

Ovindjomba e olundongo: trafegando entre as danças nyaneka e a cena

Paulino Tchiloia Bimba Lunono *

ORCID iD

<https://orcid.org/0000-0001-5465-5510>

RESUMO: No presente artigo levou-se a cabo um estudo de campo que teve como objectivos centrais descrever e analisar as estruturas das danças nyaneka, a saber: ovindjomba e olundongo. Os nyaneka são povos do Sudoeste de Angola que se dedicam principalmente à criação de gado e agricultura. A dança ovindjomba é executada em momentos de alegria do quotidiano e em momentos de festejo seguintes a rituais de passagem. Já o olundongo, é ambivalente, feito tanto em momentos de alegria como também acontece em ocasiões fúnebres, em especial quando falece um mais velho. No presente estudo apenas olhou-se para o olundongo na sua vertente festiva. Do ponto de vista metodológico, foram feitas filmagens das danças em duas localidades de Quipungo, província da Huíla, áreas pertencentes aos subgrupos nyaneka e handa, cujos vídeos foram exibidos a pessoas identificadas como nyaneka noutras regiões da província da Huíla e Cunene; a intenção da exibição dos vídeos era saber se as danças tinham uma dimensão global entre os subgrupos nyaneka, o resultado obtido foi o reconhecimento com os mesmos nomes das danças, excepto na região pertencente ao subgrupo nkhumbi (Cunene). Estabeleceu-se uma ponte entre as danças nyaneka e a prática cénica desenvolvida pelo Bimphadi, grupo angolano de pesquisa em artes cénicas, radicado em Luanda, onde o autor trabalha como actor-pesquisador. A intenção desse trânsito é de ver como trabalhos contemporâneos nas artes cénicas, seja no campo da criação ou ensino, podem se valer das formas de espectáculo anteriores àquelas que nos foram legadas pelo imperialismo e colonialismo ocidentais. A pesquisa constitui-se como pioneira, pois que ovindjomba quanto olundongo nunca mereceram uma atenção especializada em termos de pesquisa como aconteceu com os jogos de combate nyaneka. Tanto ovindjomba como o olundongo existem nos ovimbundu, grupo étnico vizinho dos nyaneka. No entanto, esta pesquisa não abrangeu os ovimbundu.

PALAVRAS-CHAVE: Ovindjomba; Olundongo; Nyaneka; Bimphadi.

Ovindjomba and olundongo: traveling between nyaneka dances and the scene

ABSTRACT: In the present article, a field study was carried out whose main objectives were to describe and analyze the structures of the nyaneka dances, namely: ovindjomba and olundongo. The Nyaneka are peoples from the southwest of Angola who are mainly dedicated to cattle raising and agriculture. The ovindjomba dance is performed in moments of joy in everyday life and in moments of celebration following rites of passage. The olundongo, on the other hand, is ambivalent, performed both in moments of joy and also on funeral occasions, especially when an older person dies. In the present study, we only looked at olundongo in its festive aspect. From a methodological point of view, filming of dances was made in two locations in Quipungo, province of Huíla, areas belonging to the nyaneka and handa subgroups, whose videos were shown to people identified as nyaneka in other regions of the province of Huíla and Cunene; the intention of showing the videos was to find out if the dances had a global dimension among the nyaneka subgroups, the result obtained was recognition with the same names of the dances, except in the region belonging to the nkhumbi subgroup (Cunene). A bridge was established between nyaneka dances and the scenic practice developed by Bimphadi, an Angolan performing arts research group based in Luanda, where the author works as an actor-researcher. The intention of this transit is to see how contemporary works in the performing arts, whether in the field of creation or teaching, can make use of forms of spectacle prior to those bequeathed to us by western

* É angolano, licenciado em Teatro (Atuação) pelo Instituto Superior de Artes (ISART), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda/Angola. Mestrando em Artes Cénicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil. É ator-pesquisador do Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena) e professor de Teatro no Instituto Politécnico de Arte "CEARTE", escola pública do 1º e 2º Ciclos de artes, situada em Luanda, Bairro Camama. E-mail: tchiloiallunono@gmail.com

imperialism and colonialism. The research constitutes a pioneer, since ovindjomba and olundongo never deserved a specialized attention in terms of research as happened with the nyaneka combat games. Both Ovindjomba and Olundongo exist among the Ovimbundu, an ethnic group neighboring the Nyaneka. However, the present study did not cover the ovimbundu.

KEYWORDS: Ovindjomba; Olundongo; Nyaneka; Bimphadi.

Ovindjomba nolundongo: okutunda povinyano viovanyaneka okwenda mocila co teatro

OMPHAHUKILO YOMUKANDA: Omukanda owu utanga eci caama kovinyano viovanyaneka, ovindjomba nolundongo, ovilinga viaco viahimbikila mokuvitala povanyaneka aveho. Ovanthu ava tutumbula nyaneka ovahona nonongundja viomepia vakala kombwelo yomalio yo Angola. Ovindjomba vinyanwa pohambu no povicite viokupotolua. Olu olundongo lunyanwa povicite no pononambi viovakula vandamba. Pomukanda owu olundongo lwatangua olwo povicite, lwonambi lwasalako. Okupopia eñeni viahonekwa momukanda owu viatangua, ovianyano evi viakatulua ono'vídeo povilongo vivali vioko'Cipungu, ko Wila, pakala ovahanda no vanyaneka, vialekesua ovanyaneka vokovilongo vikwavo, vo mo Wila no Kunene, apo citalue hine ovianyano evio vinyanua kovanyaneka aveho, okupolapo ovankhumbi, ovanthu ovo aveho vaimbuka ovinyano ovio, ngwe omanduko aco vevitumbula hayo. Okutunda povinyano ovio cikatavelua ko cila co mo teatro co Bimphadi, momphangu mutangua ovinyano, ko Luanda, omu muundapa umosoneki womukanda owu. Twahambahamba okutonda konyano ovio okwenda mo Bimphadi, mokutaindja oñgeni cipondolua okuhivilika ovinyano vietu, vina ovinkhulu kwevi viaetua na cikolonya. Catangwa apa oncimbi, catangwakovala evinyano viovanyaneka viokwlua. Ovindjomba nolundongo vili no kovimbundu, powie waco opo, omukanda owu kautange caama kovimbundu.

ONONDAKA VIOKOMEHO: Ovindjomba; Olundongo; Nyaneka; Bimphadi.

Da origem e hegemonia do teatro: introdução

O texto que aqui se apresenta, com alterações, foi escrito inicialmente para a disciplina “Performatividade: filiações, cenários, disseminações e tramas do corpo nos limiares”, que fiz na Universidade do Estado de Rio de Janeiro em 2022, lecionada pela Prof^a. Dr^a. Luciana Lyra, apresentado à mesma como requisito para a finalização da componente letiva. Hesitei na aplicação do termo “dança” para designar as formas de espetáculo aqui tratadas (ovindjomba e olundongo) pela sua complexidade, pois, não incluem apenas o movimento do corpo, mas são de uma maior amplitude, incluindo percussão, canto e discurso; entretanto, mantive-o para evitar o uso de termos como “teatro africano” ou “performance” que normalmente se aplicam a gêneros de espetáculo africanos e afrodescendentes pela sua profusão de sentidos. Na língua nyaneka, em todos os seus dialetos, não existe um substantivo que traduza com precisão a palavra dança, existe apenas o verbo *okunyana* que pode significar “dançar” ou “brincar”. A palavra dança, portanto, é a mais próxima das formas de espetáculo que o presente texto aborda.

