

sobre interculturalismo

roads

cruzamientos



on interculturalism

cross

sobre interculturalismo

roads

cruzamentos

Esta publicação foi editada pelo



IETM (Informal European Theatre Meeting)
Bruxelas, Março 2003

editor

Mark Deputter

assistente editorial

Cláudia Galhós

desenho gráfico /videostills

(da instalação vídeo "CCM"

Centro Comercial da Mouraria - Lisboa, 2002)

Luciana Fina, Moritz Elbert

tradutores

José de Sá Varanda

tradução de francês e inglês para português
dos textos de Germaine Acogny, Jasper Walgrave, Mark
Deputter, Souleymane Koly

Reginald Brown

tradução de português e francês para inglês
dos textos de Germaine Acogny, Souleymane Koly,
Cláudia Galhós

Wally Bourdet

tradução de português e inglês para francês
dos textos de Yusuf Mahmoud, Jasper Walgrave, Mark
Deputter, Souleymane Koly, Lene Thiesen, Cláudia Galhós

Vera Varanda

tradução de inglês para português dos textos de
Yusuf Mahmoud, Lene Thiesen

sobre interculturalismo

cross

índice



	introdução	Mark Deputter	0.1
1	contribuições temáticas		1.1
	A felicidade não é para amanhã	Mark Deputter	1.2
	Um quebra-cabeças	Souleymane Koly	1.7
2	retratos		2.1
	Ziff / Festival dos países do Dhow	Yusuf Mahmoud	2.2
	École des Sables	Germaine Acogny	2.6
	Shuttle 02	Lene Thiesen	2.10
	Dançar O Que É Nosso	Jasper Walgrave	2.15
3	relatórios		3.1
	Fragmentos de diálogo - relatório do 5º Encontro Dançar O Que É Nosso	Cláudia Galhós	3.2

s o b r e i n t e r c u l t u r a l i s m o

roads

introdução



Este pequeno dossier foi escrito e compilado a pedido do IETM (Informal European Theatre Meeting). Funciona como um kit de arranque para o Encontro Satélite sobre "Colaboração entre o Norte e o Sul nas Artes do Espectáculo" que terá lugar em Bruxelas entre 12 e 15 de Março de 2003.

É um primeiro passo, num formato que permite acrescentar textos posteriormente. Efectivamente, o IETM pretende continuar e aprofundar, no futuro, o debate em torno deste tema, tendo este Pacote Informativo Sul-Norte sido desenhado para poder evoluir paralelamente.

Dado que o Encontro Satélite do IETM em Bruxelas é co-organizado com o festival belga Africalia, e coincide com uma grande plataforma de dança africana contemporânea, decidimos dedicar este primeiro número à relação entre a Europa e a África no domínio da dança. Futuramente poderão e deverão ser acrescentadas outras formas de espectáculo e outras regiões do globo.

O Pacote Informativo Norte-Sul apresenta quatro categorias de textos:

1. Contribuições temáticas. Este primeiro dossier contém dois textos introdutórios sobre a colaboração Norte-Sul, sendo um na perspectiva do Sul e outro na perspectiva do Norte. Qualquer resposta ou comentário será bem-vindo, assim como textos sobre outros temas que venham a ser abordados.

2. Retratos. Breves apresentações de projectos, festivais, escolas de arte, companhias, recintos, etc., que, dado o seu interesse, estimulam a colaboração Norte-Sul na sua prática diária. Aqui, apresentamos quatro casos: Shuttle 02 (Dinamarca / África do Sul),

s o b r e i n t e r c u l t u r a l i s m o

cross

introdução

L'École des Sables (Senegal), Festival do Dhow (Zanzibar), Dançar o Que é Nosso (Portugal / Cabo Verde / Moçambique / Brasil). Esperamos que outros retratos se juntem a estes, dando lugar a um catálogo muito útil sobre as iniciativas Norte-Sul.

3. Relatórios. Neste capítulo incluir-se-ão relatórios dos vários encontros dedicados ao intercâmbio Norte-Sul. O relatório que apresentamos resulta de um encontro internacional ocorrido em Lisboa, em Junho de 2002, e que conduziu à realização do Encontro Satélite de Bruxelas.

4. Contactos. O ideal será que estes venham a constituir uma base de dados flexível de todas as organizações envolvidas na temática Norte-Sul ou interessadas em estabelecer contactos com "o outro lado". Começámos modestamente, com uma lista de contactos de todas as pessoas e organizações convidadas para o Encontro Satélite de Bruxelas. À medida que esta base de dados for crescendo, terá inevitavelmente que ser reestruturada, tanto no conteúdo como na forma, mas decidimos avançar, ajustando-a e melhorando-a à medida que evoluirmos.

Dito isto, esperamos que a primeira edição do pacote informativo Sul-Norte seja uma fonte de inspiração e conduza a um debate enriquecedor em Bruxelas e a um grande número de futuras contribuições.

Mary Ann De Vlieg | Network Coordinator, IETM
Mark Deputter | Director Artístico, Danças Na Cidade

roads

contribuições temáticas



a f e l i c i d a d e n ã o é p a r a a m a n h ã

roads

m a r k d e p u t t e r



*A felicidade não é para amanhã
Não é uma quimera,
Começa aqui e agora.
Abaixo a violência, o egoísmo
e o desespero, acabe-se o pessimismo.
Vamo-nos erguer.
A natureza deu-nos
coisas extraordinárias.
Ainda não é o fim, nada está decidido.
Vamos enfim poder aproveitar
as maravilhas deste continente.*

*Sabidamente, à nossa própria maneira,
ao nosso ritmo próprio,
como homens responsáveis orgulhosos
da sua herança.
Vamos construir o país dos nossos filhos*

*e parar de ter pena de nós próprios.
A África é também a alegria de viver,
o optimismo, a beleza, a elegância,
a delicadeza, a poesia, a doçura, o sol
e a natureza.
Alegremo-nos de ser filhos dela
e lutemos para construir a nossa
felicidade.*

Salif Keita, Dezembro de 2001

Foi por uma feliz coincidência que este manifesto de esperança do cantor Salif Keita, do Mali, me despertou a atenção apenas alguns dias antes de escrever este texto. Estava decidido a escrever sobre a colaboração artística entre a Europa e a África e ele fez-me

compreender a facilidade com que nós consideramos garantidos o valor e a validade do nosso conhecimento, dos nossos dinheiro, dos nossos modelos organizativos, da nossa produção artística. E também a naturalidade com que chamamos a nós o papel de organizadores do mundo que nos rodeia esperando que os outros nos sigam e se deixem governar. Não só assumimos como inquestionável que aquilo que é bom para nós é bom para todos, como ainda nos convencemos facilmente de que estamos certos quando impomos (por vezes inconscientemente) os nossos modelos e convicções aos que conosco trabalham. Salif Keita, como muitos

a f e l i c i d a d e n ã o é p a r a a m a n h ã

outros artistas africanos, reivindica o direito do povo de África a construir o seu próprio futuro, "*à nossa maneira, ao nosso ritmo*".

Num pequeno inquérito organizado pelo IETM, ainda não há muito tempo, artistas e organizações artísticas de toda a Europa foram convidados a pronunciar-se sobre o seu interesse na colaboração com parceiros africanos. As respostas foram invulgarmente entusiásticas: 74 dos inquiridos responderam que já colaboravam com artistas e organizações africanas ou que estavam muito interessados em fazê-lo num futuro próximo. Ao ser-lhes pedido que descrevessem aquilo que consideravam ser os principais obstáculos e problemas, uma grande maioria (75%) referiu a falta de informação e comunicação. Onde pode ver-se trabalho produzido por artistas africanos? Quais são os principais festivais? Como encontrar a parceria ideal? Como estabelecer e manter um contacto? Muitas pessoas (46%) queixaram-se também dos problemas financeiros: a dificuldade em arranjar financiamento para projectos, tanto na Europa como em África, o

custo elevado dos transportes aéreos, o facto de as companhias terem frequentemente um elenco muito numeroso, a fragmentação das fontes de financiamento, etc... A seguir vieram os problemas estruturais (16%) e políticos (12%): burocracia, a visão utilitarista da arte que muitas vezes prevalece no contexto africano, falta de infra-estruturas em África, falta de profissionalismo, instabilidade política, problemas com vistos, a fraca prioridade dada à arte tanto pelos governos africanos como pela cooperação internacional. Finalmente, apenas 8% dos inquiridos mencionou as diferenças de mentalidade e atitude cultural e a existência de preconceitos de ambos os lados.

Confrontado com estes resultados, um grupo de artistas e organizadores de vários países da África Ocidental com quem me encontrei durante um seminário, umas semanas atrás, reagiu com uma calma surpreendente. Praticamente já todos tinham tido experiências anteriores com organismos e fundações de cooperação europeus e não tinham propriamente a opinião mais favorável acerca deles.

Significativamente, a ordem de importância dos problemas encontrados era inversa. As críticas mais duras incidiram num ponto: enquanto o dinheiro vier do Norte, muito dificilmente haverá igualdade nas relações de trabalho. As instituições e as representações oficiais, sobretudo, foram prontamente acusadas de ser insuportavelmente paternalistas: "Claro que eu compreendo que eles queiram saber para onde vai o dinheiro", dizia um dos participantes, "mas muitas vezes aquilo que deveria ser um legítimo controlo confunde-se, de uma forma mais ou menos deliberada, com um tipo muito desagradável de intervenção e de pressão."

A maior parte das vezes, os europeus já sabem o que querem mesmo antes de se encontrarem com os seus colegas africanos. "Não vêm dispostos a escutar", alguém dizia, "em vez disso impõem as suas expectativas aos nossos criadores e organizadores". Ou, como uma vez disse um jovem coreógrafo moçambicano: "A indústria do turismo quer danças tradicionais nos salões dos hotéis, os programadores europeus querem dança africana contemporânea

para os seus festivais e as agências internacionais para a cooperação pagam-nos para dar espectáculos didácticos sobre a SIDA ou a necessidade de votar nas próximas eleições. Enquanto dependermos do dinheiro deles, seremos obrigados a fazer de tudo um pouco para podermos sobreviver como artistas."

"Há muitos preconceitos e diferenças culturais", resumiu alguém, "e as pessoas deveriam ter mais tempo e paciência para se conhecerem. Pena é que apenas alguns estejam preparados para investir este tempo e esta energia. É preciso que haja colaboração a longo prazo. Projectos com hipóteses de durar, pelo menos algum tempo."

Mais surpreendente, contudo, foi o facto de os participantes do seminário terem prontamente assumido uma parte da responsabilidade destes problemas de desigualdade. "Se nos tratam – e aos nossos artistas – como tratam, é porque nós deixamos. Os organizadores africanos aceitam com demasiada facilidade os papéis subalternos que os seus parceiros europeus lhes atribuem quase automaticamente. Os africanos

a f e l i c i d a d e n ã o é p a r a a m a n h ã

precisam de aprender a respeitar-se e para isso têm de melhorar os seus conhecimentos e tornar-se bons profissionais." Ao que alguém acrescentou: "Também precisamos de nos libertar da obsessão de que o nosso objectivo mais importante é actuar ou mostrar o nosso trabalho na Europa. Primeiro temos de ser artistas aqui, em África, para o nosso público, com os nossos patrocinadores, com os nossos colegas. Se, depois disto, também pudermos ir à Europa, tanto melhor. Mas que esta não seja a primeira prioridade."

Estas reacções estão bem patentes nas declarações da coreógrafa e professora de dança senegalesa Germaine Acogny por altura de uma conferência que teve lugar em Lisboa, em Novembro de 1999: "O confronto entre duas pessoas só pode ser positivo se for baseado no respeito mútuo e na vontade de conhecer e compreender a cultura de cada um. Se alguém decide impor seja o que for, surgem inevitavelmente problemas. A colonização deixou-nos num estado de total exaustão e esvaziamento, mas hoje os africanos precisam de aprender a orgulhar-se

daquilo que são e das suas origens e a dialogar com os outros num pé de igualdade. Quer isto dizer que nós, africanos, temos de saber, descobrir e decidir o que queremos. Só a nós isso compete. E, quando chegam os europeus, é importante que não venham para impor, mas sim dispostos a escutar." (Práticas de Interculturalismo, Lisboa, 2001).

Estaremos nós, europeus, prontos a escutar, a colaborar sem impor? A pergunta aparenta uma simplicidade enganadora e encerra várias armadilhas mesmo para as pessoas que tentam estar atentas e agir com precaução e responsabilidade. A interferência europeia em lugares distantes do mundo e noutras culturas tem uma longa e triste história. Não será ilegítimo perguntar-se se o interesse recente dos artistas e empresários europeus em destinos longínquos é genuíno, se o desejo de conhecer melhor o outro, compreender a sua situação e apreciar a sua cultura, é verdadeiro. Diz-se muitas vezes que a globalização é um facto consumado e que não deveríamos deixá-lo entregue exclusivamente aos políticos e homens de negócios. Parece

ser um argumento válido, mas não estaremos nós também a explorar o mercado internacional para servir os nossos interesses? Terá de se reconhecer que, pelo menos em parte, isto é verdade. Efectivamente, muitos dos problemas que surgem nos contactos e colaborações entre culturas diferentes são o resultado directo de agendas de trabalho conflituosas e da falta de vontade para conduzir as nossas acções até às últimas consequências.

