocupações e até agradecimentos”*.

Quando perguntamos ao José Ricardo Tausse, na qualidade de líder comunitário e guardião das “tradições” do povo makhuwa se as religiões cristãs e evangélicas não representavam ameaça à continuidade da religião ancestral, afirmou não ser preocupação porque os cristãos dessas igrejas foram cooptados pelas circunstâncias da vida a aceitarem, mas eles continuam africanos e como tal professam, em algum momento, essa religião embora de forma clandestina. Nos momentos difíceis da vida, os crentes dessas seitas sabem que a solução está com os ancestrais e, só eles conseguem resolver independentemente da preocupação dos seus entes queridos.

Na tentativa de pôr à prova os pronunciamentos de alguns entrevistados, conversamos com três líderes religiosos, sendo um da Igreja Católica e dois da Igreja Evangélica. Para o efeito colocou-se a seguinte questão: *na qualidade de líder religioso é permitido um cristão praticar as danças ancestrais como Nakhula?* Abel Francisco Mobili, ancião da Igreja Católica, respondeu nos seguintes termos:

“Bom, vou responder como cristão, mas também como membro da comunidade. Como cristão, a Bíblia diz que não podemos praticar e nem apoiar essas danças porque são contrárias a palavra de Deus e é isso que transmito. Mas como membro da comunidade, eu não vejo mal nenhum em praticar as danças tradicionais, porque são parte de nós, da nossa vida, a partir delas aprendemos muitas coisas, sobretudo as nossas origens, a união e o respeito mútuo”.

Por sua vez, dois pastores (Bento Joaquim e Salvador Nahota da Igreja Evangélica Protestante e Igreja Evangélica União Baptista de Moçambique, respectivamente), afirmaram não ser permitido a um cristão praticar as danças tradicionais por as mesmas serem contrárias aos mandamentos da Lei de Deus, sobretudo os dois primeiros, que advogam o seguinte: *“Não terás outros deuses diante de mim; e Não farás para ti imagem esculpida”*. O entendimento dos dois entrevistados associam as danças ancestrais, em geral, e a dança

Nakhula em particular, bem como as cerimônias a ela ligadas, como sendo demoníacas e condenáveis aos olhos de Deus.

Figura 9: População assistindo o grupo de dança Nakhula de Milassane na sua atuação



Fonte: Tirada pelo autor, outubro, 2020.

A imagem retrata momentos de execução da dança Nakhula pelo grupo de Milassane durante a visita da chefe da localidade de Canhunha àquele Bairro e, à volta, está a população assistindo à dança.

Apesar de existir esta divergência de opiniões, os dados colhidos no campo revelam ter havido certa simpatia da população de Malema em relação à dança Nakhula, fato que se pode justificar, não só por muitos dos jovens integrantes no grupo de dança serem “filhos” da região, mas também, pela estratégia que os membros do grupo de dança usaram para integrá-los, que consiste na sensibilização dessa camada jovem a interessar-se pelas danças ancestrais como veículo de transmissão de valores culturais da população do distrito.

Espera-se que as “tradições” da dança Nakhula expressem valores morais. A sua beleza e poder residem na expressão desses valores por meio de movimentos. A execução habilidosa inclui a capacidade de tornar o trabalho bonito por meio de técnicas artísticas

dispositivas, como dinamismo, movimentos energéticos, acompanhados com canções e ritmos, batuques e outros instrumentos percussivos, bem como o virtuosismo do indivíduo.

5. CONCLUSÃO

A dança ancestral e popular são manifestações que espelham as diversas fases da história dos povos de Moçambique e das comunidades locais. Neste aspeto, as comunidades locais mostram-se agentes ativos do desenvolvimento e do progresso do país. No período da resistência contra o regime colonial, as manifestações culturais, no caso vertente, as danças ancestrais e populares assumiram um papel específico e novo, como instrumentos de mobilização das populações na luta contra a opressão.

Durante a Luta de Libertação Nacional, a cultura no seu todo e, a dança em particular, foi transformada e mobilizada como a arma de combate contra o inimigo. Nas danças foram depositados e disseminados os mecanismos de defesa e conquista da independência, como também de simbolização e exaltação da identidade do povo moçambicano, através da mobilização das populações para as tarefas produtivas, educativas e para a própria luta armada.

Do ponto de vista político, no período colonial, expressa-se pela dança revolta contra a política e os maus tratos perpetrados pelo regime e seus métodos: cobrança coerciva do imposto de palhota, o trabalho forçado nas plantações de algodão, na construção de estradas e pontes e abuso de mulheres e jovens pelos sipaios. No período pós-independência, serviu para protestar contra a imposição das aldeias comunais e outras diretivas políticas que lhes pareciam impróprias. Atualmente serve, também, como meio para se transmitir aos mais novos os feitos históricos que eternizam a história da população do distrito, tais como a heroicidade de alguns guerrilheiros da Luta de Libertação Nacional, animação dos eventos políticos, com destaque para as visitas de governantes ao distrito e comemoração do dia da elevação do distrito à categoria de Vila. Para, além disso, exprime a liberdade: dança-se para dar louvor ou criticar os governantes pela boa, ou má gestão dos bens públicos e pelo melhoramento dos serviços sociais das populações, fazer pedidos e alegrar a comunidade nos dias festivos.