O interesse por esta temática nasceu no contexto da minha formação em Teatro no então Instituto Superior de Artes (2015-2019), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, que pouca ou nenhuma importância atribuía a outras formas de espetáculo, em especial aquelas dos lugares de origem das alunas e alunos. Passei a minha infância e adolescência num contexto rural, participando em danças como ovindjomba e olundongo, ouvindo e cantando cânticos de rituais de passagem como ekwendje¹ (tendo sido neste iniciado aos quatro anos e meio), ehiko (ritual de iniciação para meninas), ou, ainda, ouvindo ocinthita (“poesia-cantada” pelos pastores do Sul de Angola), entre outros ritmos e sonoridades.

Todo esse universo não tinha e continua a não ter espaço na grelha curricular da instituição aludida. Quando aparece é de forma superficial e abstrata e/ou generalista, recebendo o nome de “teatro africano”. Com o termo “teatro africano” procura-se nomear todos os tipos de espetáculo que não cabem na estrutura aristotélica. Talvez ainda seja necessário lembrar que o teatro inicialmente chegou em África(s) ou na(s) América(s), através de missionários católicos, com uma missão “civilizadora” e/ou colonizadora. Portanto,

Não havendo, de forma radical, um rompimento com o projeto colonizador, o teatro hegemônico, posto em suas oficialidades institucionais, continua a reproduzir características da poética de origem, por exemplo, a organização do espetáculo voltada para uma oposição binária dramatúrgica; a cena que se ampara prioritariamente na estrutura textual; a centralidade cênica em relação à passividade do público e a baixa criticidade sobre os processos de dominação associados à colonização, como o racismo, o patriarcado e o elitismo cultural. (DUMAS, 2022, p. 5-6).

O rompimento com as estruturas e imaginários herdados do colonialismo apesar de ter merecido exaustas discussões, com destaque para as teorias pós-coloniais no período que se seguiu às independências formais das nações africanas de impérios europeus e mais tarde, a partir da década de 1990, com as teorias decoloniais, os avanços rumo à mudança de práticas são ainda tímidos. Este rompimento não significa o rechaço absoluto de tudo que nos foi legado pelo colonialismo europeu e imperialismo norte-americano, é também a sua ressignificação, adaptação e adoção do que caiba nas estruturas anteriores ao colonialismo (muitas delas sobreviventes) – é o caso de ovindjomba, olundongo e outras “expressões artísticas” dos povos colonizados. É preciso ensaiar a saída dos empréstimos conceituais injustificáveis, pois nomear e/ou conceituar

¹ Ritual de iniciação masculino.

é tomar conta de algo, ou seja, como diz Alexandra Dumas no texto do qual foi extraída a citação acima, em jeito de pergunta, nomear é dominar.

Fugindo de equivalências conceituais, este texto procura oferecer uma imagem de como são processadas as danças ovindjomba e olundongo e os seus contextos de realização. Do ponto vista metodológico, o estudo parte de uma pesquisa de campo. Não foi possível localizar alguma literatura sobre ovindjomba e olundongo, mesmo que esta exista será escassa. Por isso, este estudo pode ser considerado como pioneiro na matéria e tendo também como intenção a visibilização dessas danças. Há alguma literatura relativa a jogos de combate nyaneka cujas pesquisas foram motivadas pela ideia de que a capoeira, gestada no Brasil e com uma popularização à escala global, tenha como ancestral o ngolo, um tipo de luta-dança que era praticado entre os ovankhumbi (do subgrupo nyaneka).

A maior parte dos jogos de combate entre os povos pastoris do Sul de Angola sofreu transformações, desapareceu ou passou a ser praticada com raridade, pois, com a perda de autonomia a favor da invasão e colonização de Portugal e Alemanha, provavelmente os povos terão deixado de os aplicar para o seu propósito original que era a preparação para as guerras internas². A colonização do Sul do que hoje é Angola tem como marco a fundação da atual cidade de Mocâmedes (antes Mossamedes) por uma colônia de portugueses vindos de Pernambuco, Brasil, fugindo de uma insurreição em 1849. O estabelecimento desta colônia serviu para organizar o acolhimento de outras como a de *bóeres* vindos do Transval e portugueses vindos da Madeira que se instalariam no planalto da Huíla. Com essas bases assentes, contando uma superioridade tecnológico-militar, Portugal perpetraria horrores a populações encontradas com açambarcamento de terras, roubo de milhares de cabeça de gado e interferência na política local com substituições por conveniência de onohamba (“reis”)³, entre outras atrocidades.

Com relação à generalização implícita no subtítulo (danças nyaneka), justifica-se pelo fato de as danças aqui tratadas existirem em todos os subgrupos nyaneka, não obstante as ligeiras variações na forma de execução. Depois de filmadas as danças em duas localidades do município de Quipungo, província da Huíla, área pertencente aos handa e nyaneka (propriamente dito), os vídeos foram mostrados a pessoas de outros subgrupos que imediatamente as reconheceram precisamente com os mesmos nomes,

² Sobre os jogos de combate nyaneka, ver Assunção (2020) e Desch-Obi (2021).

³ A respeito da colonização do Sul de Angola, ver Azevedo (2014).

exceto entre os ovankhumbi. Todavia, para este último caso, os envolvidos na pesquisa reconhecem a existência das danças entre eles, tendo apenas nomes diferentes.

Este artigo está dividido em três partes principais, a primeira apresenta os povos nyaneka e a segunda apresenta e analisa o modo de organização das danças ovindjomba e olundongo. De modo ininterrupto, é também na segunda parte do artigo onde é tratada a recriação das danças ancestrais no Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena que integro como actor-pesquisador)⁴, correlacionando-a com ovindjomba e olundongo. A terceira parte do artigo é reservada para as considerações finais, questionamento sobre o futuro de ovindjomba e olundongo e conjecturas de saídas para a sua preservação. A abordagem intencionalmente, às vezes, roça em outros assuntos relacionados com a situação político-social dos nyaneka e num fenómeno paralelo às danças, que não deve ser ignorado, a música gravada em estúdio feita por jovens nyaneka, aqui apelidada **música eletrônica**.