Que pensar dos inúmeros festivais e teatros, por exemplo, que de repente começaram a criar *África-Eventos* especiais? É compreensível que programadores informados queiram mostrar ao seu público os espectáculos que estão em cena noutras partes do mundo, mas será que estão dispostos a analisar calmamente o que se está, de facto, a passar? A compreender o contexto (cultural) dos artistas que querem contratar? A conhecer verdadeiramente as pessoas que estão a convidar? Muitas vezes, os espectáculos escolhidos *destoam* do resto da programação, por isso são apresentados numa rubrica *Especial África*. Poderá haver bons argumentos de marketing

mas as consequências podem ser desastrosas: um *Especial África* não inclui, antes exclui, apresenta a arte africana como uma bizzarria, um parêntesis na programação "normal". Os artistas e o seu trabalho não são, pois, apreciados pelos seus méritos próprios, mas apenas como representantes de algo tão abstracto e vago como "África" (muitas vezes incluindo os clichés que lhe estão associados), afastando a possibilidade de as suas propostas artísticas serem apreciadas em diálogo com os demais espectáculos do programa.

Não raramente, estas companhias africanas são convidadas apenas uma vez. É certo que há razões práticas: viajar custa caro, é difícil acompanhar a evolução dos artistas em questão e o investimento considerável que é preciso fazer para trazer uma companhia normalmente só pode ser feito em festivais. Obviamente esta situação afasta a possibilidade de criar um verdadeiro diálogo, uma vez que não há tempo para que as coisas se desenvolvam. Além do mais, estes breves convites criam enormes expectativas e, muitas vezes, profundas

a f e l i c i d a d e n ã o é p a r a a m a n h ã

desilusões. Não é de admirar que muitos artistas cheguem à conclusão de que irão ficar entregues a si próprios, uma vez de regresso, e decidam ficar na Europa. A forma como o mercado europeu lida com artistas africanos encoraja a emigração e, muitas vezes, conduz ao depauperamento do meio artístico nos países de origem.

Embora os festivais e as digressões internacionais tenham o seu papel e a sua importância, é óbvio que construir pontes entre culturas diferentes implica um intercâmbio mais profundo. Mas isto não se faz sem algumas dificuldades. Se a relação entre um programador e uma companhia de dança ou teatro é relativamente clara e simples, já no contexto de uma colaboração mais elaborada a situação pode ser bastante complexa. Quem quiser desenvolver projectos em parceria com organizações de artistas dos países em desenvolvimento cedo descobrirá que é muito difícil estabelecer relações de igualdade quando se parte de situações desiguais. Quando se colabora, seja em projectos de criação, de formação ou de intercâmbio, as questões situar-se-ão invariavelmente

em torno da competência e de uma relação saudável no trabalho.

Annemie Vanackere do *Rotterdamse Shouwburg* explica-nos como uma co-produção cruzada através de diferentes culturas levanta exactamente estes dois problemas: "Como programador ou produtor procuramos encontrar a forma acertada de lidar com o processo artístico. No caso de *Saban OI*, pergunto-me porque estava mais reticente do que habitualmente em interferir: falta de experiência com produções 'interculturais' por um lado (como se este tipo de produções carecesse de uma abordagem diferente – será esta suposição correcta?) e, por outro lado, algum medo irracional de que *Saban* interpretasse a minha interferência como paternalismo (uma vez mais, não será esta suposição estéril?)" (Práticas de Interculturalismo, Lisboa, 2001). As interrogações e as dúvidas falam por si. Ao co-produzir artistas com outros enquadramentos culturais, ficamos fatalmente divididos entre a nossa ignorância de um contexto artístico cuja complexidade não entendemos e a competência do nosso próprio mercado, do nosso

próprio público, do nosso próprio contexto. Se a discussão acerca das escolhas artísticas é delicada, mesmo entre produtores e artistas que trabalham juntos há muitos anos, torna-se deveras explosiva quando abarca dois mundos diferentes. Quem decide o que é qualidade? Será possível um diálogo verdadeiro? Teremos nós os conhecimentos necessários para dizer seja o que for sobre um espectáculo de uma cultura totalmente diferente? Será a discriminação positiva uma boa base de sustentação para o trabalho com artistas que pertencem a minorias étnicas ou provêm de países pobres? Ou isto conduz inevitavelmente ao paternalismo?

A questão da competência e da falta de disponibilidade para 'escutar', traz-me à memória outra história. Não há muito tempo, ouvi o Souleymane Koly, director do *Ensemble Koteba* da Costa do Marfim, referir a "chamada dança africana contemporânea". Isto despertou a minha curiosidade: "Porquê 'chamada'?", perguntei. "Não tenho nada contra a dança contemporânea", respondeu, "e reconheço que estão a passar-se coisas interessantes nesse

domínio, mas também estou convencido de que se desperdiçaram muitas potencialidades. A dança contemporânea africana, tal como a conhecemos, não é algo que tenha nascido de raiz e sido explorado e inventado ao longo dos anos, não, ela foi importada pelos franceses. Alguns anos atrás, a AFAA estabeleceu como prioridade para a África o desenvolvimento de um meio artístico ligado à dança contemporânea. Nessa altura, uma geração de jovens experimentava formas alternativas de dança nas ruas de Abidjan: danças locais, danças tradicionais do deserto, *break dance*, videoclipes da MTV, *capoeira*, ... Os franceses não iriam dar-se conta disto uma vez que estavam absorvidos pela criação de um concurso de dança africana contemporânea com um bom (para o nosso nível) prémio monetário e um júri (quase) inteiramente francês. Depressa os nossos jovens dançarinos compreenderam o que se esperava deles: largaram as suas próprias experiências de dança e começaram a tentar saber mais sobre esta nova dança contemporânea que vinha da Europa. Sei de alguns que começaram a copiar

a f e l i c i d a d e n ã o é p a r a a m a n h ã

movimentos e bocados de coreografias gravadas em videocassetes que pediam emprestadas no Centro Cultural Francês. Não pretendo desvalorizar os esforços que se fizeram e sou o primeiro a reconhecer que várias coisas boas vão ganhando forma, mas quem sabe o que se teria conseguido se as coisas tivessem corrido de outro modo? Talvez os responsáveis da AFAA tivessem arranjado tempo para descobrir o que já se estava a passar e tivessem trabalhado a partir daí: indo ao encontro destes jovens dançarinos, formando-os, encorajando-os. Não com festivais e prémios, mas antes com paciência e compreensão."

Independentemente da forma como se defende o desenvolvimento da dança contemporânea em África, e se apoia a ideia de políticas pró-activas, a pergunta é a mesma: estaremos nós a encorajar a criação de um tipo de dança africana contemporânea ao gosto do mercado europeu? Estaremos nós a estragar tudo por falta de conhecimento, ainda que as intenções sejam as melhores? Estaremos nós a criar novas formas de dependência – do nosso dinheiro, dos nossos conhecimentos, dos nossos

padrões e gostos? É uma discussão extremamente difícil e nenhuma das perguntas pode ser respondida com um simples sim ou não.

Quer isto dizer que os europeus deveriam deixar a África sozinha? Acho que não. É importante perceber que as pessoas que trabalham no meio artístico destes países estão perfeitamente conscientes de que a arte evolui a uma escala mundial. Quando reivindicam autonomia, isso não significa que querem ficar isolados. Muito pelo contrário, os coreógrafos, bailarinos e produtores de toda a África querem ser informados e desenvolver o seu trabalho em diálogo com o que se passa no resto do mundo. Obviamente, a mesma coisa é verdade em sentido inverso.

Se intercâmbio cultural significa enriquecer a nossa visão do mundo e alargar a nossa compreensão dos outros e de nós próprios, então é crucial não nos fecharmos dentro da nossa tão apregoada identidade europeia. É importante reconhecer o talento onde quer que ele ferver e não há dúvida de que os bailarinos e coreógrafos de África têm muito para oferecer – o trabalho de artistas como Salia Sanou,

Seydou Boro, Vincent Mantsoe, Raiz di Polon, Boyzie Cekwana, Rary, George Khumalo, e tantos outros, aí está para o provar. Com tempo e oportunidade, os bailarinos e coreógrafos de África far-se-ão ouvir e tornar-se-ão uma fonte de inspiração para toda dança contemporânea como, de resto, já acontece com os músicos no panorama musical internacional.

Apesar de haver muitos problemas e de a colaboração com artistas de outras culturas levantar um sem número de questões e contradições, não podemos desistir de tentar criar colaborações e intercâmbios significativos. Não poderemos certamente evitar todas as contradições e resolver todos os problemas; e a desigualdade da distribuição da riqueza e do poder vai continuar a distorcer as relações que tentam estabelecer-se ultrapassando a brecha existente. Mas há uma saída e a chave, creio, está em cada um de nós. Acredito profundamente na possibilidade de criar alternativas de grande impacto através de projectos em pequena escala, cuidadosamente concebidos. A resposta entusiástica de tantos membros do IETM é um sinal de

esperança, assim queiramos nós estar atentos e aprender a escutar.

Mark Deputter
Janeiro de 2003

u m q u e b r a - c a b e ç a s

roads

s o u l e y m a n e k o l y



Para uns, contar antes de mais consigo próprio. Para os outros, respeito e humildade.

Estamos em 1979. Passaram-se apenas quatro anos desde que fundámos o *Ensemble Koteba* de Abidjan. Depois de um arranque tímido, nos primeiros anos, acabámos de encontrar, com "*Didi par-ci, Didi par là*", aquela que será a nossa via, o nosso estilo. Desde a sua criação, em Maio de 1978, o espectáculo tem tido um sucesso nunca desmentido em todas as representações, tanto em Abidjan como na província.

A peça não passou despercebida a um programador que se encontrava de passagem pela Costa do Marfim e a recomendou para o Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy que decide apresentá-la na sua edição de 1980. Começa então a azáfama da procura de subsídios de viagem internacional para os trinta elementos da companhia (actores, bailarinos, músicos).

De comum acordo com o Festival combinamos fazer um pedido aos serviços competentes da Cooperação Francesa que, por sua vez, decidem enviar um "especialista" para avaliar o espectáculo antes de tomar uma decisão. O "especialista" chega, vê e decreta que, antes de qualquer financiamento, é necessário que outros "especialistas", vindos do Norte, rescrevam a peça num "francês mais acessível aos franceses de França", a "voltem a encenar" e, finalmente, ensinem os jovens e simpáticos actores a articular como deve ser". Quando muito reconhece-nos competência e alguma originalidade no que respeita à música e à coreografia.

O nosso especialista não podia estar mais errado! Na verdade, ao fundar o *Ensemble Koteba* de Abidjan em 1974, tínhamos decidido

u m q u e b r a - c a b e ç a s

desde logo inscrevê-lo na urbanidade cosmopolita de uma cidade em plena expansão, como era então Abidjan. Optámos por nos inspirar no Koteba, género tradicional do Mali, mistura de teatro, dança, música, canto, humor e sátira, para sermos ao mesmo tempo testemunho e expressão desta nova cultura em gestação nos bairros populares. Cultura de encontro entre o *Sahel* e a floresta, entre muçulmanos, cristãos e animistas, entre populações de expressão francesa, inglesa e árabe, em toda a sua diversidade étnica. Esta cultura inventou uma língua nova para comunicar, novas solidariedades para sobreviver, novos códigos para se reconhecer. É óbvio que esta cultura de "bairro" não olha a ortodoxias linguísticas nem a quaisquer outras!

Delicada mas firmemente, recusámos a "assistência técnica" destes peritos que vêm lá das alturas... O subsídio que pedíamos foi-nos recusado. Por fim, e graças à intervenção de um amigo, o presidente da República da Costa do Marfim tomou a seu cargo a totalidade das despesas com viagens internacionais. "*Didi par-ci, Didi par-là*" e o Koteba de Abidjan acabam por ser

considerados como uma das revelações do festival e a Companhia começa então um percurso internacional que vem até aos nossos dias.

Que dizer a isto? Por um lado, que deveríamos ter esgotado todas as possibilidades de financiamento na nossa terra antes de ir pedir auxílio ao "Norte"; por outro lado que o "Norte" teria sido certamente mais fiel ao seu compromisso de cooperação se tivesse mostrado mais humildade e respeito pelo outro.