Atualmente, a dança, para além de incorporar esses valores todos, assume novas agendas, que vão desde a mobilização das populações para as tarefas de reconstrução pós-guerra civil, calamidades naturais e na luta contra as doenças endêmicas como o HIV/SIDA.

A dança sempre esteve e continua profundamente ligada as diferentes atividades socioeconômicas, políticas, culturais e espirituais das comunidades locais que procuram

trazer à luz do dia o esforço empreendido nesta área. Na área social e econômica, as suas manifestações estão ligadas a comemorações ou celebrações dos sucessos da atividade agrícola, aquisição de um bem almejado, pela cura das doenças, regresso de um parente que se achavam perdido e nascimento de uma criança que chega para reforçar o grupo. Desta feita as danças são mobilizadas para responderem esses desafios impostos pelas comunidades de origem.

No campo da educação, sobretudo na educação informal, incorporada nos ritos de iniciação, assiste-se a mobilização das danças para transmissão e assimilação de conhecimentos que conferem ao indivíduo o estatuto de adulto, dando-lhe o pleno direito de participar em diversas atividades da vida sociocultural da comunidade de pertença, dentre eles, participar e decidir sobre a organização de cerimônias fúnebres, intervir nos assuntos de casamento, resolução de conflitos sociais, até de representação. Ainda, no campo da educação, através da dança acompanhada com a música, se transmitem às novas gerações as experiências e conhecimentos acumulados ao longo do tempo. Destaca-se, ainda, que a dança guarda memórias ancestrais, uma vez que através dela se transmite aos mais novos os valores culturais que identificam aquele povo e que modelam a identidade coletiva dos povos do distrito de Malema.

No processo produtivo, vários são os fatores que colocam o homem na dependência dos ancestrais. Na sequência, as danças ancestrais são mobilizadas para evocar as tais forças pedindo a proteção e o sucesso nas atividades a realizar, como agradecimento pelo sucesso de boas colheitas, pedido de chuvas, em casos de secas, etc. Ainda no pedido de fertilidade da mulher e da terra mãe que concede os alimentos a todos da comunidade.

Como resultado da dinâmica cultural e a influência da globalização, se para algumas danças estava estabelecido o uso de determinados trajes e objetos, as novas experiências demandam a incorporação de novos elementos. Razão pela qual hoje ser frequente ver grupos de dança envergando um traje diferente do “tradicional”. Isto quer dizer que este vento de mudanças não afetou apenas as danças no seu aspeto formal, o seu contexto e conteúdo foi igualmente abalado, como resultado do incremento dos intercâmbios culturais, das migrações e, sobretudo, do surgimento de novos grupos de dança majoritariamente constituídos por jovens, ou, ao menos, que integram número significativo de jovens. Por isso, o contexto de execução de muitas danças não é mais o contexto original e noutros casos apresentam-se esvaziadas de conteúdo, sendo normal que uma dança inicialmente associada aos ritos de

iniciação masculinos ou femininos e possuindo, por isso, restrições diversas, seja hoje exibida a um público não iniciado.

Em parte este fenômeno deve-se à globalização que, com o tempo, vai introduzindo novos elementos nas diversas manifestações culturais, incluindo as danças ancestrais, como nos casos da nova indumentária constituída por panos e tecidos com estampas que os distinguem dos antigamente usados (nacotho, peles de animais e sacos).

Para além da globalização intervem também na mudança de certos padrões das manifestações culturais algumas políticas governamentais viradas à proteção ambiental e conservação de espécies florestais e faunísticas. Essas políticas limitam em grande medida o abate de certas espécies consideradas em vias de extinção. Outro elemento que faz com que essas manifestações, sejam exibidas a um público não discriminado tem a ver, por exemplo, com a mercantilização dessas manifestações.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. Fontes orais

Nome do entrevistado	Posição/ocupação	Local de entrevista	Mês/ano
Sérgio Boavida. Culane	Diretor	Cidade de Nampula	Outubro/2020
Adolfo João Nacanheque	Diretor	Distrito de Malema	Outubro/2020
José Ricardo Tausse	Líder comunitário	Localidade de Comé	2020 e 2021
Luisa Lavuleque	Chefe do grupo/Dançarina	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Angelina Paulino	Dançarina	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Genito Orlando	Dançarino	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Albano Lavuleque	Dançarino/Tocador de tambores	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Inácio Choveque	Dançarino/Tocador de tambores	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Francisco Laquina	Dançarino/Tocador de tambores	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Abel Martinho	Dançarino/Tocador de tambores	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Gilda João	Dançarina	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Rosalina Muchare	Dançarina	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Luisa Vaheque	Dançarina	Bairro de Milassane	Out./2020 e Nov./2021
Abel Francisco Mobil	Líder religioso (ancião)	Bairro Nahadje	Set./2022
Bento Joaquim	Líder religioso	Bairro Nahadje	Set./2022
Salvador Nahota (Pastor)	Líder religioso (Pastor)	Bairro Comercial	Set./2022

6.2. Fontes escritas

ABRAHAMSSON, Hans e NILSSON, Anders. **Moçambique em transição. Um estudo da história desenvolvimento durante o período 1974-1992.** Tradução de Dulce Leiria. Maputo, CEGRAF. 1998.