1. Quem são os nyaneka?

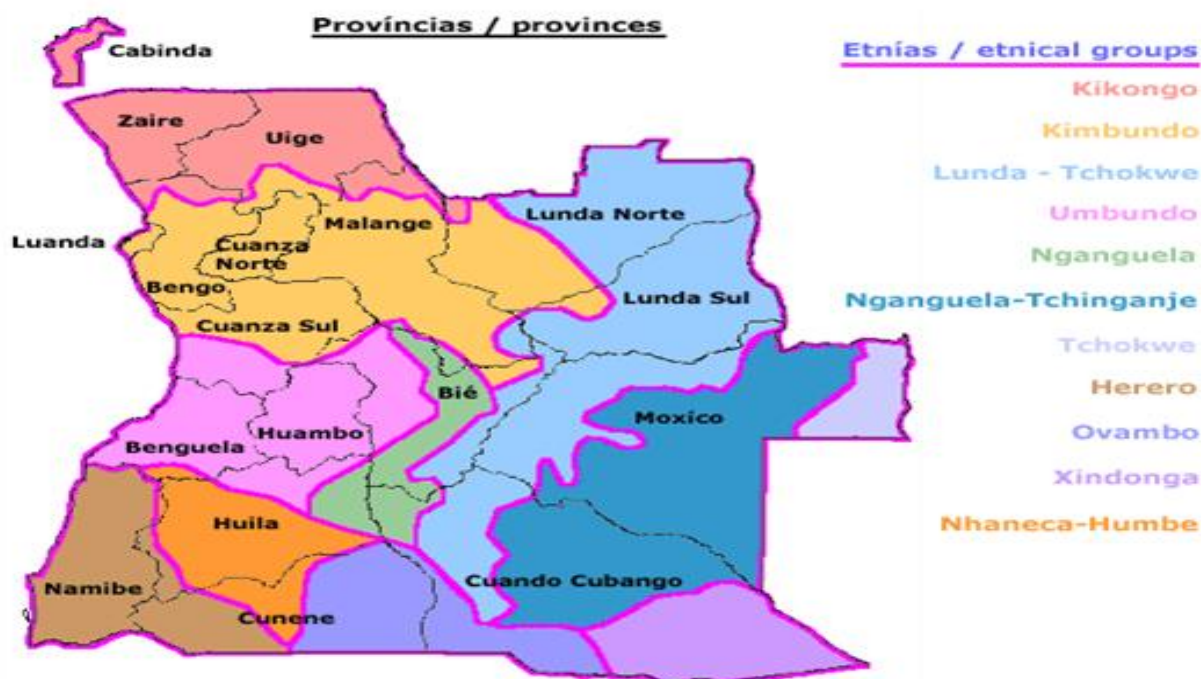
Já existe, ainda que exígua, alguma literatura sobre o grupo étnico nyaneka-humbi, conforme a categorização colonial, do conjunto bantu cujos povos habitam a África subsaariana. Neste estudo não busquei seguir as pegadas da biblioteca colonial ao retomar a categoria nyaneka-humbi, o faço por acreditar que ela deve ser revisitada e ressignificada, porque contaminou muitas das percepções que se tem dos povos na atualidade. A ideia de biblioteca colonial a tomo de Mudimbe via Sarr (2016, p. 101, tradução minha), que diz que “em ciências humanas e sociais, o corpus de saber sobre África está fortemente marcado pela etnologia e antropologia coloniais”. Essa biblioteca colonial entendo, não se deu apenas com os estudos de “descobrimento” feitos pelos colonialistas que na região em estudo foram desenvolvidos grandemente no século XX, bem pouco antes de 1975, mas também entra nessa bagagem todo estudo que considere apenas questões puramente folclóricas, com identidades aparentemente estanques, é

⁴ O Bimphadi é um grupo de pesquisa em artes cénicas que foi criado por ex-estudantes de teatro do então Instituto Superior de Artes (ISART)⁴, hoje Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, situada na cidade do Kilamba, Luanda. Isto é, precisamente no início de 2020. O grupo sobrevive única e exclusivamente da vontade dos seus membros ou actores e atrizes de busca de novas possibilidades técnicas e pedagógicas, é nesse sentido que tem estabelecido parcerias com o Brasil, em específico com o professor, actor e diretor Robson Carlos Haderchpek. O artista brasileiro e o Arkhétypos, grupo de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte que dirige constituíram um importante estímulo para a fundação do Bimphadi.

parte desse leque as pesquisas que ignorem as dinâmicas atuais dos povos, sua relação com o todo-poderoso Estado-moderno unitário que abafa e vai extinguindo as estruturas que o precedem.

A biblioteca colonial, reificada na pessoa do padre etnólogo e antropólogo Carlos Estermann, francês, tem servido de maior referência quando se trata de povos do Sul de Angola, onde se situa a maioria da vasta família dos chamados *nyaneka-humbi* (também grafado *nhaneca-humbe* ou, ainda, *nhaneka-humbi*) que compreende as províncias da Huíla, Cunene, Namibe e Benguela. Esta distribuição territorial, obviamente, não deve ser tomada de maneira rígida, assim como a sua negação não é razoável. Um número considerável de ovanyaneka (plural de *mu/nyaneka*) hoje em dia também está nas cidades e vilas do Norte da Namíbia, em Windhoek, no corredor litoral de Angola que vai do Namibe a Luanda e em outras partes de Angola e do mundo. Trata-se de povos que se dedicam principalmente à agricultura e pastorícia. Para além da designação nyaneka-humbi, aparecem outras designações desses povos nos meios urbanos, mas originadas na do Estermann, como *muhumbi* e, simplesmente, nyaneka (designação que adoto). O padre missionário francês Carlos Estermann afirmou: “O grupo étnico que apelidamos de nyaneka-humbi constitui um grande agregado populacional no sudoeste de Angola. Possui uma unidade étnica (tomando esta expressão com a devida relatividade) bastante bem definida e a sua coesão linguística é facilmente observável para quem se dedica a estudos desta natureza.” (ESTERMANN, 1960, p. 13, apud DIAS, COSTA e PALHARES, 2015, p. 13).

Figura 1. Mapa que representa uma aproximada distribuição de grupos étnicos de Angola. Aproximada, porque houve migrações durante a guerra para outras áreas em busca de segurança e mesmo depois de 2002, a seguir à guerra civil de 27 anos, em busca de melhores condições de vida.



Fonte: <https://lingalog.net/cours/jpc/palops/cinco/angola>

A antropóloga local Rosa Melo (2005) cujo estudo se centra na identidade do subgrupo handa rejeita esta classificação, nyaneka-humbi, de Estermann fundamentando que se trata de grupos étnicos diferenciados, ou seja, como ela mesma diria, nyaneka-humbi é uma carapuça que não serve aos handa nem aos nkhumbe nem aos nyaneka ou outro grupo étnico cabido nesta categoria globalizante. O estudo de Melo tem o mérito de ser o primeiro de alguém de dentro que de forma bastante perspicaz procura destrinchar a grande confusão criada por Estermann, mas, talvez, o faz tarde. Ocorre que o Estado moderno ou independente angolano já se tinha apropriado da categoria e a difundiu massivamente nos meios de comunicação oficiais. Tanto é que os jornais da rádio e televisão nacionais em línguas de Angola são apresentados em nome da língua nyaneka, que, a rigor, não existe como glotónimo. Quatro pessoas provenientes de subgrupos diferentes apresentam o programa de notícias da TPA (Televisão Pública de Angola) em nome da “língua nyaneka”.

A classificação globalizante de Estermann, sem dúvida, tinha intenções de simplificar para dominar, foi feita fundindo dois nomes de grupos étnicos: nkhumbe, grupo étnico cuja maior parte se localiza na Província do Cunene e nyaneka, grupo étnico que se situa na Província da Huila, Município de Quipungo. Dentro desse agregado estão, para além dos nyaneka e ovankhumbe, os ovangambue, os handa, os ovamwila, entre outros. Delimitar as fronteiras de um grupo étnico é um exercício difícil, para não dizer

impossível e tal dificuldade às vezes dá lugar à negação da existência de identidades étnicas. Para sanar de alguma forma esta dificuldade proponho a imagem do arco-íris, o centro de cada cor que o compõe é claro, mas na medida que avançamos para as margens, de cima a baixo ou de baixo a cima, reduz a sua intensidade até que imperceptivelmente nos damos conta de estar numa outra cor.