Precariedade por um lado, convite à fuga por outro

Estamos em 1993. O MASA (Mercado Africano de Artes e Espectáculos) conhece a sua primeira edição em Abidjan. O Koteba apresenta "*WARAMBA, ÓPERA MANDINGA*" que tinha sido criado dois anos antes no Teatro Renaud-Barrault, em Paris. Dá-se "o choque" (segundo as suas próprias palavras) para os militantes culturais afro-americanos que para lá convergiram em busca de uma outra África, de uma expressão ao mesmo tempo profundamente africana e

ousadamente contemporânea. Decidem deitar mãos à obra para dar a conhecer "*WARAMBA*" à América em geral mas, sobretudo, à comunidade afro-americana. Não foi tarefa fácil já que "*WARAMBA*" tem um elenco de 40 pessoas e implica 2 toneladas de material.

A partir de 1994 trazem o espectáculo para três exposições no quadro de uma prefiguração do envolvimento cultural dos Jogos Olímpicos de Atlanta. Depois disto é programada, em 1999, uma digressão com dez datas de apresentação que deveria terminar em 2001, com diversos programadores previstos, numa grande digressão norte-americana (EUA e Canadá). As três primeiras exposições têm lugar no NJPAC (*New Jersey Performing Art Center*) com um elenco de 33 pessoas em vez das 40 necessárias, em consequência da recusa de 7 vistos, entre os quais o que se destinava à coreógrafa do espectáculo! "*WARAMBA*" é bastante bem aceite tanto pelo público como pela imprensa. Na opinião dos nossos parceiros, alguns programadores já confirmam as suas opções para 2001.

Como de costume, os elementos da Companhia são informados

regularmente sobre a evolução dos nossos projectos e, no que respeita a remunerações, das nossas perspectivas profissionais. Isto não impede 8 elementos do grupo (nem um a menos) de se porem ao fresco antes de retomarmos as exposições no *Majestic* de Brooklyn. Depois de novos ensaios e com o acordo dos outros locais que nos deveriam acolher, a digressão pode ser concluída. No fim, 12 artistas terão preferido ficar nos EUA. O que sobra da Companhia regressa num estado de amargura e total confusão enquanto perdemos, pelo menos no que respeita a "Waramba", qualquer esperança de digressão pelos EUA nos tempos mais próximos.

E, no entanto, este programa reunia um conjunto de condições que poderiam ter feito dele um sucesso:

- uma proposta artística que corresponde a uma expectativa artística e... "militante";
- o respeito escrupuloso da proposta artística no que ela contém de "original";
- um programa que se inscreve no tempo para preparar o "encontro" procurando os meios de o realizar;

u m q u e b r a - c a b e ç a s

- condições de trabalho de acordo com as normas legais e oficiais do país anfitrião do Norte.

Mas existe um factor que dificultará ainda por muito tempo o intercâmbio entre os operadores culturais do Norte e os do Sul: a precariedade das condições de vida e de trabalho destes últimos.

O *Ensemble Koteba* de Abidjan sempre contou com, pelo menos, cinco nacionalidades diferentes entre naturais da Costa do Marfim e africanos vindos da África Ocidental. Entre estes últimos há os que nasceram e vivem com a família na Costa do Marfim e os que já conhecem o meio artístico no seu país de origem e vieram para Abidjan a fim de integrar um grupo desta cidade e experimentar algo de novo.

Durante vinte anos, entre 1974 e 1994, fizemos digressões de vários meses, e estágios de cerca de um ano, e nunca um natural da Costa do Marfim, ou africano que aí resida, abandonou o grupo. Isto iria acontecer pela primeira vez em 1994, tanto na nossa como noutras companhias do país. Este fenómeno continuaria a acentuar-se até

atingir o nível intolerável que conhecemos nos nossos dias. O "convite à fuga" que representa a diferença entre as condições de vida nos países do Norte e do Sul sempre existiu. Mas, ainda há dez anos atrás, não exercia sobre os naturais da Costa do Marfim o efeito devastador que hoje se observa. Torna-se evidente que estas deserções intempestivas se devem, em grande parte, à constante e generalizada degradação das condições de existência das populações e à precariedade das condições particulares dos artistas. Resultado: desconfiança dos programadores e, sobretudo, frieza e receio dos serviços consulares.

Livre circulação: condição essencial para possibilitar o encontro

A recusa de visto à coreógrafa da "WARAMBA" é um paradigma da situação que se vive. Entre 1994 e 1999, esta senhora tinha beneficiado regularmente de vistos de entrada nos EUA no quadro de intercâmbios profissionais organizados e apoiados por instituições culturais de grande renome. E ela sempre respeitou rigorosamente os termos destes vistos. Em 1998 ela é uma

das coreógrafas de uma peça co-produzida pelo Koteba e uma companhia nova-iorquina: coreografia assinada conjuntamente por uma coreógrafa da Costa do Marfim e um coreógrafo norte-americano, bailarinos da Costa do Marfim e dos EUA, estágio na Costa do Marfim, estágio e criação nos EUA.

Quando terminaram as exibições, dois naturais da Costa do Marfim decidem ficar nos EUA. É com este argumento que, em 1999, o consulado dos Estados Unidos irá recusar à coreógrafa de "Waramba" o direito de ir actuar no espectáculo que ela própria ajudou a criar e a acompanhar uma companhia da qual é um dos principais responsáveis.

Outro país, outra companhia. Desta vez tratava-se de concluir um longo estágio de criação em co-produção com uma companhia do Norte. Os dois grupos preparavam-se para apresentar o seu trabalho num grande festival internacional quando chegou aos ouvidos da companhia africana que alguns dos seus elementos estavam com vontade de agir por conta própria. Tanto a polícia como o serviço de estrangeiros

se declaram incompetentes. A direcção da companhia retém os passaportes dos candidatos à fuga. No aeroporto os passaportes são devolvidos depois de uma intervenção das associações de defesa dos direitos humanos, a pedido dos futuros anfitriões destes artistas rebeldes.

Na temporada seguinte, sob pretexto que alguns dos seus elementos tinham decidido permanecer no estrangeiro nas condições que se sabe, foram levantados problemas à companhia ao serem pedidos novos vistos.

Enquanto nos enchem os ouvidos de uma forma quase encantatória sobre a necessidade de intercâmbio, de encontro, como compreender que os operadores do Sul vejam constantemente restringido o seu direito à livre circulação por culpa de pessoas ou grupos rebeldes perfeitamente identificados (ou identificáveis) no Norte?

Mais um peso no intercâmbio Norte-Sul

Uma estudante italiana de antropologia cultural vem passar por uma experiência

u m q u e b r a - c a b e ç a s

de mergulho total no seio de uma companhia africana durante, pelo menos, um ano. Recebêmo-la em Abidjan. A seu pedido, é alojada numa família e faz absoluta questão de participar no quotidiano desta família como as demais raparigas da sua idade. Durante os ensaios, ela insiste em assumir uma posição que considera dever ser a sua: uma debutante. Nada a fazer, os restantes elementos nunca conseguirão encará-la como tal. Para eles, ela será sempre "a branca", aquela que "sabe", que "possui". Por isso as pessoas encarregues do seu enquadramento nunca a ensinará com o mesmo empenho e severidade que usariam para com uma "debutante" do bairro que tivesse acabado de chegar; nas saídas em grupo toda a gente vai esperar que se ofereça para pagar. Depois de alguns acertos da direcção, de sessões de convívio no seio da companhia e com o andar do tempo, as coisas melhoraram um pouco. No entanto temos de reconhecer que, ao cabo de 18 meses de vida em comum, de convívios frequentes e por vezes intensos, ela continuou a ser, para muitos de nós, a "branca que sabe, que possui".

Por onde se vê que o passado e os preconceitos pesam muito... mesmo muito!

Deixar a iniciativa e a palavra aos primeiros interessados

Enfim uma última experiência para confirmar – como se fosse preciso... – que boa vontade, boa fé e um bom financiamento não chegam para garantir o sucesso e a satisfação de ambos os lados nas acções Norte-Sul. Trata-se aqui do programa "Para Uma Dança Contemporânea Africana" iniciado pela fundação francesa "Afrique en Création".

Este programa assentava em dois grandes eixos:

O primeiro eixo: uma série de acções de sensibilização levada a cabo em todo o continente por um coreógrafo africano residente em França; estas acções articulavam-se em torno de três pólos: uma oficina de dança, uma exposição fotográfica e uma conferência, todos baseados nas reflexões teóricas pessoais daquele coreógrafo. Tudo isto tendo como objectivo impulsionar uma nova abordagem da dança africana no

continente a fim de fazer surgir uma "dança contemporânea africana". O segundo eixo consistia nos "Encontros da Criação Coreográfica de África e Oceano Índico", um concurso que deveria representar um impulso essencial para o estímulo e a iniciação da criação pelo seu carácter de competição e pelas contrapartidas financeiras (mais de 33.000 Euros a partilhar entre os três vencedores). Este programa, apesar de ter evoluído um pouco desde a sua criação a meio da década de noventa, levanta algumas questões de evidência e de bom senso.

Por que razão se há-de decidir, fora de África, que é necessária uma "dança contemporânea africana"?

Terá sido sensato confiar a definição das bases teóricas a um único indivíduo, vivendo fora do continente e que, ainda por cima, nunca tinha revelado ao público e à comunidade artística africana e internacional qualquer trabalho da sua autoria que pudesse servir de referência nesta matéria? A denominação "dança contemporânea" não terá sido propícia a semear a confusão num universo já de si refém de muitas interrogações quanto às

bases da sua própria identidade? A Dança Contemporânea é um género preciso no conjunto das correntes da dança, com as suas bases teóricas, conceptuais, estéticas; com os seus precursores, os seus inovadores, os seus representantes, as suas escolas; tal como o "Jazz", o "Clássico", o "Moderno". Quando os criadores do programa se referem a "Dança Contemporânea Africana", é a este género que se referem ou pretendem simplesmente referir-se à "dança africana dos nossos dias"? A tratar-se da primeira opção, voltamos à questão inicial: terá sido sensato impor este género a partir do exterior? E, já agora: porquê este género e não outro qualquer? A tratar-se da segunda, podemos retorquir que esta dança já se pratica todos os dias no terreno, com as suas correntes, os seus representantes, as suas disputas, as suas forças e as suas fraquezas.

Não teria sido mais adequado abrir um diálogo com os animadores locais para identificar as suas necessidades de forma a implementar, em comum acordo, acções de todo o género promotoras de desenvolvimento, maturação, perpetuação e inovação?

u m q u e b r a - c a b e ç a s

Finalmente, ao lançar um programa deste tipo através de um concurso com prémios tão valiosos num meio jovem, frágil e precário não nos arriscamos a:

- exacerbar as rivalidades numa comunidade já dividida?
- encorajar a multiplicação das criações (peças, companhias) que não durarão mais do que o tempo de um concurso?
- favorecer a predominância de uma determinada estética só porque é a estética do júri do concurso?
- levar os jovens africanos a abandonar progressivamente outras danças africanas igualmente respeitáveis: dança patrimonial, a chamada "dança criativa", dança urbana.

Intercâmbio Norte-Sul: algumas conclusões, algumas pistas de reflexão

O intercâmbio cultural Norte-Sul não pode escapar ao peso do passado e dos preconceitos. Ele depende, evidentemente, do equilíbrio de forças que se verifica nas relações internacionais contemporâneas. De outro modo, como compreender, por exemplo, que a 'excepção cultural' pela qual a Europa lutou com unhas e dentes

contra os Estados Unidos deixe de ser um "credo" a partir do momento em que se ultrapassem as fronteiras do Sul?

Ainda que não lhes possamos escapar, existe uma via para, pelo menos, reduzir os efeitos deste peso que consiste em fazer um esforço para que as relações se estabeleçam prioritariamente entre cidadãos, entre operadores que não pertençam ao aparelho do Estado. Isto pressupõe a existência de organizações civis fortes e empenhadas.

Neste plano, os operadores do Sul devem urgentemente:

- organizar-se para se tornarem forças de interpelação e de proposta na comunidade civil nacional com vista a serem reconhecida a sua especificidade por parte dos poderes públicos;
- lutar contra a sua sistemática euforia e conceber soluções alternativas locais adaptadas aos meios e à evolução da sua sociedade: contar consigo próprio antes de pedir aos outros. Não se costuma dizer que a mão que recebe está sempre por baixo daquela que dá?

Quanto aos operadores do Norte, era bom que deixassem de pensar e de

decidir pelos do Sul, ainda que os financiamentos provenham dos seus países. Deste ponto de vista seria desejável que, de uma forma ou de outra, o Sul desse a sua contribuição, mesmo que modesta, nos custos de qualquer projecto de intercâmbio Norte-Sul.