ALBERTI, V. **História oral: a experiência do CPDOC.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

ALBERTO, Manuel Simões. **Os negros de Moçambique. Censo etnográfico de Loureço Marques.** AHM, 1947.

_____. **Elementos para um vocabulário etnológico e Linguístico de Moçambique.** In: Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique, Lourenço Marques, 7, Série C, 1965.

ALBUQUERQUE, Mousinho de. **Moçambique 1896-1898.** Vol. II. Divisão de Publicações e Biblioteca agência geral das colônias, Lisboa, 1899.

AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da História oral.** 8ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

AMIDE, João Baptista. *“Wayao’we” no conhecido Niassa: Os Valores Culturais & a Globalização.* Maputo, DINAME, 2008.

AMSLLE, Jean-Lop e M`Bokolo, Elikia (Orgs). **No centro da etnia: etnias, tribalismo e estado.** Tradução de Maria Ferreira, Petrópolis, RJ, Vozes, 2017.

ANDREOLI, Giuliano Souza; CANELHAS, Larissa. **A dança e as relações de gênero: uma reflexão sobre a interação entre meninos e meninas em uma aula de dança.** Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.375-394, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. Acessado em 30 de março de 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

ARANTES, Antonio Augusto. **Cultura Popular.** 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ARPAC. **VIII Festival Nacional da Cultura.** Breve Resenha sobre os festivais nacionais de cultura. Maputo, ARPAC, 2016.

ATAÍDE, Marlene Almeida de. **Um diálogo com a história oral: limites ou possibilidades de se fazer pesquisa qualitativa?** Sinais ISSN: 1981-3988. Vitória-Brasil, 20 Jul-Dez 2016/2.

ASSIMENG, Max. **Princípios do pensamento social Africano: Remodelando o âmbito da Sociologia do conhecimento.** In LAUER, Helen e ANYIDOHO, Kofi (org.) O resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas Africanas, Brasília: FUNAG, 2016.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. **Recorrência Afro-Religiosa e Nova Mística Brasileira.** In A Capoeira Dura e a Religião Afro-brasileira. Disponível em <http://dnbwilson.googlepages.com/historiasocial>. Data de acesso: 21/02/2009.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo.* Lisboa: Edições 70, 1997.

BARROS. José D'Assunção. **História e Memória - Uma relação na confluência entre tempo e espaço.** MOUSEION, vol. 3, n.5, Jan-Jul/2009.

BARRY, Boubacar. **Senegâmbia: O Desafio da História Regional.** Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Candido Mendes, Brazil. Amsterdam/Brazil 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman; Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A Construção social da realidade.** Petrópolis: Vozes, 1976.

BERLATTO, Odir. **A construção da identidade social.** Revista do Curso de Direito da FSG. n. 5. 2009.

BERNARDI, B. **Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos.** Lisboa, Edições 70, 1974.

BHABHA, Homi. K. **O lugar da cultura.** Tradução de Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BORGES, Edson. **A política cultural em Moçambique após a independência (1975-1982).** In: FRY, Peter (Org.). Moçambique: ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo, T. A. QUEIROZ, EDITOR, LTDA. 1979.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **História da dança no Ocidente**. 2a ed. Appenzeller M, tradutora. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

BURKE, Peter. **A Escrita da história: Novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes-São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CABAÇO, Jose Luis de oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.

CAETANO, Ana Cristina Maria. **Contributo para o estudo do teatro em Moçambique**. Dissertação de Mestrado, Porto, 2003.

CAETANO, Cristina Maia. **Contributos para o estudo do teatro em Moçambique**. Tese de doutorado, Universidade do Porto, 2003.

CANIVETE, Belchior. **A patrimonialização do Nyau e a redução do sentido**. Revista USP, São Paulo. n. 106. p. 97-106. Julho/Agosto/Setembro 2015.

CAPELA, José e MEDEIROS, Eduardo. **O tráfico de escravos para as Ilhas do Índico, 1720/1902**. Maputo, UEM/DH, 1987.

CARVALHO, Juvenal de. **40 anos de Angola: A construção de uma nação**. In Juvenal de Carvalho (coord.). Reflexões sobre a África contemporânea. Cruz das Almas: EDUFRB. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

CHICHAVA, Sérgio. **Por uma leitura sócio-histórica da etnicidade em Moçambique**. IESE, Maputo, 2008.

CHIKOWERO, Mhoze. **African Music, Power and Being in colonial Zimbabwe**. Bloomington. Indiana University Press, 2015.

CIRÍACO, Maria Inês Francisca. **Moçambique: diversidade cultural e linguística**. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 94-108, jan./jun. 2017. DOI 10.5935/cadernosletras. V17n1p94-108.

CONCEIÇÃO, Antonio Rafael da. **Entre o mar e a terra. Situações identitárias do Norte de Moçambique (Cabo Delgado)**. Maputo, CIEDIMA, 2006.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Paris, 17 de outubro de 2003**. Tradução do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Brasília, 2006.

CORRÊA, Joana R. O. **Entre valsados e batidos: a dança do Fandango Caiçara nos sítios e palcos**. IFCS/UFRJ, em 2011.