O que os(as) antropólogos(as) propõem sobre a origem de um grupo étnico, por exemplo, verificando o mito fundador não ajuda a determinar onde começa e termina um dado grupo étnico. Dentro do próprio centro do grupo étnico, que vislumbro claro, existem inúmeras contradições, o nome da língua pode apontar para fora, ou seja, para um outro grupo – é exemplo os nyaneka se referirem à sua língua como olumbundu, fazendo pensar em ovimbundu (grupo étnico vizinho). Uma outra contradição se pode constatar, os nyaneka dizem ter proveniência no Ngambue (no território dos ovangambue) e os ovangambue dizem ser originários dos ovacipungu⁵ e outras versões de origem também apontam para o Huambo, território dos ovimbundu⁶. A lição que se pode tirar dessas contradições é de que a origem de um grupo étnico não é só uma, mas plural.

Adopto a perspectiva de Estermann, com a diferença de não me valer do nome composto, apenas uso o nome nyaneka, apoio-me é na sua delimitação em termos identitários. Vale aqui expor as razões da adopção do nome nyaneka a primeira, já apontada, é que o Estado angolano independente se apropriou da classificação de Estermann e a ressignificou passando a simplesmente se referir à existência do povo nyaneka, falante da “língua nyaneka”. A segunda razão prende-se com o fato desses povos comungarem dos mesmos mitos.

Com todas as ligeiras diferenças por considerar existentes entre os povos – do ponto de vista linguístico e em algum grau na realização de rituais/danças –, a classificação de Estermann criou uma realidade para os tempos de hoje, pois que os particularismos anteriores às aglutinações colonial e nacional deixaram de fazer sentido. Mesmo antes disso as fronteiras equiparáveis às nacionais não existiam. Não obstante as pequenas diferenças, as pessoas dessas diferentes coletividades percebem-se como próximas, casam entre si e não existe nenhuma dificuldade em termos de comunicação

⁵ Para os ovangambue o etnónimo nyaneka não existe, se referem a estes como ovacipungu.

⁶ As crónicas de exploradores europeus sugerem que no fim do século XVI guerreiros bangalas (ou jagas) descendo do Norte onde também teriam invadido o Reino do Congo se instalaram nas margens do rio Cunene. Nesta região os bangalas teriam expulsado os povos que na pesquisa lida, Azevedo (2014), citando o eminente Estermann, que por sua vez cita R. Avelot, aparecem referenciados como chibembas ou cimbembas (ou, também, dâmaras) que terão se refugiado para Kaoko (Norte da actual Namíbia). Os invasores formaram dois reinos, o de Lu-nkumbi e Huila (sic). Esta versão não existe na memória dos povos nyaneka.

e/ou linguísticos, eu que sou munyaneka, propriamente dito, passei pela prova de estar noutras regiões, nos ovangambue, ovankhumbi, ovamwila e ovahanda, sem precisar de tradução. Um dos elementos que considero relevante, tornando viável uma leitura global e globalizante destes grupos étnicos, é a partilha do mito de origem e parentesco chamado *eanda*.

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

A origem na mesma *eanda* torna, segundo a crença, as pessoas aparentadas, em termos de comportamento e morfologia. Os indivíduos podem ser omukwanyange (da *eanda* do carraceiro), ovakwangandu (da *eanda* do jacaré), ovakwananthuli (da *eanda* das abelhas), etc. Algumas, poucas, *omaanda* escapam à definição acima, por exemplo, a *eanda* ovakwambela (*eanda* da chuva) e ovakwankhali⁷ (*eanda* dos/as conflituosos/as). Portanto, às *omaanda* vegetal e animal soma-se um terceiro tipo que origina de um fenómeno social ou da natureza. Ao contrário do que se tem dito quanto à linhagem, de serem os nyaneka matrilineares, na verdade, o indivíduo pode enfatizar a *eanda* paterna em detrimento da materna e vice-versa.

O sujeito encarna a sua *eanda* através do *ocaano*. O *ocaano* é uma interjeição identitária da qual se vale a pessoa quando tropeça ou apanha mal jeito em dada actividade física, podendo ainda equivaler a um *viva!* Cada *eanda* possui o seu *ocaano*, por exemplo, os ovakwambua (pessoas da *eanda* do cão) o seu *ocaano* é *vokwaciwena!* (invocam o filhote da cadela), os ovakwanyime (da *eanda* do leão) têm como *ocaano* *vokwandumbu!* (invocam a cor do leão, *ocindumbu*, amarelo), assim por diante. A articulação de *omaanda* com *oviaano* (plural de *ocaano*) não segue uma lógica uniforme, mas podemos extrair um princípio nessa relação, a *eanda* na maior parte dos casos se refere a um ser concreto (animal ou planta) e o *ocaano* resulta das suas características (cor, lugar em que habita, efeito quando consumido, etc.).

Observa-se uma ligeira variação de *omaanda* nos diferentes subgrupos nyaneka, entre os ovangambue existe a *eanda* ovakwacuunda, que não existe nos nyaneka e handa, os ovankhumbi possuem a *eanda* ovakwanambungu que inexistente

⁷ Esta *eanda* é associada ao sorgo, cereal com o qual se fabrica *omakao*, uma bebida alcóolica fermentada. No lugar de se referir ao vegetal, alude ao efeito criado por este quando consumido.

noutros subgrupos. Entretanto, a estrutura é a mesma. Entre os ovambo e herero também há omaanda (plural de eanda), porém, com substantivas diferenças.

2.Contextos da realização e estruturas das danças ovindjomba e olundongo

Para além da partilha de mitos, os povos nyaneka possuem os mesmos rituais, seja os de cura ou de passagem, diferindo num ou noutro aspecto. Mas no presente texto apenas tratar-se-á de danças de passagem festivas. O casamento (em todos os subgrupos domesticado pelas igrejas), o ekwendje (ritual de circuncisão e/ou passagem para meninos) e o ehiko⁸ (ritual de transição para meninas) são os principais momentos da realização das danças; lá já vamos, mas não sem antes apresentar com mais detalhe pelo menos os dois últimos rituais.

O ekwendje em algumas regiões foi completamente tomado pela igreja católica, especificamente em Quipungo, mas no resto dos nyaneka, exceto nas vilas e cidades, mantém a sua forma “original”. Um grupo de crianças, adolescentes e jovens é isolado numa mata num período de cerca de quatro meses, a entrada no ocombo (lugar onde se realiza o acampamento), assinalada com o corte do prepúcio, ocorre no início da estação do cacimbo (Maio) e a saída acontece depois dos onohalamphe (os iniciados) apanharem os primeiros pingos da chuva por volta da primeira quinzena de Setembro. O tempo de permanência no ocombo, válido para o ombelo (no caso de ehiko), pode ser condicionado pela logística da família.

A estada no ocombo constitui um momento de abandono, o iniciado vê por um período suspensos alguns dos seus direitos mais básicos para a sobrevivência, a comida é sem sal, não se pode aquecer ao fogo (sobretudo no início), padece de frio, entre outras adversidades programadas. Com as feridas já curadas os rapazes vão à caça para contribuir para a sua própria alimentação. No ocombo aprende-se a cantar-dançar as danças do ekwendje e a confeccionar objetos de um iniciado. Os circuncidados formam um grupo de camaradagem que perdura para o resto da vida passando os seus membros a tratar-se por otava (sendo o plural ovotava). Este mesmo grupo recebe um nome que vem da ombala (o centro de poder político e religioso) que também se denomina ocaano.