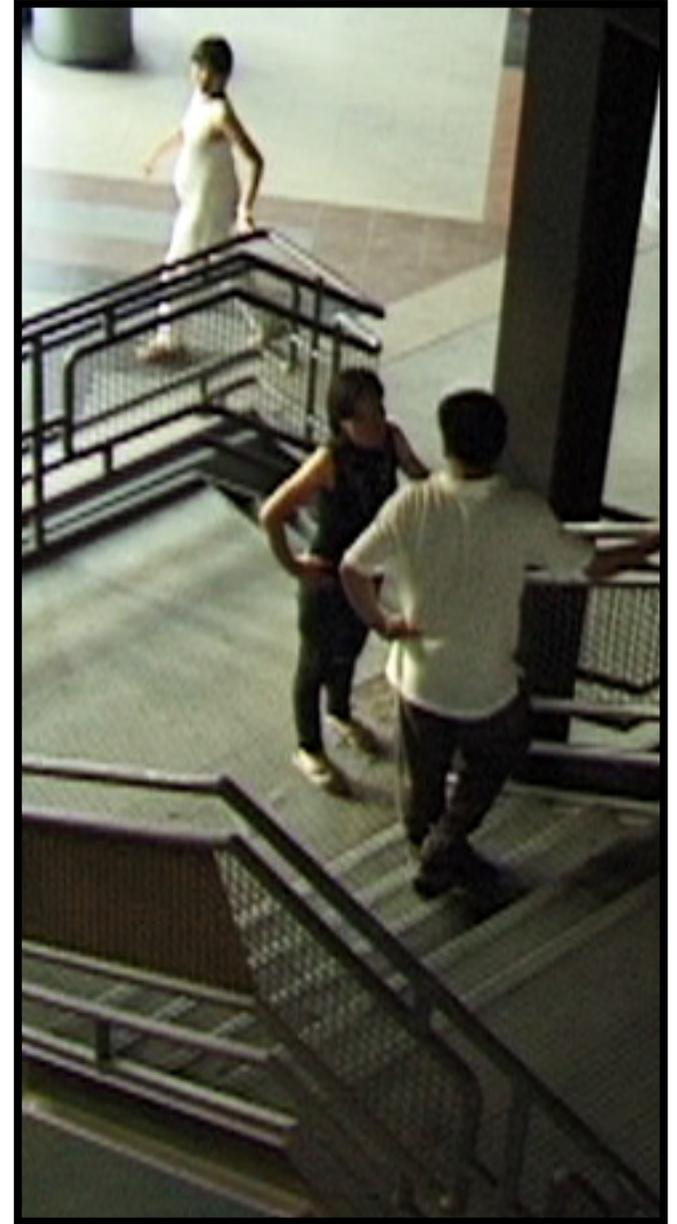
O intercâmbio não se decreta. Nasce de um encontro a que se segue uma vontade e todo o processo deve inscrever-se no tempo. O intercâmbio exige respeito e partilha: não esperar do outro aquilo que queremos que nos dê, mas antes aprender a receber dele o que quiser e puder dar-nos.

Abidjan, Costa do Marfim
Dezembro 2002

Souleymane Koly,
director do *Ensemble Koteba* de Abidjan.

cross

retratos



z i f f / f e s t i v a l d o s p a í s e s d h o w ¹

cross

y u s u f m a h m o u d



I. organização / objetivos / actividade

O Festival Internacional de Cinema de Zanzibar [ZIFF] é uma organização não-governamental, não-política e sem fins lucrativos estabelecida em 1997 em Zanzibar, na Tanzânia. A missão do ZIFF é: *promover internacionalmente e desenvolver o cinema e outras indústrias culturais relevantes como ferramentas para um crescimento social e económico da região, mais especificamente em Zanzibar*. A actividade principal do ZIFF é o festival anual dos países *Dhow*, que é actualmente o maior evento cultural anual da África Oriental e do conjunto dos oito principais festivais da África sub-Saariana. Apresenta um concurso internacional de cinema e de vídeo, música, teatro e artes do espectáculo, workshops, seminários, conferências e outros programas culturais e artísticos relacionados. O programa do festival organiza-se em torno de uma variedade de locais magníficos perto da costa na histórica Stone Town, com um Panorama *Aldeia* que prolonga o festival até às comunidades rurais, um Panorama *Mulher* que chama a atenção para as questões da condição feminina e um Panorama *Criança* que trata da participação de crianças e jovens.

Os principais objetivos do programa de Música e Artes do Espectáculo deste festival são:

- *organizar* eventos para o festival, assim como concertos, encontros, seminários e workshops;

¹ Dhow: barco à vela típico desta região. (junco)

Os países do *Dhow* compreendem os países da África Oriental, da Península Arábica, as Ilhas do Oceano Índico, o Irão, o Paquistão e a Índia. (NT)

z i f f / f e s t i v a l d o s p a í s e s d h o w

- *desenvolver* as capacidades dos músicos, artistas, técnicos e trabalhadores culturais locais e alimentar o crescimento das indústrias da música e das artes em Zanzibar;

- *dar* a todos os artistas dos países *Dhow* a oportunidade de apresentar os seus diversos trabalhos celebrando o seu património comum; *oferecer* aos habitantes de

Zanzibar e da África Oriental um lugar ideal para apreciar a música e as artes do espectáculo da África e da região do Oceano Índico – isto é, relacionadas com o seu contexto cultural;

- *dar relevo* ao ensino e à consciência cultural do grande público através da música, das artes e das actividades culturais;

- *desenvolver* redes e fomentar a solidariedade com outros festivais, promotores, organizações culturais e instituições de arte em África, nos Países *Dhow*, assim como internacionalmente.

Em Julho de 2002, o 5º festival dos países *Dhow* contou com 56 grupos de música e artes do espectáculo, dos quais quarenta eram grupos de música, nove de teatro e cinco de dança, dois grupos

de acrobatas e um contador de histórias. Destes, 20 eram de Zanzibar, 20 da Tanzânia continental, 4 do Quênia, 7 do Egipto / Médio Oriente e 5 de outras áreas, incluindo a Europa e a Índia.

O Panorama *Aldeia* tem por objectivo genérico permitir aos habitantes das aldeias o pleno acesso e participação no festival, num contexto de desenvolvimento cultural, social e económico. O programa trabalha de perto com dirigentes das comunidades locais de modo a levar as actividades do festival até mais de 200.000 pessoas em várias aldeias e núcleos peri-urbanos das ilhas Unguja e Pemba do arquipélago de Zanzibar. O Panorama *Mulher* pretende encorajar a participação das mulheres no cinema, na arte, no teatro e na sociedade em geral. O Panorama *Criança* conta com um fórum que permite às crianças e jovens da região a participação no festival, educando-se a si próprios e à comunidade e mostrando os seus talentos na escrita, representação, belas artes e música.

Gostaríamos que Zanzibar se tornasse um exemplo. A ilha de Zanzibar faz

parte da República Unida da Tanzânia. É um estado semi-autónomo dentro da República "Unida", tendo o seu próprio "Governo Revolucionário", o qual exerce algum controle sobre certos assuntos internos, incluindo questões relacionadas com a imigração e a educação, por exemplo, mas não com os impostos ou a defesa. Zanzibar tem actualmente uma população em grande crescimento com uma taxa de desemprego superior a 60%. Os empregos existentes encontram-se principalmente na 'função pública' (mal pagos e apenas disponíveis para quem 'faz parte da família'), no trabalho sazonal na agricultura e na pesca (mal pago e visto como de baixo nível) ou no turismo e indústria hoteleira (ligeiramente mais bem pago mas maioritariamente em posições subservientes!). O festival anual ZIFF provou que a música, a arte e a cultura podem proporcionar rendimentos e emprego significativos, promovendo e dando voz à auto-expressão assim como a um trabalho em que as pessoas se podem dedicar de corpo e alma! No entanto, isto apenas dura algumas semanas em cada ano e depois as pessoas têm que voltar aos outros

meios de "desenrasque" para viver. Actualmente ainda não há muito trabalho durante o resto do ano (excepto, por exemplo, durante o Eid² ou as festas de Ano Novo) para os artistas locais, embora recentemente se tenha assistido a um certo crescimento do interesse, por exemplo, por parte dos donos de alguns dos mais famosos hotéis que ocasionalmente promovem grupos artísticos locais.

Além disso, os jovens de Zanzibar começam a olhar para Dar-es-Salaam, "do outro lado da água", onde nos últimos anos o panorama do rap e do hip hop Suaíli trouxe a fama a alguns jovens artistas; mesmo a geração mais velha começa a aperceber-se de que ser-se músico não leva forçosamente a um 'beco sem saída'! Num seminário recente da OCRE, em Durban, alguns participantes afirmaram que "o maior recurso da África é a cultura do seu povo". Mas poucos artistas são capazes de ganhar a vida na África Oriental devido à crescente pirataria, à falta de profissionalismo ou de apoio por parte do estado e do sector privado.

² Fim do Ramadão (NT)

z i f f / f e s t i v a l d o s p a í s e s d h o w

II. financiamento / estrutura da organização

O orçamento anual para o Festival dos países *Dhow* é de cerca de € 300.000, dos quais aproximadamente € 50.000 revertem para os programas de música e artes do espectáculo (incluindo despesas de deslocação e equipamento técnico). Uma das prioridades do ZIFF é manter o festival acessível à população local, cujo salário médio diário é de pouco mais de um euro. Daí o preço dos bilhetes a 50 cêntimos para os residentes e € 3 para os visitantes, com várias actuações, seminários e workshops gratuitos.

Uma boa parte do financiamento da organização provém de fundações privadas (Fundação Ford, Fundação Príncipe Claus), governos estrangeiros (Suíça, Dinamarca, Finlândia, Suécia) e agências internacionais (HIVOS, UNICEF). Alguns fundos são angariados através de patrocínios do sector empresarial, mas as previsões de rendimento desta área continuam a ser limitadas. O ZIFF não recebe qualquer apoio financeiro dos governos de Zanzibar ou da Tanzânia. Dizem eles que nada têm para dar além de carimbos e algum apoio

para que as coisas aconteçam sem problemas (quanto a transportes, imigração, protocolos). O facto de a maioria dos subsídios provir de agências de cooperação e fundações estrangeiras influencia o festival. Gostam de apoiar as actividades das mulheres / crianças / aldeias, assim como actividades orientadas para a educação sobre HIV/SIDA, por exemplo. Digamos que é muito difícil arranjar apoios para a programação artística e/ou a agenda de promoções do festival de cinema, música e artes da África e da região *Dhow*.

III. Pontos fortes / sucessos

Os pontos fortes e os sucessos do ZIFF são:

- O elevado nível de interesse e popularidade entre a população local: o festival atrai todos os sectores da sociedade local, que todos os anos espera ansiosamente pelo acontecimento; das cerca de 5.000 pessoas que lá estão por dia, mais de 80% são habitantes locais que participam com entusiasmo;
- O elevado nível de compromisso do pessoal da organização;

- O conceito único de promoção de cinema, música e artes de toda a África e região do Oceano Índico;
- Forte imagem de marca e identidade, definida pela localização de Zanzibar e pelo simbolismo do *Dhow*.

Outro aspecto diz respeito à capacidade de ultrapassar a divisão política e unir a população. As duas últimas eleições de Zanzibar, em 1995 e em 2000, foram as primeiras a ser multipartidárias tendo sido ganhas por Chama cha Mapinduzi, que também governa no continente. A Frente Cívica Unida (CUF), o principal partido da oposição, contestou o resultado de ambas as eleições, que dizem ter sido falsificado. Isto deu origem a uma imensa luta política e a surtos ocasionais de violência. O Festival procura empenhadamente incluir pessoas de "ambos os lados", que sempre participaram no espírito do festival.

Outros aspectos positivos são:

- O estímulo económico para Zanzibar, que beneficia a indústria hoteleira, restaurantes, bares, comércio de rua, artistas, motoristas, guias, reparadores e a maioria da população que vive nos

arredores de Stone Town;

- A visibilidade internacional dos músicos e outros artistas e performers locais, muitos dos quais foram convidados a actuar noutros festivais em África e na Europa (Zimbabwe, África do Sul, Quênia, Ilhas Comores, Costa do Marfim, Alemanha, Holanda, Reino Unido) na sequência do ZIFF;
- A procura de música da Tanzânia e de cinema Suaili aumentou também consideravelmente;
- Muitos artistas utilizam o festival como um fórum para educar e consciencializar as pessoas, por exemplo sobre questões sociais ou de saúde.
- Estimula os músicos e outros artistas locais na procura de um nível artístico superior – ao descobrirem novas ideias de criação musical, para a apresentação em palco e para a coreografia, assim como são catalisadores de novas colaborações entre diferentes artes.