COSTA, Marli Lopes da & CASTRO, Ricardo Vieiralves de. **Patrimônio Imaterial Nacional: preservando memórias ou construindo histórias?** *Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Estudos de Psicologia* 2008, 13(2), 125-131. *Acervo disponível em: www.scielo.br/epsic.*

COTA, Jose Gonsalves. **Mitologia e Direito Consuetudinário dos indígenas de Moçambique.** Imprensa Nacional de Moçambique. Lourenço Marques, 1944.

COVINGTON-WARD, Yolanda. **Gesture and power: religion, nationalism, and everyday performance in Congo.** Duke University Press. Durham and London, 2016.

CRAVEIRINHA, José. **O Folclore Moçambicano e as suas tendências.** Maputo, Alcance Editores, 2009.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 1999.

CUEHELA, Ambrósio. **Autoridade tradicional em Moçambique.** Maputo, MAE. 1996.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral e narrativa: tempo, memória e identidades.** Dossiê. HISTÓRIA ORAL, 6, 2003.

DESROSIERS, Paultre Pierre. **Mitos, Crenças e Sabedorias Tradicionais de Moçambique: Elementos do dicionário.** Impressão Pátria, 2011.

DIAS, Margot. **Instrumentos musicais de Moçambique.** Lisboa. Instituto de Investigação Científica tropical. 1986.

DICIONARIO UNIVERSAL DA LÍNGUA PORTUGUESA. TEXTO EDITORA, LISBOA, 1995.

DIREÇÃO NACIONAL DO PATRIMONIO CULTURAL. **Ilha de Moçambique, Patrimônio Mundial.** Maputo, Ministério da Cultura: Status Graphic. 2014.

DIREÇÃO PROVINCIAL DE CULTURA DE NAMPULA. **Relatório Monográfico das principais danças e ritmos peculiares da Província de Nampula.** A Fase Nacional do II FNDP. Nampula. Novagrafica de Nampula Lda, 2002.

DONELLY, Jack. **International human rights.** Colorado: West View Press, 2007.

DOQUET, Anne. Le Moal, Guy. **Les Bobo. Nature et fonction des masques.** Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1999 (rééd.), 328 p. (*Annales Sciences humaines*, vol. 161). *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 166 | 2002, mis en ligne le 10 juin 2005,

consulté le 14 juin 2021. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/1491>; DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.1491>.

DUNDURO, Alexandre Silva; SOUSA, Anastácio Leitão, GONZAGA, Dulce. **Estudo sobre as Percepções e Práticas Costumeiras de Maneio da Biodiversidade nas Comunidades Adjacentes aos Montes Namúli**. Maputo, Khaiya Editores e Serviços. 2016.

EDPIELD, Robert, LINTON, Ralph e HERSKOVITS, Melville J. **Memorandum for the Study of Acculturation**. *American Anthropologist*. N. S., 38, 1936.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **The Dance**. *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 1, n. 4, p. 446-462, oct. 1928. © The International African Institute, published by Cambridge University Press, translated with permission.

_____. **A dança**. In Cavalcanti, Maria Laura [org.] *Ritual e performance*. 4 estudos clássicos. *Ritual e performance_miolo_v28*. indd 3. 24/09/14.

FALOLA, Toyin. **The power of African cultures**. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 2003.

FANON, FRANTZ. **Os Condenados da Terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira S. A. 1968.

FARIA, Margarida Lima de e ALMEIDA Renata. **“Identidade” e “patrimônio” num mundo crescentemente cosmopolita**. *Comunicação & Cultura*, n.º 1, 2006.

FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. **Escalas da identidade na literatura africana das independências: uma abordagem exploratória sobre nacionalismo, identidades sociais e produção cultural**. *Tempo*, v. 24, p. 1-20, 2018.

GABINETE CENTRAL de Organização. **I Festival Nacional de Dança Popular**, Maputo. 1978.

GALLO, Fernanda Bianca Gonçalves & OLIVEIRA, Mauricio Santos de. **Filmando o Patrimônio Cultural Imaterial em Moçambique e Cabo Verde, Relatos de duas experiências**. *ODEERE*, Ano 1, n.2, 2016.

GARCIA, Francisco Proença. **Atlas da Lusofonia-Moçambique. Povos e religiões de Moçambique** 12. Disponível em

https://www.academia.edu/10427020/Atlas_da_Lusofonia_Mo%C3%A7ambique_12.

Acessado em 12/06/2020.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Tradução de António Guimarães Filho e Gloria Mariani. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1980.

GEFFRAY, Christian. **Nem pai, nem mãe. Crítica ao parentesco Macua**. Lisboa, Ndjira, 2000.

GEORGIOS, Lykesas. **The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music -Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage**. Journal of Education and Training Studies Vol. 6, No. 1; January 2018. URL: <http://jets.redfame.com>. Acessado em 18/04/2021.

GILMAN, Lisa. **The Dance of Politics: gender, performance, and democratization in Malawi**. p. cm.—(African soundscapes), TEMPLE UNIVERSITY, 1969.

GONÇALVES, Renata de Sá e OSÓRIO, Patrícia Silva. **Antropologia Política**. Niterói, n. 33, p. 13-23, 2 sem. 2012.

GUEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUIRALDELLI, Reginaldo. **Contribuições metodológicas da história oral para a pesquisa em serviço social**. Campinas. UNICAMP, 2013.

GRIFFITHS, Laura Elizabeth. **Dance and the Archival Body: Knowledge, Memory and Experience in Dance Revival Processes**. Tese de doutorado em Filosofia, 289f, Universidade de Leeds, Escola de Performance e indústrias culturais, 2014.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 7ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMPATÉ Bâ, A. **A tradição viva**. In. Ki-Zerbo, Joseph (coord.), História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África, 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

HAMPTON, Barbara L. *et al.* **Dance Boom. Where the traditional and the NON-traditional meet**. Magazine of the Philadelphia folklore project. January 22- February 9, 2003. www.folkloreproject.org. Acessado em 2 de Abril de 2021.

HANNA, Judith Lynne: <HTTP://www.cosmicadsign.com.br/etno/danca/danca.htm>. 2008. Acessado em 15/09/2019.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1997. Tradução de Celina Caldim Cavalcanti, 6ed. Editora PAZ e TERRA, São Paulo, 2008.

HUGON, Philippe. **Geopolítica de África**. 3ed. Tradução de Emanuel Pestana, Lisboa, Escolar Editora, 2015.

INDE. **Atlas de Moçambique**. Maputo, Editora Nacional de Moçambique. 2009.

INE. **Resultados preliminares do IV RGPH da Província de Nampula em 2017**. Maputo, Oficinas Gráficas do INE, 2017.

_____. **Estatísticas da Cultura, 2017**. Maputo, Oficinas Gráficas do INE, 2017.

ISRAEL, Paolo. **Animais desordeiros: máscaras e pós-socialismo no norte de Moçambique**. In Claudio Alves Furtado e Lívio Sansone (coord). *Lutas pela memória em África*. Salvador, EDUFBA, 2019.

_____. **The Formulaic Revolution**. Cahiers d'études africaines [Online], 197 | 2010, Online since 10 May 2012, connection on 20 April 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15828>; DOI: 10.4000/etudes_africaines.15828.

IVALA, Adelino Zacarias, *at. al.* **Tradição e Modernidade: Que lugar para a tradição Africana na governação descentralizada de Moçambique?** Maputo, CIMISAU. 1999.

_____. **O Ensino de História e as relações entre os poderes autoctenes e moderno em Moçambique, 1975-2000**. Tese de doutorado, PUCS, São Paulo, 2002.

JESSEN, Mário e ARAÚJO, Manuel. **Geografia física de África: Pequena Monografia**. Maputo, Livraria Universitária, 1998.

JESUS, Edson Roberto de. **Herança de Resistência- Terreiros e comunas na pauliceia desvairada...e o semba continua**. Tese de doutorado. São Paulo. PUCS. 2017.

KHAPOYA, Vincent B. **A experiência africana**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2 ed. Revista e atualizada – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

KIIRU, Kahithe. **National Competitive Festivals: Formatting Dance Products and Forging Identities in Contemporary Kenya**. Centre for Ethnology and Comparative Sociology (LESC) University Paris West Nanterre La Défense France. University of California, 2017.

KI-ZERBO, Joseph. **História de África Negra II**. 2ed. Paris, Publicações Europa-América, 1972.

KRINGELBACH, Hélène Neveu & SKINNER, Jonathan. **Dancing Cultures: llobalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance**. N E W Y O R K, O X F O R D. Berghahn Books. 2014, v.4.

KRINGELBACH, Hélène Neveu. **Dance Circles: Movement, Morality And Self-Fashioning In Urban Senegal**. BERGHAHN BOOKS, 2013.

KULBEKOVA, Aigul, *et al.* **Kazakh national culture and ceremonies as a philosophy of ethnic identity**. Opción, Año 35, Regular No.90-2 (2019), pp. 67-85.

KUWOR, Sylvanus Kwashie. **Transmission of Anlo-Ewe Dances in Ghana and in Britain: Investigating, Reconstructing and Disseminating Knowledge Embodied in the Music and Dance Traditions of Anlo-Ewe People in Ghana**. Tese de Doutorado em Filosofia, 378f. Departamento de Estudos de Dança, Universidade de Roehampton, Londres. 2013.

LASSIBILLE, Mahalia. **La danse africaine. Une catégorie à déconstruire**. Cahiers d'études africaines [En ligne], 175 | 2004, mis en ligne le 30 Septembre 2007, consulté le 19 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/4776>; DOI: 10.4000/etudesafricaines.4776.

_____. **Les scènes de la danse. Entre espace touristique et politique chez les Peuls woDaaBe du Niger**. Cahiers d'études africaines [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/18729>; DOI:10.4000/etudesafricaines.18729.

LANGA, Filipe Jorge Laranjeira. **Atlas do perfil habitacional de Moçambique (1997 a 2007), uma abordagem do SIG**. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Nova de Lisboa, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão, *et. al.* Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990.

LÊ BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEITE, Fabio. **Valores civilizatórios em sociedades Negro-Africanas**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 18-19 (1): 1013-118, 1995/1996.

LEMIA, Rosário e VILANCULO, João. **Inouwa N'niketxe**. Maputo, ARPAC-Instituto de Investigação Socio-Cultural. 2013.