Se os rapazes são iniciados com o corte do prepúcio, as raparigas passam pelo ehiko geralmente com a aparição do primeiro ciclo menstrual e outros sinais de maturação biológica como o desenvolvimento dos seios. Mas hoje a medida de

⁸ Em outras variantes linguísticas do nyaneka diz-se efuko ou efiko.

maturidade de uma rapariga pode ser a ideia de maioridade, no caso angolano, atingida com 18 anos. O ritual de iniciação feminino é realizado no ombelo ou na igreja. Ombelo é um pequeno compartimento anexo ao eumbo, menor que as casas habitadas, que também serve para abrigar bezerros ou cabritos. O ombelo é polivalente, servindo ainda como casa mortuária em caso de falecimento do senhor do eumbo.

Em regiões onde o ehiko foi cooptado pela igreja o ombelo desapareceu faz décadas. O lugar simbólico mais importante do eumbo é o ocoto, feito de três troncos expostos em forma de “U” que aponta para o poente, nascente ou no sentido em que correm os rios. Ao centro faz-se uma fogueira e à sua volta à noite reúne a família para comer, educar-se e dançando-se também à sua volta em ocasiões festivas. O eumbo é composto por ovicivo⁹ (sendo o singular ocivo).

Figura 2. Vista panorâmica de um eumbo em Kananga, município da Matala, província da Huíla.



Fonte: Fotografia captada do documentário “Os donos da terra” da Moisako – Instituto para a Cidadania (2022). Disponível em: <<https://youtu.be/iUY6ggUK7YU>>. Acesso em 24 mar. 2023.

Nem todos omaumbo (plural de eumbo) possuem ombelo, apenas os muito mais velhos é que têm o poder de construir um. A permanência das ovahiko (as iniciadas) nesse lugar depende da logística de que a família dispõe. Todavia, regra geral, antigamente a duração era igual à de ekwendje, ficava-se perto de quatro a seis meses. Hodiernamente as raparigas permanecem muito menos tempo, podendo ser apenas um dia, sobretudo em casos onde as ovahiko são da cidade. A redução do tempo do ehiko quanto do ekwendje é também devido ao calendário escolar. Excepto em casos de pessoas convertidas para igrejas evangélicas que proíbem a prática do ehiko, pais e

⁹ Em outras variantes linguísticas do nyaneka é elimba (singular) ou omalimba (plural).

mães já urbanizados(as) quando as filhas atingem a maturidade biológica deslocam-se para as aldeias com o fim de realizar a iniciação. Todavia, algumas festas também são realizadas nas cidades e vilas. Acredita-se que a não passagem pelo ehiko pode criar esterilidade ou nascer filhos(as) que cheguem ao mundo sem vida; ou, ainda, ter que enfrentar a rejeição da sociedade, pelo menos no contexto rural.

Figura 2. Ovahiko vestidas de pano samakaka no Mulondo, município da Matala, província da Huíla (2022).



Fonte: Arquivo pessoal de Fátima Fernanda.

Tanto o ehiko quanto o ekwendje encerram em festa no eumbo efetuando-se abate de uma ou várias cabeças de boi. Cada omuhiko (singular de ovahiko) e um agregado familiar de circuncidados em seu nome mata-se um ou mais bois cuja carne suporta a festa. Basicamente a estrutura da festa do ekwendje e ehiko é a mesma, há a refeição do pai da iniciada ou do iniciado com os seus ootava no ocoto (denominada ovitenga¹⁰) e o momento de danças, inclua-se as danças e cantos especificamente feitas pelos/com os indivíduos iniciados.

¹⁰ O prato dessa refeição é feito de miudezas de boi.

Figura 4. Ovatava (companheiros de iniciação), homens do campo e da cidade, dos pais das raparigas que passaram pelo ehiko tomando a refeição ovitenga no ocoto no Kandombe, município de Quipungo, província da Huíla (2022).



Fonte: Elaboração própria.

Duas danças principais animam a festa: ovindjomba e olundongo. A primeira, ovindjomba¹¹, é uma dança caracterizada por uma maior participação feminina, realizada tanto em festas como em momentos de alegria no eumbo. Para que haja festa não pode faltar oñgoma (bataque), aliás, um provérbio sintetiza essa realidade. Dizem os nyaneka “oñgoma yokudilua kaimani ocipito”, ou seja, o bataque de empréstimo não termina a festa. Cheguei em agosto de 2022 a presenciar um episódio de absoluto desolamento causado pelo estouro do bataque-mãe. Na verdade, trata-se de um trio de batuques, o bataque-mãe (oina) de som fortemente grave, o bataque médio e o pequeno (omphindjingo) de som agudo. Comentava-se que sem bataque a festa tinha conhecido o seu fim prematuro.

Ovindjomba¹² é dançado em roda que é formada no pátio do eumbo ou num dos ovicivo. Ou seja, o meio da roda é o lugar para dançar criado pelos corpos dos(as) participantes – que batem palmas, cantam, gritam, riem e assobiam – cujo nome é **ocila**¹³. Em todas as danças nyaneka predomina o salto e/ou saltitamento, o pisotear o chão (**okututula**) e os giros do corpo variam de 90 graus a 360 graus, no caso de ovindjomba esses giros normalmente são iniciados com uma sequência de dribles e

¹¹ Ver imagens em movimento de ovindjomba aqui: <<<https://youtu.be/FGiH3nQI9us>>>. O vídeo foi filmado no Kandombe, Quipungo/Huíla.

¹² Entre o subgrupo Nkhumbi, a dança é designada ovipiluka.

¹³ Qualquer espaço formado pelos corpos que serve para dançar, seja qual for a dança, recebe o nome de ocila.

finalizados com uma espécie de passe que quando é feito para um(a) participante que está fora de ocila é sinal de convite para assumir a dança.

Enquanto decorre a festa o tocador de batuque – ofício raro e reservado a homens pobres – faz uma ronda no eumbo e onde encontra pessoas com energia para aquecer a dança entra com o seu oñgoma. A percussão com palmas é também um elemento a ter em conta, aliás, ovindjomba podem decorrer sem a presença do batuque em momentos de simples diversão, mas, como vimos no provérbio acima, para que haja festa o batuque deve se fazer presente. Tendo em conta a onnipresença das palmas nas danças nyaneka e, no geral, nas danças africanas, a leitura que nos chega feita por pesquisadores(as) brasileiros(as) a um texto inédito do filósofo congolês democrático Bunseki Fu-Kiau, amplamente citado, parece incompleta.

No caso dos elementos performativos destacamos o conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente com o cantar-dançar-batucar – expressão usada por FU-KIAU para indicar o denominador comum das danças africanas negras. Bunseki K. Kia Fu-Kiau filósofo do Congo, seus estudos têm sido de fundamental importância no tocante ao conhecimento dos simbolismos das culturas bantos. (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

A tríade batucar-cantar-dançar deixa fora outras formas de percussão que não são feitas apenas por meio do batuque, peca principalmente por não considerar as palmas que acompanham quase todas as danças mesmo com a presença do Todo-poderoso batuque. Portanto, no lugar de batucar, dentro desse trio, colocar-se-ia percutir.