Um aspecto importante do festival é o facto de este alimentar um certo sentido de identidade cultural e o orgulho na abundância de talentos artísticos e costumes locais. Há uma noção de que o Festival dos Países *Dhow* pode mostrar as várias tradições e expressões que

z i f f / f e s t i v a l d o s p a í s e s d h o w

tornam num todo a cultura suaíli da África Oriental e as culturas da região do Oceano Índico. O *Dhow* é assim um símbolo motivador para os habitantes desta região. É símbolo das migrações e jornadas com uma importância social e pessoal para gentes de comunidades e culturas diversas.

IV. Pontos Fracos / problemas

Os pontos fracos e os problemas que identificámos no Festival ZIFF são:

- *Equipamento*: falta de disponibilidade local em termos de som, iluminação e outro equipamento técnico de qualidade; a falta de equipamento próprio faz-nos gastar todos os anos grandes quantias de dinheiro;
- *Administração e gestão*: os membros do Concelho de Administração são francamente inexperientes na gestão de festivais de arte e o empenho de cada um vai desde a tentativa constante de micro-gestão até à falta de envolvimento quase total; falta de consenso a nível da direcção e da gestão;
- *Capacidade de gestão*: falta de estratégia, de direcção estratégica e de concentração; falta de experiência

profissional na angariação de fundos; falta de meios para medir o desempenho efectivo e o sucesso da organização; falhas na tomada de decisões e no controle financeiro;

- *Finanças*: somos forçados a realizar actividades que vão ao encontro de objectivos externos (isto é, dos doadores); recepção tardia dos fundos doados; falta de suporte legal, como por exemplo, a obrigatoriedade da lei internacional dos direitos de autor;
- *Trabalho em rede*: falta de cooperação regional entre os artistas e os trabalhadores culturais.

Isto parece mostrar que, embora o ZIFF tenha intenções válidas de incluir maioritariamente habitantes de Zanzibar como membros do Concelho da Administração e como pessoal administrativo e de gestão, estas mesmas pessoas acabam por ter muito menos experiência do que a necessária para perceber o que é realmente preciso para o trabalho diário de organização de um festival de artes internacional desta envergadura. Acredito que os problemas acima identificados são específicos desta fase de desenvolvimento da organização e venham a ser resolvidos

com o tempo, através de uma formação mais específica, por exemplo, mas também chamo a atenção para a necessidade de directores/gestores com a experiência internacional apropriada.

Os operadores culturais da África e dos países em vias de desenvolvimento enfrentam ainda mais desafios na construção de redes e de circuitos de digressão. Neste campo, há dificuldades e desafios em alguns aspectos: falta de serviços de gestão e de organização de digressões; línguas e comunicação; falta de equipamento de som / iluminação de qualidade; público, artista e recinto têm expectativas diferentes; vistos e burocracia; custos de transporte.

V. Planos para o futuro

- Os nossos planos para o futuro incluem:
- Investimento em equipamento próprio, poupando custos de aluguer e gerando uma fonte de rendimentos ao longo do ano;
 - O acolhimento anual em Fevereiro de um segundo festival de artes (centrado na música) em Zanzibar;
 - O estabelecimento de um instituto audiovisual em Zanzibar;

- Alargamento da base de angariação de fundos, incluindo os provenientes do mundo empresarial; mais fundos assegurados a longo prazo;
- Desenvolvimento do Concelho de Administração e recrutamento de um quadro internacional de consultores;
- Providenciar mais formação ao pessoal, artistas locais, trabalhadores culturais e técnicos e promover intercâmbios para os colaboradores do festival no sentido de desenvolver competências (por exemplo, administrativas, de marketing, técnicas);
- Desenvolver cooperações e parcerias inter e intra regionais de modo a acolher intercâmbios entre artistas de Zanzibar e de outras partes de África, Europa e região do Oceano Índico; desenvolver uma Rede de Promotores da África Oriental e um Circuito de Digressões (os nossos parceiros poderiam ser, por exemplo, promotores e recintos de música e de arte, organizadores, estações de rádio, estúdios de gravação, empresas discográficas e distribuidores de música, músicos e artistas, educadores, organizações e pessoas influentes).

Yusuf Mahmoud

é c o l e d e s a b l e

cross

g e r m a i n e a c o g n y



O que é a École des Sables (*Escola da Areia*)? Em primeiro lugar é uma pequena aldeia onde prevalecem as cores da terra, enquadrada numa paisagem africana incomparável, à beira de uma lagoa visitada pelos pássaros do vento. Mas é também uma sólida estrutura que, aos poucos, emergiu desta terra para se transformar inevitavelmente naquilo que forçosamente virá a ser: o principal ponto de reunião da dança contemporânea africana.

Vamos tentar economizar as palavras, uma vez que nos são impostos limites de espaço.

Vamos tentar enumerar os objectivos deste projecto de uma forma ordenada:

- Estimular e apoiar o desenvolvimento de uma nova Dança Africana que será a Dança Africana Contemporânea;
- Melhorar o estatuto e as condições de trabalho e de vida dos profissionais da dança em África;
- Estimular a procura e incentivar a criação de novos empregos a fim de permitir que os bailarinos coreógrafos africanos possam viver condignamente – ou mesmo exclusivamente – da sua Arte;
- Atrair um público novo através de uma imagem definitivamente diferente da dança africana, sobretudo junto das camadas mais jovens deste continente;
- Facilitar o acesso das companhias africanas ao mundo internacional da dança.

Vamos, ainda assim, alargar-nos um pouco mais sobre os pormenores deste enunciado que nos parece demasiado resumido. Em

é c o l e d e s a b l e

cada estágio da formação garantimos o acesso de cerca de trinta bailarinos e coreógrafos a uma formação técnica completa. É preciso dar-lhes a possibilidade de evoluir na sua linguagem corporal através da aquisição de um vocabulário gestual mais amplo e variado que confira às suas criações coreográficas futuras um pleno enriquecimento.

É preciso estabelecer um confronto entre as técnicas originais e o ensino de uma dança africana contemporânea e ocidental, a fim de lhes permitir a descoberta das suas potencialidades criadoras ou de as libertar mais plenamente.

É preciso restabelecer uma ligação muito forte com a dança tradicional, esse elemento de base indispensável numa criação coreográfica contemporânea original e enraizada no tempo. "Ligar a memória do passado à fé no futuro próximo".

É preciso ainda não perder de vista os estagiários (formação contínua) e fornecer-lhes as técnicas pedagógicas de ensino que irão permitir-lhes

transmitir os conhecimentos adquiridos aos bailarinos das suas respectivas companhias.

A École des Sables de Toubab Dialaw: Um centro internacional no Senegal para a formação em dança contemporânea africana. Direcção artística: Germaine Acogny / Direcção administrativa: Helmut Vogt.

Desde o início dos anos 90, numerosas iniciativas têm contribuído para o desenvolvimento da dança africana contemporânea através de uma dinâmica cada vez mais notada no mundo da dança. Deste modo, os Encontros Coreográficos iniciados e organizados por Afrique en Création desde 1995, o concurso Radio França Internacional, o MASA de Abidjan (Mercado Africano dos Espectáculos e das Artes) tornaram-se pontos de encontro obrigatórios para os profissionais e os amadores da criação coreográfica em África. Deveriam acrescentar-se a esta lista os grandes estágios internacionais, tais como o do Festival de Dança de Montpellier, ou o das Semanas de Dança de Viena de Áustria que ofereceram bolsas de estudo

a alguns bailarinos africanos mais reveladores de talento.

Coreógrafos franceses e europeus, entre os quais Mathilde Monnier, Bernardo Montet, Claude Brumachon e Jean-François Duroure, para citar apenas alguns, deram a vários bailarinos africanos a oportunidade de se integrarem em projectos de grande envergadura, permitindo assim o seu confronto com outras realidades e a descoberta de novos métodos de trabalho mais exigentes e profissionais.

Entre todas estas iniciativas e actividades mais ou menos pontuais, dirigidas sobretudo para o espectáculo, a École des Sables ocupa um lugar sem dúvida excepcional uma vez que acolhe periodicamente *em solo africano* bailarinos e coreógrafos cuidadosamente seleccionados entre as melhores companhias do continente africano.

Em 1998, 1999, 2001 e 2002 foram organizados na École des Sables quatro estágios de formação profissional com a duração de três meses cada. Ao todo, 108 bailarinos originários de 19 países africanos beneficiaram de uma

formação técnica de alto nível, ministrada por professores africanos e ocidentais de renome internacional, na qual o trabalho de oficina coreográfica, a improvisação e a representação teatral completavam vantajosamente tanto o ensino da dança tradicional como contemporânea.

Na sequência do primeiro estágio de formação, em 1998, criámos uma companhia de dança contemporânea. A sua primeira criação foi "Le Coq est Mort" ¹, com coreografia de Avi Kaiser e Susane Linke, para um encontro entre as criações contemporâneas alemã e africana. A segunda criação da companhia consistirá num encontro entre o Butô e a dança africana, sobre o genocídio no Ruanda: uma coreografia de Kota Yamasuki e Germaine Acogny.

Com estes estágios, que constituem momentos intensos e privilegiados para todos os participantes, Germaine Acogny e os seus directores de estágio pretendem, como é óbvio, dinamizar a criação coreográfica africana mas também encorajar os jovens coreógrafos

² O Galo Morreu (NT)

é c o l e d e s a b l e

a aceitar os desafios que os esperam. Trata-se, por outro lado, de ajudar as companhias africanas a profissionalizar-se e a alcançar um público mais vasto, nomeadamente procurando a melhor forma de atrair as novas gerações de africanos para o seu projecto artístico.

Encorajados com esta experiência, a maioria dos estagiários, mais motivada do que nunca, regressa aos seus países decidida a transmitir os novos conhecimentos adquiridos, suscitando novas iniciativas e criando perspectivas promissoras para os jovens bailarinos coreógrafos que procuram sair do isolamento em que se encontram.

O programa do quinto estágio, que terá lugar de Fevereiro a Abril de 2003, foi concebido em colaboração com o DasArts, uma secção da Escola de Belas Artes de Amesterdão, e caracteriza-se pela sua dimensão multidisciplinar: doze estudantes vindos de Amesterdão e provenientes de diferentes países, consagrando-se a diversas disciplinas artísticas irão confrontar-se, durante nove semanas, com doze bailarinos coreógrafos africanos no trabalho, no intercâmbio e na criação. Esta

experiência original tem por objectivo a fomentação de novas abordagens artísticas ao mais alto nível profissional para fazer emergir novas fontes de inspiração.

Estão já em preparação os estágios de 2004 e 2005. O de 2004 centrar-se-á nas danças tradicionais e no encontro, em Toubab Dialaw, de alguns dos mais proeminentes representantes desta expressão maior da cultura africana. O de 2005 dedicar-se-á a salientar a importância das diásporas africanas e a sua influência na criação actual.

Deve acrescentar-se que poderão ainda ser organizados estágios destinados aos bailarinos amadores. E por que não abrir-se ao turismo cultural?

Financiamento

O custo da totalidade do projecto foi estimado em € 1.110.000, subdividindo-se do seguinte modo:

Autofinanciamento: € 330.000

Arts International, Estados Unidos: € 200.000

União Europeia: € 465.000

Cooperação francesa: € 50.000

Embaixada suíça: € 18.000

Embaixada alemã: € 6.000

Donativos particulares: € 41.000

Agradecemos o suporte financeiro para a formação de:

AFAA (Association Française d'Action Artistique), programa Afrique en Création; CND (Centre National de la Danse), Paris; APEFE (Association pour la Promotion de la Formation et de l'Education à l'Etranger), Bélgica; Comunidade Francesa da Bélgica; União Europeia; Festival Africalia, Bélgica; Fundação Prince Claus, Países Baixos; Jean e Claire-Lise Coppen, Suíça; Governo do Mali; Governo do Senegal; Dance United, Reino Unido; Goethe Institut; UNESCO, Cooperação Francesa; Fundação Ford; Lotaria Nacional do Senegal; Nestlé Senegal; embaixadas de França e centros culturais franceses de NDjaména (Chade), Acra (Gana), Lomé (Togo), Harare (Zimbabwe), Praia (Cabo Verde), Quinxasa (República Democrática do Congo), Libreville (Gabão).

Análise dos pontos fortes e fracos do projecto

Como sempre acontece em tudo o que

se constrói, perante as certezas existem zonas de dúvida que terão de ser esclarecidas com o tempo. Mas estamos certos de que o lado positivo prevalece assim como, de resto, a esperança.

Por exemplo: convenhamos que, ao beneficiar de uma grande diversidade de parceiros activos em África, na Europa, nos Estados Unidos ou em qualquer outra parte, a dança africana só poderá tirar partido desse elo poderoso. Elo orientador para o qual não existem fronteiras entre companhias de dança, organismos de dança no mundo inteiro, e mesmo entre os bailarinos, que poderão voar pelas suas próprias asas.

O Centro constitui um elo entre todas as infra-estruturas, quer se trate de alojamento, de espaços de dança ou ensaio, de serviço de refeições, de conferências, etc. Isto pode conferir uma grande autonomia à gestão, que deverá rentabilizar cada vez melhor os espaços e, deste modo, aspirar a não depender constantemente de eventuais subsídios.