LÚTERO, Martinho e PEREIRA, Carlos Martins. **A Música Tradicional em Moçambique**. In África. Lisboa. 1980.

MACHADO, M. A. J. M. **Entre os Macuas de Angoche: Historiando Moçambique**. Lisboa, Ed. FRELO, 1968.

MACHEL, Samora Moisés. **A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo**. Coleção estudos e orientações 4. Maputo, SPANOS GRÁFICA, LDA, 1979.

MALAUENE, Denise Maria. **A history of music and politics in Mozambique from the 1890s to the present**. Tese de doutorado em Filosofia, Universidade de Minnesota, COLLEGE OF LIBERAL ARTS, 320f. 2021.

MANGHEZI, Alpheus. **Trabalho forçado e cultura obrigatória do algodão: o colonato do Limpopo e o reassentamento pós-independência c. 1895-1981**. Tradução de Luzidia Felimone. Arquivo Histórico de Moçambique, ML Graphics, Maputo, 2003.

MANJATE, Fernando. **Nyau - Gule Wamkulu: Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade**. Maputo. Coleção Embaideiro, 32. 2014.

MANUENSE, Herminia. **Timbila: Patrimônio oral e imaterial da Humanidade**. Maputo. ARPAC-Instituto de Investigação sócio-cultural, 2014.

MARTIN, Denis-Constant. **Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa**. In Gunderson, Frank & Barz, Gregory (eds). *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 172, 2003, mis en ligne le 02 Mars 2007, consulté le 21 Septembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/1548>; DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.1548>.

- MARTINEZ, Francisco Lerma. **O Povo Macua e a sua cultura. Análise dos valores culturais do povo Macua no ciclo vital-Maua, Moçambique 1971-1985.** Maputo, 3ed. Paulinas Editora, 2009a.
- _____. **Religiões Africanas Hoje. Introdução ao estudo das Religiões Tradicionais em Moçambique.** Maputo, Paulinas Editora. 2009b.
- MATE, Xadrique Paulo, *at al.* **Perspectivas, Análises e Descrições.** Maputo, ARPAC, 2018.
- MATOS, JÚLIA SILVEIRA e SENNA, ADRIANA KIVANSKI de. **História Oral como fonte: problemas e métodos.** *Historiæ*, Rio Grande, 2 (1): 95-108, 2011.
- MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais.** IN: *Sociologia e Antropologia.* São Paulo: EDUSP, 1974.
- MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição.** *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, 2001.
- _____. **Sair da Grande Noite. Ensaio sobre a África descolonizada.** Tradução de Narrativa Traçada. Luanda. EDIÇÕES PEDAGO, LDA. 2014a.
- _____. **Crítica da razão negra.** Tradução de Marta Lança. Antígona Editores. Lisboa. 2014b.
- MEDEIROS, Eduardo da Conceição. **História de Cabo Delgado e do Niassa (c. 1836-1929).** Maputo, CIMISAU/06/ 1997.
- _____. **Os senhores da floresta. Ritos de iniciação dos rapazes Macuas e Lómuès.** Porto. CAMPO DAS LETRAS-Editores, S.A., 2007.
- MEDINA, *et al.* **As Representações da Dança: uma Análise Sociológica.** *Porto Alegre*, v. 14, n. 02, p. 99-113, Maio/Agosto de 2008.
- MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas.** 19Ed, Petrópolis, vozes, 2013.
- MENDES, José Manuel Oliveira. **O desafio das identidades.** In SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Globalização em Ciências Sociais.* 2ed. São Paulo, Cortez, 2002.
- MERRIAM-WEBSTER'S. **Encyclopedia of World Religions.** USA: Merriam-Webster, Incorporated, 1999. Disponível em

https://books.google.co.mz/books?id=ZP_f9icf2roC&printsec=copyright&hl=pt-BR&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false. Data de acesso 20/12/2021.

MINAYO, Maria Cecília de Souza, *at al.* **Pesquisa Social**. Teoria, Método e Criatividade. Petrópolis, RJ, Vozes, 1994.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **1.º Festival Nacional de dança Popular**. Maputo, 1978.

_____. **Semana da cultura. Reaprender a história**. n.o 58/Novembro. 1983.

_____. **Coletânea da Legislação Cultural de Moçambique**. Boletim da República, 1ª Série, n.º 51, 3º Supl., de 22 de Dezembro de 1988. Maputo. Académica, Lda. 2007.

MOND-KOZŁOWSKA, Wiesna. **Rhythms and movements of Africa: Study on african dance on Borderlines of Anthropology and aesthetics**. Repertório, Salvador, n° 24, p.56-64, 2015.

MONTOYA, Aaron Tracy. **Performing Citizens and subjects: Dance and Resistance in twenty-first century Mozambique**. Tese de doutorado em Antropologia, 255f, University of California Santa Cruz, June, 2016.

MORIGI, Valdir Jose; ROCHA, Carla Pires Vieira da e SEMENSATTO, Simone. **Memória, Representações Sociais e Cultura Imaterial**. Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 09, número 14, 2012 ISSN 1676-2924, 2012.

MUCHANGOS, Aniceto dos. **Moçambique, Paisagens e Regiões Naturais**. Maputo, Livraria Universitária. 1999.