Algumas canções do ovindjomba são improvisações, outras são universais nas regiões nyaneka. No ocila, pode surgir simultaneamente três pessoas, cada uma a sugerir uma canção diferente, diz-se okutumbula, entretanto, o coro de participantes pega a canção que melhor lhe atrair. Canções, percussão, dança e conversa vão se revezando na roda, mantendo o omakao ou outra bebida alcoólica o estado de excitação dos(as) participantes e sempre com um sorriso no rosto! As mulheres anfitriãs distinguem-se das convidadas e outras pela vestimenta, amarrando vários panos na cintura e colocando chocalho de *ovikeka* no tornozelo cujo som acompanha o movimento do pisar o chão da dança. Os nyaneka, como acontece quase com todos os povos pastoris, não possuem máscaras nem pinturas corporais, exceto o penteado de missangas das iniciadas no ehiko e a coroa feita de penas de aves de alguns dos iniciados no ekwendje (ohala).

Os assuntos sintetizados pelas/nas canções vão dos recados sociais a dificuldades enfrentadas pela comunidade em termos de sobrevivência. Numa festa, por ocasião de um ehiko em Agosto de 2022, um participante sugeriu uma canção, provavelmente inventada por ele mesmo, que diz “ove huwe, wailepi? / onondia evi tulalela onombi”;

trata-se de um imaginado diálogo com o cereal massango, então, pergunta ele onde tinha ido o massango, pois que nesses dias apenas comiam lombí (folhas de vegetais comestíveis cozidas). A situação captada pela canção prende-se com uma devastadora crise alimentar de 2021 e início de 2022 decorrente da seca em toda região do Sudoeste de Angola.

No ovindjomba canta-dança-se a saudade, canta-dança-se por cantar, exalta-se a maternidade ou, também, profere-se recados sociais. Aqui o termo “recados sociais” foi tomado do escritor e crítico literário angolano Abreu Paxe (2016, p. 71) que ao se referir aos kikongos (bakongo) diz que “[...] é comum às pessoas serem-lhes atribuídos nomes cuja finalidade são recados sociais que atendam a eventos e circunstâncias diversas da vida”. Um recado social é uma mensagem para ninguém, mas que serve para qualquer um(a).

Para os nyaneka, ainda na senda dos recados sociais, quando se detecta oumba (uma “patologia” que mata as crianças à nascença) a uma mulher, isto é, depois de já ter lhe falecido uma criança ou mais, à(ao) próximo(a) filho(a) dá-se um nome não-nome que, ao mesmo tempo, é um recado social para os ovilulu (maus espíritos) e/ou feiticeiros(as); este nome-recado-social transmite mensagens do tipo, “está aqui mais uma criança, feiticem-na outra vez, estamos de olho!”, “vocês que provocam a desgraça dos(as) outros(as), pela justiça divina pagarão!”, “esta criança não presta, nem adianta concentrar atenção nela”, etc. Alguns desses nomes são Keiwe¹⁴ (sugerindo que a criança é um ser desconhecido, apenas de passagem), Mbelela (de *ocilumbelela*, uma carne do óbito, sem sabor e que se come sem vontade), Uyolela (aquele/a que ri da desgraça do/a outro/a), por aí adiante. Esses nomes recados também são atribuídos aos bois/vacas. Finalmente, soma-se o facto desses nomes também poderem ser acompanhados de provérbios, Alfred Hauenstein (1962, apud PAXE, 2016) é quem fala em “Noms accompagnés des proverbes, chez les vimbundu et les humbi de Sud d’Angola” (“Nomes acompanhados de provérbios entre os ovimbundu e os humbi do Sul de Angola”).

Por isso, um muntu (alguém pertencente ao grande conjunto étnico bantu) ao se apresentar pode não dizer apenas chamo-me X, o nome pode ter um provérbio que sintetiza a sua razão de existência, esse provérbio pode ser um provérbio de fato, que circula na comunidade há muito tempo, ou uma criação do(a) dono(a) do nome. Portanto, as canções de ovindjomba são também um veículo de recados sociais.

¹⁴ Literalmente, Keiwe significa desconhecido.

Ovindjomba é dançado a qualquer hora do dia, no entanto, na festa à noite cruza e/ou partilha o eumbo com outros ritmos, seja do olundongo ou do aparelho tocador de música electrónica. Ao ritmo da música electrónica local dançam os(as) jovens. Nas décadas 1980, 1990, até final da década 2000, a música gravada em estúdio tocada era a sungura zimbabueana, localmente conhecida como omangelengele cujo ícone foi o guitarrista e cantor Leonard Dembo (1956-1996). Tomou o lugar da música zimbabueana o oviritje, música herero-namibiana, por volta de 2008. Uma curiosidade que tem me acompanhado é a circulação dessa música africana na Angola rural, contanto que muitos(as) que integraram as gerações animadas por esta música nunca souberam da existência de um país chamado Zimbabue, tão pouco de alguém com nome de Leonard Dembo. Como o tempo não para e nada é estanque, o oviritje somou para o passado, a partir de 2017 se popularizou um jovem músico urbano-rural nyaneka de estúdio de nome Sapalo. De 2017, depois do cantor Sapalo, para cá, uma onda de novos(as) cantores(as) urbano-rurais surgiu, fazendo com que a música eletrônica consumida entre os(as) nyaneka hoje seja cem por cento local¹⁵. Contudo, a influência da sungura zimbabueana e oviritje é bem perceptível, seja na sonoridade ou na dança.

Hoje, nas festas de meios rurais, não se dança apenas ao som dessa música eletrônica, é normalmente aberto um momento em que os músicos, ainda quase sem cantoras, atuam fazendo o chamado “playback”, a possibilidade da música tocada ao vivo por enquanto é desconhecida por essa onda de músicos. A circulação da música inicialmente era feita através de meios manuais como pendrives e bluetooth, principalmente. Atualmente a sua difusão acontece principalmente via grupos do WhatsApp formados por ovanyaneka e outras afinidades étnicas regionais do Norte da Namíbia.

Mergulhar nesse universo da cultura nyaneka na atualidade, em pesquisa, demanda despir-se de toda bagagem da biblioteca colonial construída num tempo de restrições para pessoas nativas dos territórios do que é hoje Angola, tempo em que a taxa de urbanização era de menos 10%, é preciso abrir-se para como a realidade se mostra e não como a desejamos, um exercício difícil. No ombangula¹⁶, por exemplo, luta de mãos, também apontado como um dos antepassados da capoeira, levado pelos(as) escravizados(as) ao Brasil, conduzido pela percussão de palmas e canto, em algumas regiões nyaneka as palmas e o canto foram substituídos pela música eletrônica, foi

¹⁵ Para além dessa nova geração de músicos de estúdio, existem a Banda Acapaná (criada na década de 1980) e o grupo Vaketu, fundado no início da década 2000.

¹⁶ No Nkhumbi o nome é outro, a luta é chamada onkhandeka.

pesaroso constatar isso. Mesmo que timidamente, às vezes, o ovindjomba também é tocado pelo aparelho eletrônico e as pessoas limitam-se a dançar, daí que é impensável examinar essas danças sem considerar a música eletrônica.