Se devem ser referidos alguns pontos fracos, estes dizem respeito ao presente. Como, por exemplo, o que já foi referido

é c o l e d e s a b l e

antes, e que consiste em depender ainda exclusivamente dos subsídios.

De não ter ainda conseguido elaborar um programa de projectos e actividades que dessem uma visão mais clara do equilíbrio financeiro, que é da maior importância. Ainda nos debatemos, como no princípio, com problemas graves, como seja o de, por falta de financiamentos substanciais, não conseguirmos a ligação às redes de fornecimento de água e electricidade para o local que escolhemos. Até agora, os organismos contactados não dispunham do direito de investir no domínio da construção.

Tivemos igualmente dificuldades, a princípio, no que se refere aos meios de comunicação para entrar mais facilmente em contacto com os bailarinos e dar a conhecer os nossos projectos.

Em África, os bailarinos não dispõem de quaisquer meios para financiar a sua formação. E os governos locais não estão ainda dispostos a reconhecer a importância de uma formação séria no domínio da dança.

O futuro

Será preciso encarar, no futuro, a abertura cada vez maior do Centro a bailarinos de outras origens e com outros horizontes; a possibilidade de transformar o espaço actual num espaço de encontros, à maneira de uma federação que agrupasse todos os espaços futuros, os quais se comprometeriam com este modelo; a vinda de bailarinos de todo o mundo; o lançamento de projectos entre bailarinos de África e de outras partes do mundo, estabelecendo intercâmbios produtivos; a possibilidade de, um dia, crianças de todo o mundo se encontrarem aqui e dançarem juntas; a colaboração com centros de formação de outros lugares; a inclusão de danças tradicionais africanas nos programas escolares do Senegal, desde a escola primária, por forma a dá-las a conhecer às crianças, pelo menos um pouco acima dos rudimentos, para que fiquem salvaguardados os elos entre a cultura e a tradição.

Será também preciso pensar em alguma formação dirigida aos bailarinos não profissionais através de estágios para

amadores da dança. Porque os há. Propiciar-lhes perspectivas de abertura, encontros com os seus congéneres que fazem da dança uma profissão e que lhes poderão abrir horizontes até aqui inimagináveis. Pode, sobretudo, encarar-se a possibilidade de elevar a dança, tal como ela é praticada todos os dias nos sítios onde impera o turismo, da sua mediocridade, conferindo a este turismo comercial uma dimensão mais cultural. Em nosso ver, isto constituiria um valioso contributo para as actividades turísticas do país e uma oportunidade para as fazer sair de uma certa displicência, para já não dizer mediocridade, pelo menos no que respeita à oferta turística no domínio da dança.

Germaine Acogny

s h u t t l e 0 2

cross

l e n e t h i e s e n



O Shuttle' 02 foi uma continuação dinamarquesa do Shuttle 99, um intercâmbio cultural de grande escala entre cinco países nórdicos e a África do Sul iniciado pelo Concelho Nórdico de Ministros, que se desenrolou durante um período de dois anos, 1998-99. Este projecto em rede mostrou-se tão bem sucedido que desencadeou uma série de intercâmbios e programas de desenvolvimento a longo prazo. O governo dinamarquês decidiu em Julho de 2001 dar continuação a esta iniciativa com um programa Shuttle 02, centrado na dança, na música e na administração artística.

Os projectos Shuttle eram essencialmente um modo diferente de conceber programas internacionais de desenvolvimento cultural, baseado no princípio do intercâmbio e tendo como premissa o interesse mútuo na cultura de cada um. O Shuttle 02 foi uma espécie de troca cultural estruturada em que os participantes partilhavam aquilo em que eram melhores e onde as colaborações se baseavam nos interesses comuns.

Os Objectivos

A finalidade essencial era apoiar e desenvolver recursos humanos no processo criativo e simultaneamente contribuir para o desenvolvimento da dança e da música como sectores de arte essenciais na sociedade e na cultura contemporânea sul-africana.

¹ Vaivém (NT)

s h u t t l e 0 2

Além disso, ao fazer do intercâmbio o ponto fulcral, esperava-se estabelecer contactos duráveis entre indivíduos e instituições no Sul e no Norte.

O ponto de partida foi a realidade actual das artes do espectáculo na África do Sul e na Dinamarca, maximizando e apoiando assim as redes existentes em ambos os países. Ao apoiar a dança e a música não só como formas de arte mas também como sectores que incluem aproximações pedagógicas, administrativas e técnicas, pretendia-se assegurar repercussões sociais mais vastas e contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade sul-africana estável, onde as artes têm um papel importante a desempenhar.

O Modelo Shuttle

O Shuttle 02 teve uma estratégia dupla: por um lado centrou-se particularmente nas necessidades específicas dos artistas e dos trabalhadores culturais ao criar programas de intercâmbio à medida para instituições e indivíduos seleccionados. Por outro lado o Shuttle contribuiu para a criação de plataformas, núcleos neutrais, tais como

seminários e discussões com espaço para a reflexão e o trabalho em rede. Isto criou uma sinergia que assegurou a influência do sector a longo prazo.

O modelo Shuttle pode-se descrever como um conceito de rede orientado para o método que permitiu aos programas um desenvolvimento natural e a inclusão de indivíduos e instituições com as suas próprias ideias e recursos, criando assim uma estrutura de programas sustentável e flexível para o projecto, isto é, o método tornou-se no mecanismo orientador.

O Shuttle 02 funcionou entre redes existentes no sector da arte, desenvolvendo assim uma colaboração com os intervenientes principais de uma comunidade a diferentes níveis, incluindo desde instituições oficiais e agências de apoio, artistas independentes e estruturas de arte até grupos comunitários.

A estrutura financeira e organizativa do projecto

O Centro Dinamarquês para a Cultura e Desenvolvimento (DCCD) em Copenhaga foi o organizador formal do Shuttle, sob

a responsabilidade do Ministro Dinamarquês dos Negócios Estrangeiros que, em conjunto com o DCCD e o Secretariado Internacional de Relações Culturais fundou o projecto inteiro. Eu fui nomeado chefe de programa e funcionei independentemente como coordenador e administrador de todos os projectos, enquanto que os parceiros individuais eram responsáveis pelos seus próprios projectos. A coordenação global incluiu o desenvolvimento de ideias, a definição de orçamentos, a formulação de contratos, a angariação de fundos suplementares, o controlo financeiro e a supervisão de toda a informação contínua e operações práticas. Os projectos tiveram lugar em Joanesburgo, em Durban, na Cidade do Cabo, em Copenhaga e em Aarhus. O coordenador deslocou-se por três vezes à África do Sul em pontos estratégicos durante o programa, excluindo a visita inicial de pesquisa quatro meses antes do início do projecto.

O governo dinamarquês investiu € 153.000 no Shuttle 02. Cerca de 35% (€ 53.000) destinaram-se a cobrir os custos de comunicação e administração. Com os restantes € 100.000 doados a

projectos e mais cerca de € 66.000 que se calculam terem sido gerados, um total de € 166.000 foi disponibilizado para projectos individuais. Havendo cerca de 20 projectos, resulta em € 8.000 de apoio central para cada um, o que faz do Shuttle 02 uma iniciativa de baixo custo.

Parceiros no Norte e no Sul

Um grande número de parceiros entrou no projecto: 33 na África do Sul e 18 na Dinamarca, tanto enquanto receptores como enquanto iniciadores. Dos parceiros faziam parte, na África do Sul: Moving into Dance Mophatong, Jomba! Contemporary Dance Experience, Centro de Artes Criativas, Universidade do Natal, Cultural Helpdesk, Pansa (Performing Arts Network in South Africa), FNB Vita Dance Umbrella, Fantastic Flying Fish, Jazzart Dance Theatre, Festival de Música Awesome Africa, Associação Sul Africana de Roadies (SARA), Bat Center e ainda um grande número de profissionais individuais. E na Dinamarca: Escola de Dança Moderna, MBT Danseteater, Associação Dança na Educação, Lene Østergaard Co., New Danish Dance

s h u t t l e 0 2

Theatre, Fórum Nórdico para a Pesquisa de Dança, Conservatório de Música Rítmica, Festival Roskilde, Aarhus Technical College, várias escolas e ainda uma série de profissionais individuais.

Projectos e Actividades

O Shuttle 02 desenvolveu um total de 20 projectos em 8 sectores principais, sendo a dança o sector básico e a música o secundário: 1. A Dança na Educação nas escolas e nas comunidades; 2. História da Dança e Património Cultural; 3. Intercâmbios coreográficos e formação; 4. Apoio à dança individual e a projectos de música; 5. Formação musical a jovens profissionais; 6. Design de iluminação; 7. Intercâmbio de formação de som e produção; 8. Administração artística.

Alguns exemplos de projectos do Shuttle 02

- **Seminário de Dança Africana.** Um projecto sobre a análise e a codificação da dança africana com referências ao Curriculum de Dança Africana. A responsabilidade do seminário esteve a cargo de um grupo central, em conjunto

com especialistas de 3 danças tradicionais (Zulu, Xhosa, Tswana), tendo atraído educadores, bailarinos e estudantes de 5 regiões. O seminário – o primeiro de sempre na África do Sul – foi um marco para a dança tradicional sul-africana, que o National Arts Council prometeu desde então desenvolver.

- **Dança nas Escolas.** Dois professores sul-africanos da Moving Into Dance ensinaram 'Edudance' em escolas dinamarquesas e nas Escolas Superiores de Educação de Copenhaga e Aarhus. O projecto foi uma continuação dos anteriores intercâmbios entre professores sul-africanos da Edudance e escolas na Dinamarca, promovido pelo Shuttle99.

- **Projecto de Pesquisa sobre a Dança.** Um projecto em 3 fases visando o desenvolvimento de técnicas de pesquisa no domínio da história da dança. Participaram 14 pesquisadores sul-africanos provenientes de 4 regiões, com diferentes níveis de experiência, e 2 dos países nórdicos. O projecto foi bem sucedido na identificação de recursos para a dança, promovendo o diálogo sobre diferentes modos de recolha e selecção de informação e abrindo novas oportunidades para a pesquisa sobre a

história da dança. O seminário resultou numa publicação e vai ter continuação.

- **Estágio Coreográfico na Dinamarca.** Dois jovens estudantes diplomados sul-africanos de Durban estiveram em estágio durante 3 meses na Escola de Arte Moderna, na Dinamarca, seguindo uma formação diária com especial incidência na coreografia contemporânea.

- **MBT Dance Teater na África do Sul.** Marie Brolin-Tani tem vindo a colaborar com artistas sul-africanos desde 1996, deixando uma marca indelével na dança-teatro sul-africana. O seu "Loving Othello", com bailarinos sul-africanos nos papéis principais, foi apresentado no State Theatre de Pretória. Marie Brolin-Tani, actual directora do Skanes Dansteater em Malmoe, tem 4 bailarinos sul-africanos na sua companhia, continuando a desenvolver a sua colaboração com o dança-teatro sul-africana.

- **Dance Desk.** Organizou-se uma pequena unidade de administração no contexto de Cuhede (Cultural Helpdesk) em Newtown, Joanesburgo. O Dance Desk instalou e desenvolveu quatro companhias de dança contemporânea com o objectivo a longo prazo de

contribuir para a sua independência económica. Foram vinculados ao projecto um administrador em part-time, vários consultores e dois estagiários de administração. O Dance Desk esteve em funcionamento experimental durante um ano mas vai continuar com novos fundos.

- **Designers de Iluminação Dinamarqueses na África do Sul.**

Desenvolveram-se três projectos, dois dos quais com companhias de dança sul-africanas específicas e um terceiro com o Festival Dance Umbrella, em Joanesburgo. Estas colaborações terão provavelmente desenvolvimentos independentes.

- **Projecto de Formação Musical no Bat centre, em Durban.** Foram seleccionados 8 jovens músicos para participar em um curso de formação contínua, de três semanas de duração, organizados por professores de música sul-africanos e dinamarqueses do Conservatório de Música Rítmica (CMR). Dois dos músicos foram convidados para um estágio de 6 meses no CMR de Copenhaga em 2003. Graças aos seus programas no Shuttle, o CMR recebeu um subsídio do governo de 3 anos para colaborações com músicos sul-africanos.

s h u t t l e 0 2

- **Estágios de Som e Produção no Festival Roskilde.** Tal como nos últimos 3 anos, foram convidados 4 estagiários do SARA (Associação Sul Africana de Roadies) para duas semanas de residência no Festival de Música de Roskilde. O director do SARA foi convidado a desenvolver as suas questões com universidades técnicas na Dinamarca, de modo a assegurar uma formação a longo prazo com parceiros permanentes na Dinamarca.