MUGLIA-RODRIGUES, Barbara e CORREIA, Walter Roberto. **Produção acadêmica sobre dança nos periódicos nacionais de Educação Física**. Rev Bras Educ Fís Esporte, São Paulo, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **O conceito de africanidades nos contextos africano e brasileiro. Africanidades e brasilidades**. Rio de Janeiro, Dialogarts. 2015.

MUTIA, Babila. Performer. **Audience and Performance Context of Bakweri Pregnancy Rituals and Incantations**. *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 177 | 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 12 novembre 2019. URL:

<http://journals.openedition.org/etudesafricaines/14932>; DOI: 10.4000/etudesafricaines.14932.

NEWITT, Malyn. **História de Moçambique**. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Portugal, Europa-América. 1995.

NGUNGA, Armindo e FAQUIR, Osvaldo G. **Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas: Relatório do III Seminário**. Maputo. Centro de Estudos Africanos (CEA) – UEM. 2012.

NHANCALIZE, Domingos, CAFUQUIZA, José Chuva e DANGO, Simão António. **Canção, Dança e Instrumentos de Música Tradicional nos distritos de Buzi, Dondo e Marromeu**. Província de Sofala-1. Beira. Casa Provincial de cultura de Sofala, 2005.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História. A problemática dos lugares**. Tradução Yara Aun Houry. Proj. História São Paulo, (10), dez, 1993.

NYAMWAKA, Evans Omosa. **The Place of Music and Dance in the Reconstruction of African Cultural History: a Case of the Abagusii of South-Western Kenya**. Research on Humanities and Social Sciences www.iiste.org, ISSN 2222-1719 (Paper) ISSN 2222-2863 (Online). Vol.3, No.10, 2013.

OLIVEIRA, Jurema. **As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa**. Revista Signótica. 2014. In. <http://www.revistas.ufg.br/in-dex.php/sig/issue/view/1534/showToc>. Acessado em 20. Ago.2017.

OLIVEIRA, Thiara Cruz de. **Ancestralidade: Resistência cultural em um Rio chamado Tempo, Uma casa chamada Terra, de Mia Couto**. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/cadsem.2018.30989>.

OLIVER, Roland. **A experiência africana: da pré-história aos dias atuais**. Tradução de Renato Aguiar. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1994.

OPOKU, Kofi Asane. **A religião na África durante a época colonial**. In Albert Adu Boahen (coord.). História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

PAREDES, Marçal de Menizes. **A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa.** Anos 90, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 131-161, dez. 2014.

_____. **Construir, problematizar, investigar as identidades nacionais: reflexões heterodoxas e apontamentos em torno da (s) moçambicanidade (s).** Maputo. IESE, 2017.

PELLEGRIN, Ana de. **Filosofia, Estética e Educação: A dança como construção social e prática e educativa.** Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. S. Paulo-Campinas, 2007.

PEREIRA, Rui Mateus. **Conhecer para dominar o desenvolvimento do conhecimento Antropológico na política colonial portuguesa em Moçambique, 1926-1959.** Tese de Doutorado. Lisboa, 2005.

_____. **A Missão etnográfica de Moçambique. A codificação dos “usos e costumes indígenas” no direito colonial português.** Notas de Investigação. *Cadernos de Estudos Africanos* [Online], 1 | 2001, posto online no dia 22 Agosto 2014, consultado a 21 de Setembro 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cea/1628>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cea.1628>.

PEREIRA, Matheus Serva. **Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940).** *Revista Brasileira de História*, vol. 39, no 80 • pp. 155-177. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472019v39n80-07>.

PIMENTEL, Francisco A. Lobo. **Relatório sobre os usos e costumes no posto administrativo de Chinga.** [Distrito de Moçambique, 1927]. Porto, Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. 2009.

PINTO, Maria João Paiva Ruas Baessa. **Estado, Poderes Linhageiros, Poderes Religiosos Muçulmanos nos Macuas de Nacala – Oposições, Ambiguidades e Convergências.** Tese de doutorado Instituto Superior de Lisboa, Lisboa, 2015.

PIRES PRATA, Padre António. **Os Macuas têm outros nomes.** *O Missionário Católico* (Cucujães). 23, 1946.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade social.** Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro, Estudos históricos, vol. 5, n.10, 1992.

_____. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Rio de Janeiro, Estudos históricos, vol. 2, n.3, 1989.

POZENATO, Kenia Maria Menegotto e GIRON, Loraine Slomp. **Identidade: cultura e memória**. MÉTIS: história & cultura. v. 6, n. 12, p. 137-151, jul./dez. 2007.

RANGER, Terence Oliver. **Dance and Colonialism in East Africa. Dance and Society in Eastern Africa, 1890–1970: The Beni Ngoma**. Heinemann Educational Books, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1975. Disponível em http://journals.cambridge.org/abstract_S0021853700015334.

_____. **Dance and Society in Eastern África, 1890-1970: The Beni Ngoma**. London: Heinemann Educational Books, 1975.

RHORMENS, Mariana Conde. **Tradições moçambicanas: o Mapiko**. Campinas. Unicamp, 2013.

RITA-FERREIRA, A. **Fixação Portuguesa e História pré-colonial de Moçambique**. ESTUDOS, ENSAIOS E DOCUMENTOS N.º142. Lisboa, 1982.