De um lado do eumbo decorre ovindjomba, podendo simultaneamente o aparelho eletrônico de som estar a tocar, e do outro acontece o olundongo¹⁷, uma dança, regra geral, que acontece à noite no ocoto. Essa simultaneidade de sons distintos faz com que, às vezes, se oriente desligar o aparelho eletrônico quando esse fagocita o som da percussão e canto. O olundongo é uma dança de maior participação masculina que, como já apontado, acontece no ocoto à volta de uma fogueira¹⁸. Vale lembrar que o ocoto é o lugar mais importante do eumbo, ele é formado por três troncos postos em forma de “U” que geralmente aponta para o poente, a tais troncos, à frente, para o olundongo são sobrepostos outros que servem de instrumento de percussão, enquanto os primeiros são feitos de assento; ou seja, com cacetes os participantes percutem no segundo grupo de troncos formando um belo som que é acompanhado pelo canto, gritos, grunhidos, assobios e batuque.

Os participantes assumem a escrita no masculino, visto que mesmo que as mulheres participem elas não possuem espaço para induzir a mudanças na dança, de boca a boca, enquanto tocam, cantam e dançam, partilham a bebida, seja o omakao, frontera, kaniome, cerveja, entre outras. A dança é virulenta, o que afasta a participação feminina em grau de igualdade com os homens. O álcool é um elemento que contribui para o alto nível de excitação. Comenta-se que também é preciso estar munido de feitiço¹⁹ para suportar o ocoto, em dados momentos, há que prestar atenção a quem revezar no ocila, pois algumas vezes o ocoto fica pesado (de feitiço). Participantes não que dançam-brincam com fogo para demonstrar que não queimam, que são homens com peso.

Os movimentos do olundongo variam entre salto alternado com as duas pernas, o salto termina em pisoteamento do chão, esses movimentos são combinados com uma espécie de coices contidos ao meio da sua execução, servindo esses coices retraídos como impulsos para um rodopio. O coice, às vezes, se completa, dando a impressão de que visa um alvo concreto. A dança pode incluir cambalhota para frente no início ou fim.

¹⁷ O olundongo é uma dança bivalente, é tanto festiva quanto fúnebre em caso de falecimento de um ancião. A versão do olundongo abordada neste texto é exclusivamente referente à festa.

¹⁸ Ver o vídeo da dança a partir do link <<<https://youtu.be/FRpTgkI04PQ>>>. A captação do vídeo foi feita no Cikelo, Quipungo/Huíla.

¹⁹ Entenda-se por feitiço o poder de mobilizar “forças invisíveis” para o alcance de objectivos pessoais em prejuízo de outrem. Esses objectivos podem ser o enriquecimento, conquista de poder simbólico, etc.

Um dos motivos perceptíveis²⁰ que se destaca no olundongo é a competição, mesmo entre os nyaneka do Cunene, precisamente os ovankhumbi, onde difere significativamente de outras regiões, os homens ao dançarem olundongo fazem-no no intuito de demonstrar a sua riqueza. Com os braços erguidos em forma de chifre, sentados, exibem-se em demonstração de que são possuidores de gado²¹.

O olundongo começa depois da refeição da noite e vai até ao crepúsculo. A percussão com cacetes nos troncos, o canto, os gritos, o batuque e os assobios que em dados instantes são interrompidos para a entrada de um discursador, são os elementos que dão corpo à dança. “Coi!”, é a interjeição que introduz o discurso, regra geral, proverbial para mandar recados sociais a possíveis “fora-da-lei” presentes na festa, àqueles(as) que pretendam fazer algum feitiço a outrem, para alertar que falta bebida no ocoto, etc. O discurso começa com o “coi!, os(as) mais velhos(as) disseram...”. A fala serve também para reorganizar a dança.

As canções do olundongo não possuem texto (uma ordenação de palavras) inteligível como sucede no ovindjomba, ele não permite improvisação no sentido de se inventar uma canção nova ou sugerir uma que seja desconhecida para os demais participantes. O mesmo podemos observar no ekwendje. Na dissertação de mestrado²², me referindo a uma canção do ekwendje, escrevi que

Algumas canções em línguas bantu têm a particularidade de serem intraduzíveis. Quando se tira uma canção do seu contexto para ser transformada em texto a ser racionalizado perde o seu sentido. [...] válido para tantas outras nyaneka do ekwendje e não só, ainda que se faça dela um texto falado/pensado fica sem significado algum. Faz parte do leque de memórias dos nyaneka, foi repetida por várias gerações, na medida que o tempo foi passando as palavras foram se tornando obsoletas, perdendo assim o seu significado imediato. (LUNONO, 2022, p. 100).

²⁰ *Motivos perceptíveis* é um conceito tomado de Inacyra Falcão dos Santos. A autora brasileira diz: “Observamos que os motivos perceptíveis variam nas diversas danças... Algumas enfatizam mais os pés ou as pernas, outras o tronco e ombros, outras os quadris, os braços. Assim, também variam os sentimentos interiores que geram a intenção do movimento: alegria, valentia, brincadeira, desafio, entre outros (2002, p. 83)”.

²¹ Entre os nyaneka do Cunene, ovankhumbi, o olundongo recebe o nome de onkhakula e a sua realização difere significativamente da de outras regiões. Enquanto em muitas áreas dança-se de pé, em colectivo e no ocoto em ocasiões especiais, os ovankhumbi o executam como ovindjomba, em qualquer hora do dia e lugar, podendo ser de forma individual.

²² Dissertação de mestrado intitulada “Corporeidade materna: um conto da trajectória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte”, a mesma está em processo no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil. A Qualificação do Mestrado, aprovada, aconteceu em 25 de outubro de 2022, em Luanda, Angola, tendo sido a banca composta pela orientadora Profa. Dra. Teodora de Araújo Alves (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), pela Profa. Dra. Karyne Dias Coutinho (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) e pelo Prof. Dr. José Katito (Universidade de Luanda).

Essas canções arcaicas são dominadas pela maioria de indivíduos da mesma cultura, o que facilita todo mundo acessar ao ritmo, ao contrário, as improvisadas ou novas para os(as) participantes no ovindjomba precisam que uma pessoa se destaque (normalmente o/a proponente da canção) para guiar os(as) demais dando uma ponta solta para que se lhe acompanhe. Basicamente, três elementos se distinguem nas canções/danças de ovindjomba, o(a) **proponente** (o ato da proposta é conhecido como okutumbula ou okwihana, ou seja, chamar) da canção que, regra geral, guia as vozes e a dança no seu todo, o(a) **embelezador(a)** – o ato de embelezamento do canto é denominado okuungula – (um papel que demanda um bom domínio de canto, bastante leveza e precisão na voz) e o **coro de participantes** que quando se trata de uma canção desconhecida limita-se a responder o(a) proponente. Nenhum participante vocalmente se destaca no olundongo, todas as vozes ficam no mesmo volume e registro. Esses papéis não são fixos nem pré-estabelecidos, são espontâneos. O adorno vocal da canção é comumente feito por uma voz masculina, improvisado, é a voz com mais potência e brilho, dá impressão de o indivíduo estar a clamar num deserto mesmo estando entre outras vozes. A intervenção da pessoa que embeleza a canção é curta, numa canção de cinco minutos a sua participação pode ser apenas de vinte segundos ou menos, tempo suficiente para fazer diferença.