Pontos Fortes e Fracos do Shuttle

Pontos Fortes

- Modelo de financiamento e de custos reais viável, dado que os parceiros envolvidos investiram os seus próprios recursos.
- Um grande número de projectos de pequena dimensão, em vez de poucos projectos maiores, assegurou a flexibilidade e um clima informal e não hierárquico, assim como um diálogo directo entre os que dão e os que recebem.
- Cada sector foi abordado sob várias frentes, da arte propriamente dita aos projectos de comunidade, assegurando tanto a criação de sinergias como o

trabalho em rede entre os sectores, consciencializando para a existência do Shuttle 02.

- Os receptores também funcionam como dadores em diferentes projectos; esta interdependência quebrou o modelo estático dador/receptor.
- A importância do compromisso individual resultou em colaborações a longo prazo e em relações de amizade mútua.
- Apesar de ter sido o Norte a providenciar a maior parte do dinheiro, não deixou de ser um intercâmbio colaborativo.
- Uma organização descentralizada e envolvendo vários parceiros assegurou transparência e responsabilidade.

Pontos Fracos

- Foi necessária uma quantidade muito grande de coordenação e chefia de projectos, principalmente nas fases iniciais.
- Os programas devem decorrer durante pelo menos 3 anos para que sejam sustentáveis e de longo prazo.
- Devido a restrições orçamentais não houve um coordenador geral local na África do Sul, o que aumentou ainda mais a pressão na organização do

projecto. A cooperação deveria ter existido a todos os níveis da operação.

- A falta de capacidade de acolhimento em ambos os países causou algumas decepções.
- Um compromisso activo maior a nível governamental (por parte da Dinamarca) poderia sustentar mais resultados a longo prazo.
- A situação política da África do Sul induziu a certas dificuldades no estabelecimento de um enquadramento neutro na África do Sul.

Principais Problemas Encontrados

Os principais problemas sentidos foram específicos dos países envolvidos. No que diz respeito à Dinamarca, tratou-se da falta de conhecimento sobre o funcionamento da África do Sul e dos seus artistas. Isto reflecte a relativa falta de contacto entre o Norte e o Sul no contexto geral das artes. Na África do Sul, o principal problema foi assegurar uma estrutura aberta, sem interesses sectoriais, pessoais ou étnicos, em que a informação pudesse ser livremente partilhada. Isto reflecte não só o passado da África do Sul como também a realidade actual, onde a competição e

a luta interna pela sobrevivência são tarefas diárias. Em terceiro lugar, sendo um projecto independente, foi extremamente difícil assegurar uma colaboração e um envolvimento formais a nível governamental.

Principais Vantagens

Permitam-me citar Adrienne Sichel, a principal jornalista sul-africana no campo das artes do espectáculo: "...Como sequência do Shuttle 99, esta iniciativa estrategicamente calculada no tempo funcionou como motor de arranque para relações e parcerias, assim como uma incubadora para ideias e estratégias concretas (...) Ao avaliar os projectos, as estatísticas e os factos são mensuráveis. Os intangíveis é que são de mais difícil acesso. Esses momentos incomensuráveis de conflito criativo, esses milagres de revelação e auto-descoberta nos palcos, nos ensaios, nos estúdios, no público, nas mesas de conferência, durante as pausas, nos e-mails (...) Dada a logística e o alcance dos vários módulos, que funcionaram num turbulento ambiente cultural, o Shuttle 02 deixou um legado resistente e uma ajuda vital para os aspectos de

s h u t t l e 0 2

desenvolvimento cultural. Foram previstas e identificadas necessidades específicas, forjadas novas amizades, consolidados laços existentes através dos continentes e iniciadas colaborações."

(Do Relatório do Shuttle 02)

Planos para o Futuro

No plano individual: Será dada continuação a vários projectos pelos seus respectivos parceiros com recursos próprios e fundos ad-hoc.

No plano dos dadores: O Centro Dinamarquês para a Cultura e Desenvolvimento (DCCD) iniciou discussões com coordenadores de projecto seleccionados na África do Sul de modo a assegurar o futuro de um certo número de projectos.

No plano global: Os projectos do Shuttle podem ser considerados como um projecto-piloto, que se espera vir a ser incluído na recentemente adoptada estratégia de Cultura e Desenvolvimento Dinamarquesa, que acentua a importância da dimensão cultural em toda a ajuda externa.

Pela minha parte, gostaria de acrescentar que estes quatro anos de

experiências do Shuttle provam que, mesmo com um orçamento muito reduzido, pode-se conseguir muito. Espero que esta experiência contribua para persuadir o governo dinamarquês de que o modelo de intercâmbio cultural do Shuttle é não só viável como possível e que este modelo deveria ser desenvolvido e adaptado a um número considerável de diferentes sectores e situações.

Relatório Shuttle 02

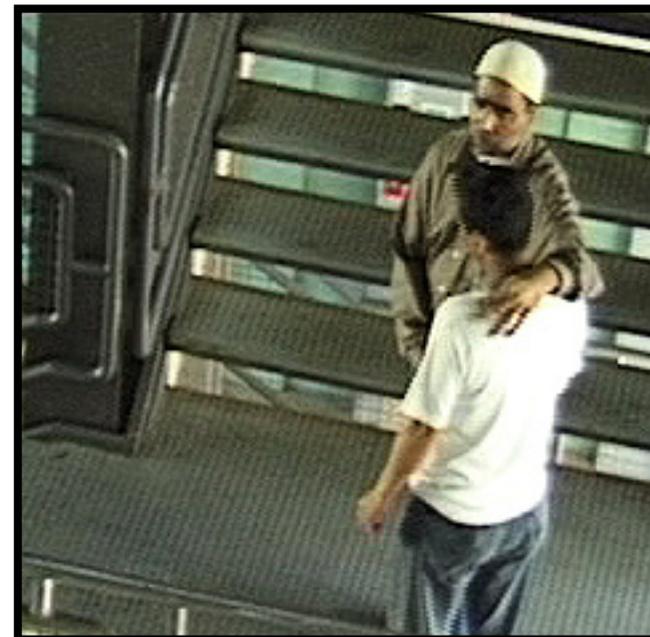
Um relatório completo sobre o Shuttle 02 pode ser pedido a:
Lene Thiesen, lene.thiesen@ic24.net ,
tel: + 44 17 22 34 01 24 ou
DCCD, info@dccd.dk,
tel: + 45 33 17 97 00

Lene Thiesen,
Salisbúria – Reino Unido,
Janeiro de 2003

d a n ç a r o q u e é n o s s o

cross

j a s p e r w a l g r a v e



Iniciado em 1998 por *Danças Na Cidade*, uma associação portuguesa sem fins lucrativos, *Dançar O Que É Nosso* é um programa de intercâmbio a longo prazo, que visa estimular a colaboração e o intercâmbio entre artistas e organizadores de diversas áreas da dança na Europa, África e América Latina, abrindo assim novos caminhos na cooperação entre o Norte e o Sul. Desde a sua criação, *Dançar O Que É Nosso* tem-se consagrado prioritariamente à colaboração entre as comunidades ligadas à dança nos países de língua oficial portuguesa – Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal – mas tendo sempre em conta um contexto internacional mais alargado. Os grandes objectivos deste programa são:

1. Promover o intercâmbio intercultural numa óptica de continuidade;
2. Ajudar a lançar as bases para o desenvolvimento de uma comunidade artística africana orientada para a criação de arte contemporânea, num contexto internacional;
3. Estimular o desenvolvimento sustentado através da profissionalização da dança.

Linhas de acção

Para atingir os seus objectivos, *Dançar O Que É Nosso* tem vindo a desenvolver uma estratégia integrada. Embora a situação varie muito conforme os países onde trabalhamos, devem ser distinguidos quatro planos de acção principais.

1. Formação

Desde 1998 foram realizados sete estágios artísticos em Cabo Verde e quatro em Maputo, Moçambique, com a colaboração de 25

d a n ç a r o q u e é n o s s o

artistas/professores portugueses e 15 estrangeiros, contando-se os participantes por centenas. Em Cabo Verde, estes estágios são organizados em estreita cooperação com a companhia de dança *Raiz di Polon*, enquanto em Maputo foram estabelecidas várias parcerias com a Companhia Nacional de Canto e Dança, a *CulturArte*, a Casa da Cultura do Alto Maé e a Escola Nacional de Dança. Os artistas e os profissionais do espectáculo permanecem nestes estágios durante cerca de duas ou três semanas para trabalhar intensivamente com a comunidade artística local. Por cada estágio existem três a seis cursos, sobretudo de dança contemporânea, mas também de produção, marketing, música, iluminação, etc. Através de uma oferta regular de cursos, por diferentes professores, tentamos dar continuidade e criar uma perspectiva alargada da dança contemporânea. Apesar de os estágios serem de curta duração, têm um forte impacto nas comunidades locais, com poucas oportunidades de receber informação vinda de fora. Quando os professores regressam aos seus países, a informação por eles deixada é estudada e intensivamente

utilizada e trabalhada pelos grupos de dança locais durante muito tempo.

2. Intercâmbio

Grande parte das actividades de *Dançar O Que É Nosso* foi concebida para promover cruzamentos interculturais. Anualmente, muitos bailarinos de todo o mundo (com particular incidência nos participantes africanos) são convidados para o Encontro Internacional que se realiza em Lisboa. Estes encontros, normalmente com uma duração de três ou quatro semanas, constituem um espaço alargado para colaboração, debate, iniciativas de formação e apresentações informais num contexto genuinamente multicultural. Em Agosto de 2003 realizar-se-á pela quarta vez um encontro deste tipo em Lisboa. Outras vezes os encontros de *Dançar O Que É Nosso* são orientados para os produtores e programadores profissionais do Norte e do Sul a fim de debaterem ideias e temas comuns. Em Novembro de 1999 teve lugar uma conferência internacional (transcrita na publicação *Práticas de Interculturalismo*, Ed. Mark Deputter, Lisboa, 2001) e, em Junho de 2002, um seminário de menor dimensão.

Mas o intercâmbio também se promove através da apresentação de espectáculos. Assim, as *Danças na Cidade* promoveram uma pequena digressão de seis espectáculos portugueses no Rio de Janeiro e em São Paulo no último trimestre de 2000. Apresentaram ainda espectáculos de Vera Mantero e António Tavares, em Cabo Verde, e de Thomas Hauert, em Maputo. Inversamente, as *Danças na Cidade* trouxeram a Lisboa artistas do Sul (Cabo Verde, Madagáscar, Moçambique, África do Sul, Brasil, Indonésia, Burquina- Faso...) para actuar nos seus próprios festivais e no Centro Cultural de Belém.

3. Criação

Recorrendo sistematicamente a encomendas e co-produções, *Dançar O Que É Nosso* tem estimulado o processo de criação artística da dança contemporânea no Sul. Só nos últimos quatro anos, este esforço tornou possível a criação de quatro peças pela companhia Raiz di Polon e três pelo artista cabo-verdiano António Tavares. Em 2001 as *Danças na Cidade* e a Companhia Moçambicana de Canto e Dança conjugaram esforços para criar

Maputo, um programa que incluía duas criações do coreógrafo moçambicano Augusto Cuvilas e uma do português Francisco Camacho. No ano passado, as *Danças na Cidade* e o centro de artes moçambicano *CulturArte* organizaram o projecto internacional de dança *Alma Txina*, em colaboração com a rede europeia Départs e o festival belga *Africalia*. Este projecto combinava actividades formativas para toda a comunidade da dança e a criação de cinco curtas coreografias com um grupo seleccionado de 16 bailarinos e 2 músicos.

O projecto *Dançar O Que É Nosso* não apoia apenas o processo de criação, apoia igualmente a sua digressão internacional. *Maputo* teve exposições em Maputo, Lisboa, Porto, Viseu, Harare, Tóquio e Tanzânia e *Alma Txina* em Maputo, Lisboa, Porto, Viseu, Hamburgo e Bruxelas. António Tavares e a companhia *Raiz di Polon* apresentam regularmente o seu trabalho em Cabo Verde, na Europa e no resto do mundo. (Portugal, Bélgica, Países Baixos, Alemanha, Croácia, Roménia, Reino Unido, Madagáscar, Senegal, Brasil, Moçambique, ...).

d a n ç a r o q u e é n o s s o

4. Profissionalização

A profissionalização implica, antes de mais, a criação de estruturas de trabalho e emprego. Grande parte das companhias de dança africanas conhece uma situação precária. Graças a uma política de encomendas e à colocação de espectáculos no mercado internacional, tem sido possível obter um aumento considerável das receitas para as companhias envolvidas neste processo. Sempre que isso é viável, nós ajudamos os nossos parceiros a persuadir os seus governos, e as agências internacionais para a cooperação, da importância do seu trabalho.