ROQUE, Fátima Moura *at al.* **O desenvolvimento do continente africano na era da mundialização**. Coimbra, Gráfica de Coimbra, LDA, 2005.

ROSEIRO, Antonio Henrique Rodrigues. **Símbolos e Práticas Culturais dos Makonde**. Tese de Doutorado. Coimbra, 2013.

ROSENBLATT, Paul C. **O luto em sociedades de pequena escala**. In. PARKES, Colin Murray *at all* (Cords.). *Morte e luto através das culturas*. Lisboa, CLIMEPSI Editores, 2003.

SANTOS, Irinéia Maria Franco dos. **A Ancestralidade na Dinâmica Cultural Africana**. Universidade de São Paulo, S. Paulo. s/D.

SANTOS, Monica Padilha e LOPES, Mara Cecília Rafael. **Dança e formação de identidade cultural**. Anais da Semana de Pedagogia da UEM. Volume 1, número 1. Maringá: UEM, 2012.

SIEGMUND, Gerald & HOLSCHER, Stefan. **Dance, Politics & Co-Immunity**. diaphanes, Zfuich-Berlin, 2013.

SENGHOR, Leopold Sedar. **Um Caminho do Socialismo**. Rio de Janeiro: Record, 1965.

SILIYA, Carlos Jorge. **Ensaio sobre cultura em Moçambique**. Maputo, CEGRAF. 1996.

SILVA, Teresa Cruz e. **A desqualificação do “outro” na História de Moçambique: Um estudo de caso sobre Religião e colonização no Sul do país (1940-1961)**. In Juvenal de Carvalho (coord.). Reflexões sobre a África contemporânea. Cruz das Almas: EDUFRB. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

SMITH, Anthony. **Identidade Nacional**. Lisboa: Gradiva. 1997.

SBORQUIA, Silvia Pavesi e GALLARDO, Jorge S. Pérez. **A dança no contexto da Educação Física**. 2002. 199f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/275381>. Acesso em 22/12/2021.

SOARES, Paulo, MARNEY, John e LÚTERO, Martinho e PEREIRA, Carlos Martins. **A Música Tradicional em Moçambique**. In Ministério da Educação e Cultura. Maputo. 1980.

SOUTO, Amélia Neves de. **Guia bibliográfico para o estudante de história de Moçambique (200/300-1930)**. Maputo, Universidade Eduardo Mondlane. CEA, 1996.

TAMELE, Viriato e VILANCULO, João Armando. **Algumas danças tradicionais da zona norte de Moçambique**. Maputo: ARPAC. 2002.

TEMPO. **I Reunião Nacional de Cultura-Dança**. N.º 359, 21/8 de 1977. Maputo.

_____. **Dança tradicional e Moderna**. Doc. Inf. CIDIMO Serie B (18). Maputo, n.º 359. 1977-06-25.

_____. **1.º Festival Nacional de Dança Popular**. Doc. Inf. CIDIMO. Maputo, n.º 396. 1978-32-36.

_____. **1.º Festival Nacional de Dança Popular. O Nyau**. Doc. Inf. CIDIMO. Maputo, n.º 392. 1978-34-38.

THOMPSON, E.P. **Costumes em Comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Worcesder, Companhia das Letras, 1991.

TIÉROU, Alphonse. **Dooplé: The eternal law of African dance**. New York NY 10016, Routledge, 2009.

TITIEV, Mischa. **Introdução à Antropologia cultural**. 9ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbinkian, 1969.

VALOI, Alberto, MATSINHE, Arsénio e VILANCULO, João. **Algumas danças Tradicionais praticadas na província de Gaza**. Maputo, ARPAC-Instituto de Investigação Sociocultural. Coleção embondeiro, 31, 2015.

VAN MOURIK BROEKMAN, Aafke, *at al.* **Dance for Solidarity: Uniting Dancers and Audience Through Movement**. In H. Koolen, J. Naafs, R. Naber, & L. Wildschut (Eds.), *Danswetenschap in Nederland* (Vol. 8, pp. 79-88). Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek. 2015.

VANSINA, Jean. **A tradição oral e sua metodologia**. In *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África* / editado por Joseph Ki-Zerbo. 2 Ed. Rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

VISENTINI, Paulo Fernandes, RIBEIRO, Luiz Dario, T. e PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **História da África e dos Africanos**. 3ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2014.

WANE, Marílio. **A Timbila Chopi: Construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique**. Dissertação apresentada no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, 192f, Salvador, 2010.

WELSH, Kariam. **African dance**. Chelsea House Publishers, Philadelphia. 2004.

WEULE, Karl. **Resultados científicos da minha viagem de pesquisas etnográficas no sudoeste da África oriental**. Tradução de LIESEGANG, G. Maputo, Imprensa Universitária, 2000. 1908

WEST, Harry G. Kupilikula. **O Poder e o Invisível em Mueda, Moçambique**. Tradução de Manuela Rocha. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2009.

YUNIS, Leandra Elena. **Êxtase, poesia e dança em Rumi e Hafis**. Dissertação apresentada na Universidade São Paulo, 2013.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. **Entre Narros & Mulungos Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques c. 1890- c.1940**. História Social, apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.