No Bimphadi, ao procurar aproximação do contexto local, do ponto de vista técnico, trabalha-se nas fronteiras do que pode ser chamado dança, teatro e música, não é uma nem outra coisa, portanto, é o contrário do que se ensina nas escolas de artes. A maioria dos membros do Bimphadi provém e é estudante da Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, antigo Instituto Superior de Artes (ISART). A matriz pedagógica da Faculdade de Artes que o Bimphadi procura quebrar é stanislavskiana, importada de Cuba no âmbito da cooperação entre os partidos-Estado MPLA (angolano) e Comunista (cubano).

Uma das críticas feitas ao Bimphadi pela plateia na estreia do seu primeiro espetáculo foi que nós atrizes e atores demonstrávamos uma grande cansaça ao ponto de o som da respiração perceptivelmente interferir de forma negativa na qualidade das canções. A notável fadiga resultou de uma má percepção e compreensão das canções-danças que recriamos, cantamos e dançamos todos(as) ao mesmo tempo e quase em

todo instante²³. No ovindjomba o(a) proponente, o(a) embelezador(a) da canção e o coro não dançam, limitam-se a bater palmas e a cantar e quando tomam o meio da roda deixam de cantar. O mesmo que no olundongo, aquele(a) que dança não canta e quando excepcionalmente isso ocorre não o faz com o mesmo fôlego dos(as) demais participantes.

Temos buscado a possibilidade de coordenação do corpo e da voz para se ser capaz de cantar e dançar em simultâneo. Na medida que o tempo nos aproximamos cada vez mais desse objetivo. No processo de treinamento (no sentido mais amplo da palavra) a percussão e o canto fazem parte. Com bastante exigência na orientação, o Manuel da Costa que se encarrega da parte técnica no Bimphadi tem pedido que se exercite o controlo e a coordenação de tudo, não quebrar nada e quando houver quebra é porque é intencional. Falei de orientação no lugar de direção, pois, tomo a primeira mais instigante, mais pedagógica. Foi o próprio Manuel da Costa que num texto que compartilhamos com dois outros atores do grupo usou tal expressão nos seguintes termos:

Durante nossas práticas, na segunda fase do trabalho, o orientador pede que os actores voltem até o ventre de suas mães e ali tudo começa; este processo pode ser realizado com os olhos abertos ou fechados, independente do conhecimento que o actor tenha sobre o Muntu (pessoa/Ser Total), ou seja, sobre si mesmo e sobre o todo. Para os iniciantes, aconselha-se que entrem para esta etapa ainda de olhos fechados. (LUNONO et al, 2022, p. 244).

Orientação difere significativamente de direção, o(a) orientador(a) é um(a) provocador(a) que permite que a pessoa com quem se esteja a trabalhar encontre o seu caminho, que está dentro si mesmo(a), um si mesmo(a) que emana de uma coletividade. O(a) director(a) guia, é como se já conhecesse o caminho; no português brasileiro usa-se o verbo dirigir para se referir ao ato de conduzir um carro, quem conduz um carro conhece o caminho. Conhecer o caminho no teatro pressupõe colonização, imposição de forma de fazer, algo totalmente contrário do que buscamos no Bimphadi. Os corpos dos atores e atrizes do Bimphadi vão ao encontro da sua primeiridade, cada um(a) tem a sua própria história, a partir do exercício de retornar ao ventre referido na citação acima. Chamo esta primeiridade de corporeidade materna.

Considerações finais: que futuro para ovindjomba e olundongo?

O constatado sobre ovindjomba e olundongo na presente pesquisa é que as danças se mantêm vivas entre os nyaneka, porém, coexistindo nos dias de hoje com a

²³ Ver extracto de uma obra do Bimphadi, sem título, a partir deste link: <<<https://youtu.be/OuxTdUun0U4>>>. O processo de criação da peça teve como base quatro rituais (de nascimento, iniciação masculina, casamento e morte) das culturas bantu-angolanas nyaneka, bakongo e umbundu.

música eletrônica que há menos de uma década atrás passou a ser produzida pela juventude nyaneka. Uma realidade que há uma década e meio era inimaginável.

Essa mudança de realidade em tão curto espaço de tempo é surpreendente e alimenta muitas esperanças na sobrevivência da língua, uma questão que muito se coloca sobre o futuro das línguas angolanas de origem africana, a não ser que de repente se tenha a compreensão de que cantar em nyaneka já não tem valor. Nas cidades e vilas de Angola e Namíbia, são organizados espetáculos musicais de caráter étnico onde o público é unicamente constituído por pessoas nyaneka. Ainda que essas danças venham daqui a algumas décadas a desaparecer, muito provavelmente alguns dos seus sentidos migrarão para as novas linguagens, com destaque para a música de estúdio. Todavia, a salvação da extinção passa pela integração das danças em meios de ensino geral, criação de escolas de artes do espetáculo a nível local e em todas regiões de Angola para a sua integração.

O Bimphadi tem feito a sua parte, ao recriar as danças, ritmos de percussão e canções ancestrais das várias “Angolas”, pretende com isso romper preconceitos, contaminar o espaço urbano com as realidades rurais, preservar e, para os em iminência de extinção, resgatar esses conhecimentos sensíveis. A palavra resgate é rechaçada no meio acadêmico, o sei, mas aqui a ideia de resgate deve ser entendida como rememoração, um confronto com uma parte ou sombra de nós mesmos (as) que a todo custo se procura ignorar, é olhar-se ao espelho.

Referências

- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Engolo e capoeira: jogos de combate étnicos e diaspóricos no Atlântico Sul. **Tempo**, v. 26, n. 3, set./dez, 2020, p. 522–556. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2020v260302>. Acesso em: 19 abril. 2023.
- AZEVEDO, José Manuel de. **A colonização do sudoeste angolano**: do deserto do Namibe ao planalto da Huíla (1849-1900). Tese (Doutoramento em Fundamentos da Investigação Histórica) – Universidade de Salamanca, Salamanca, 2014.
- DESCH-OBI, T. J. **Fighting for honor**: the history of african martial traditions in the Athlantic World. Carolina: University of South Carolina Press, 2021.
- DIAS, Domingos; COSTA, Cecília; PALHARES, Pedro. Sobre as casas tradicionais de pau-a-pique do grupo étnico Nyaneka-nkhumbi do Sudoeste de Angola, **Revista Latinoamericana de Etnomatemática**, v. 8, n. 1, fev./maio, 2015, p. 10- 28. San Juan de

Pasto, Colombia. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274038612002>. Acesso em: 2 de abril. 2022.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e121806, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 19 fev. 2023.

LIGIÉRO, Zeca. O Conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **R. Pós Ci. Soc.** v. 8, n. 16, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 17 mar. 2023.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna**: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte. Projecto de Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

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

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

PAXE, Abreu Castelo Vieira dos. **A migração fractal do provérbio**: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

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

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

Recebido em: 20/01/2023

Aceito em: 01/05/2023

Para citar este texto (ABNT): LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. Ovindjomba e olundongo: trafegando entre as danças nyaneka e a cena. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), vol.3, nº Especial I, p.234-255, mai. 2023.

Para citar este texto (APA): Lunono, Paulino Tchiloia Bimba.(mai.2023). Ovindjomba e olundongo: trafegando entre as danças nyaneka e a cena. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), 3 (Especial I): 234-255.