Por outro lado, oferecemos ajuda na construção/renovação de infra-estruturas e na aquisição do equipamento necessário. Num breve período de tempo conseguiu-se um progresso assinalável com a *Casa Padja* na Cidade da Praia, Cabo Verde, que foi recentemente reconhecida como centro para a comunidade da dança local. Em Maputo, a *CulturArte* vai abrir um pequeno centro para o desenvolvimento da dança durante o ano de 2003, equipado com as infra-estruturas

necessárias (escritórios, estúdio de dança, biblioteca, sala de vídeo, sala de aulas, etc...) e uma pequena equipa de colaboradores.

Pontos fortes e fracos

Os pontos fortes e os pontos fracos de *Dançar O Que É Nosso* estão relacionados, de múltiplas formas, com alguns dos seus aspectos mais característicos.

1. Em primeiro lugar, *Dançar O Que É Nosso* é um programa independente e não-governamental. Isto traz grandes vantagens em termos de flexibilidade, comunicação e compreensão. A partir do momento em que somos nós a decidir sobre as nossas próprias políticas, sente-se que existe de facto uma grande coesão entre parceiros nas tomadas de decisão; isto é muito difícil de conseguir quando se negocia com instituições governamentais. Depois de definir as nossas estratégias e programas procuramos apoio financeiro em Portugal, nos países envolvidos, na União Europeia, embaixadas, agências internacionais para a cooperação,

fundações, etc... A obtenção de fundos torna-se uma responsabilidade partilhada.

Mas ser independente também cria fragilidade e a base financeira do nosso trabalho é invariavelmente precária. Os artistas e as organizações culturais portuguesas trabalham em condições cada vez mais difíceis no seu próprio país e o intercâmbio cultural é muito pouco apoiado, ainda que se declare que a cooperação cultural com os países de língua oficial portuguesa seja uma prioridade. Isto é particularmente verdade para os nossos parceiros de Cabo Verde, Moçambique e Brasil, cujos governos não dispõem de verbas suficientes para a cultura. Assim sendo, a procura de financiamento tem de ser feita através de dezenas de agências, instituições e fundações diferentes. Nos últimos cinco anos, *Dançar O Que É Nosso* tem podido ser realizado graças a sucessivas subsídios para projectos de pequena dimensão, o que complicou muito o seu planeamento antecipado.

2. *Dançar O Que É Nosso* é um programa em pequena escala e a longo prazo.

Centra-se num número limitado de parcerias e localidades durante um longo período de tempo, de forma a assegurar eficácia e continuidade de impacto. Este é um dos trunfos mais importantes deste projecto uma vez que permite a descoberta de parcerias genuínas. *Raiz di Polon* teve tempo para evoluir de um grupo informal de bailarinos para uma companhia de dança profissional e uma produtora dinâmica de eventos e cursos de formação. *CulturArte* vai abrir o primeiro centro independente de coreografia em Maputo, que funcionará autonomamente como suporte para os bailarinos independentes do país. Mantendo-se nesta dimensão reduzida e dando-se o tempo necessário para crescer, *Dançar O Que É Nosso* logrou criar uma estreita colaboração entre parceiros estáveis, o que representa, assim o cremos, a melhor garantia de criar uma forte renovação.

Ainda assim, o facto de colaborarmos directamente com um número limitado de pessoas pode criar um sentimento de favoritismo e conduzir a desilusões. Começamos a aperceber-nos de que as coisas estão a evoluir demasiado

d a n ç a r o q u e é n o s s o

lentamente e com intervalos excessivamente grandes, mas tanto a escala reduzida de *Danças na Cidade* e seus parceiros como a escassez dos financiamentos impedirão que as coisas sejam diferentes num futuro próximo, pelo menos assim parece.

3.

Dançar O Que É Nosso é antes do mais um projecto artístico. As vantagens são evidentes: os seus objectivos estão solidamente definidos, o programa insere-se numa rede muito criteriosa de contactos e parcerias informais, tanto no Norte como no Sul, e cria um espaço alargado de trabalho em matérias cruciais nos campos da criação artística e da colaboração intercultural. Como tal, tem fortes probabilidades de obter resultados artísticos interessantes, único trunfo que pode assegurar a sua sustentabilidade a longo prazo.

No entanto, estamos convencidos de que temos muito a aprender com a competência das ONG no trabalho com a cooperação e o desenvolvimento. Tirar proveito da experiência acumulada das ONG no que respeita a possibilidades de financiamento, organização social,

planeamento económico, etc., será uma missão importante para 2003.

Qual a nossa meta?

Um pequeno enunciado das nossas expectativas e desejos para o futuro, seguindo as principais linhas de acção:

1. Como programa de formação

- As iniciativas de formação deveriam ter lugar numa base progressivamente mais contínua e regular;
- É importante ser capaz de **alargar o programa** e desenvolver uma colaboração regional mais intensa entre parceiros africanos, por forma a utilizar ao máximo a competência já adquirida;
- Para conseguir uma comunidade de dança independente e profissional é necessário **formar professores para o futuro**, tanto em dança como em matérias co-relacionadas. Gostaríamos de implementar um sistema de bolsas para facilitar o acesso dos formandos a níveis mais elevados de educação e a melhores oportunidades.

2. Como incentivo à criação

- Uma forma eficaz de estimular a criação artística é através de

encomendas e co-produções. Seria desejável que se encontrassem alguns parceiros de confiança com capacidade económica para desempenhar este papel;

- A capacidade para realizar **digressões internacionais** poderá igualmente ser reforçada, não apenas no Norte mas também no continente africano.

3. Como programa de intercâmbio

- A continuação dos **Encontros** constitui uma contribuição significativa. Gostaríamos de ser capazes de co-organizar estes encontros também nos países dos nossos parceiros;
- Pretendemos, ainda, apoiar a **apresentação** de espectáculos internacionais nesses países, para além de continuar a trazer para a Europa espectáculos africanos;
- Estamos a participar na construção de uma **rede** informal euro-africana para estimular o intercâmbio entre organizações de dança de ambos os continentes.

4. Como veículo do desenvolvimento sociocultural

- É necessário obter apoio para a criação de um mecanismo de **apoio estrutural** à

dança e às artes do espectáculo, através de patrocínios locais de carácter permanente;

- A comunidade da dança precisa de se organizar para definir os seus objectivos e lutar pelas suas reivindicações de **classe profissional**;
- Obter e aperfeiçoar a **infra-estrutura** da dança.

Jasper Walgrave

roads

relatórios



5 ° encontro dançar o que é nosso

roads

cláudia galhós



Fragmentos de diálogos – Relatório do 5º Encontro Dançar O Que É Nosso

Ao longo de dois dias, em Junho de 2002, mais de vinte representantes de organizações e/ou companhias de dança de África, América e Europa reuniram-se em Lisboa, no Teatro Taborda, naquele que foi o 5º Encontro Dançar O Que É Nosso (que decorreu em paralelo com o Festival Danças na Cidade). Encontro que se propôs reflectir sobre quatro temas centrais - «mobilidade e digressão», «financiamento e finanças», «informação e comunicação» e «formação e intercâmbio» -, mas que são atravessados por uma diversidade de outras questões a estes associadas. A ideia predominante é a da necessidade de uma dinâmica de colaboração de duplo sentido, uma verdadeira troca que assuma, como ponto de partida, o reconhecimento da ignorância de todas as partes que se querem conhecer e contribuir da melhor forma para o desenvolvimento mútuo. Um sentimento expresso repetidamente, em palavras como: «precisamos uns dos outros, a África precisa da Europa e a Europa precisa de África».

Os participantes neste Encontro foram: Alida Neslo (Dasarts, Holanda), Ann Rosenthal (Mapp, EU), Boyzie Cekwana (Floating Outfit, África do Sul), Dieter Jaenicke (Arhus Festival, Dinamarca), Dominique Thiangué (Africalia, Bélgica), Emanuel Brandão (Raiz di Polon, Cabo Verde), Georgina Thomson (Dance Umbrella, África do Sul), Germaine Acogny (JANT-BI, Senegal), Lenka Flory (Cia Déja Donné, República Checa, Itália), Lia Rodrigues (Panorama Rioarte, Brasil), Mark Deputter (Danças na Cidade, Portugal), Mary Ann de Vlieg (IETM, Europa), Nganti Towo (Festival Kaay Fecc, Senegal), Opiyo Okach (Cie Opiyo Okach, Quênia), Panaibra Gabriel (Culturarte, Moçambique), Suzette Le Sueur (Dance Factory, África do Sul), Theo van Rompay (P.A.R.T.S., Bélgica), Vicky Geller (Africalia, Bélgica)

5 ° e n c o n t r o d a n ç a r o q u e é n o s s o

e Virgine Dupray (Centro Nacional de Dança, França). O relatório que se segue é o resumo possível do Encontro, sendo de ressaltar algum possível desequilíbrio entre as questões enunciadas, facto que se deve às deficientes condições de registo do som e, portanto, a consequente dificuldade de audição das gravações das conversas.

Formação

A inadequada formação dos professores, que, em muitos casos, praticam um franco desconhecimento da actividade artística, é um dos factores apontados como contribuindo para um deficitário nível do ensino da dança. Um objectivo condenado na base das suas intenções pelo facto de que «muitas das visões artísticas da formação na dança e muita da política do ensino ser elaborada por académicos e não por profissionais com actividade artística na área», como foi identificado pelo grupo de trabalho que discutiu esta questão.

Começamos pela identificação de um panorama deficitário em termos da qualificação dos professores. Um

contexto ainda mais preocupante se tivermos em conta um panorama ideal, em que a dança pudesse ser integrada no ensino escolar público, o que acontece em muito poucos países, nomeadamente no caso de muitos países africanos, como sublinhou Germaine Acogny (JANT-BI), apontando como exemplo concreto o Senegal: «É incompreensível que não haja dança na escola, não há tradição... Se existisse, cada um poderia aprender a dança na escola e depois podia escolher, se quisesse tornava-se profissional. É muito importante que nós sejamos os formadores dos formadores.»

É evidente a necessidade de garantir a qualificação do professor, combatendo a tendência de formadores arranjados à pressa, que assumem a responsabilidade do ensino sem estarem devidamente qualificadas. «O que está a acontecer em França é que muitas pessoas de África, que nunca dançaram nos seus países, vão para lá fazer dinheiro. O que ensinam não é tradição, é uma mistura. Os africanos vêm, vêem uma moda na Europa e dão aulas muito más.» Theo Van Rompay (P.A.R.T.S, Bruxelas, Bélgica) qualifica a realidade da proliferação de

escolas de flamenco ou dança africana como «supermercado da dança».

Das questões que ficaram por responder encontra-se a de como oferecer aos estudantes qualidade nas experiências de formação. O intercâmbio surge como uma proposta a ter em conta, mesmo ao nível dos professores, que poderá introduzir significativas melhoras na qualidade dos formadores. Uma das ideias avançadas parte da proposta de colaboração entre diferentes instituições de variados países. Existe a hipótese de a P.A.R.T.S se poder deslocar a um país africano para dar e receber formação. Um outro projecto prevê o intercâmbio, a diversos níveis, entre Dasarts (Holanda) e a École des Sables (Senegal).

Ainda relativamente à importância do intercâmbio qualificado na área da formação, há muitos preconceitos a combater e que se estendem à criação artística. Um exemplo, referido por Germaine Acogny, diz respeito ao facto de haver uma predisposição no interesse para o acolhimento de arte proveniente da Europa ou Estados Unidos, em detrimento de África. Tendência essa que Germaine viu quebrada,

excepcionalmente, quando foi convidada para criar no Brasil, uma experiência que recorda como tendo sido muito positiva, que contribuiu para um aumento do interesse sobre o que faz no Senegal, mas que não foi suficiente para dar continuidade a uma colaboração mais regular ou produtiva com aquele país. Outra ideia pré-definida a combater é apontada por Suzette Le Sueur (Dance Factory, Joanesburgo, África do Sul) que propõe que se olhe para o que já existe, em vez da perversão de tentar criar algo supostamente novo quando, na verdade, é já uma realidade que apenas precisa de ser constatada e trabalhada no sentido de se tornar eficaz. O caso concreto, segundo esta, é o facto de que em África já existem professores, «o que é preciso é que comecem a ser reconhecidos».

Emanuel Brandão, da companhia Raiz di Polon (Cabo Verde), descreve uma realidade de formação informal em Cabo Verde. «Todos os bailarinos da companhia Raiz di Polon ensinam e dão workshops, mesmo a bailarinos de dança tradicional que querem aprender dança contemporânea. Dão aulas informais em que convidam amigos

5 ° encontro dançar o que é nosso

para as frequentar. Nós não temos tradição de pagar para fazer aulas de dança. Nas escolas públicas não há dança, há ginástica rítmica, mas é mais para as crianças. As pessoas adoram a dança, mas é algo que existe naturalmente...»

Mano Preto (como Emanuel Brandão é conhecido no meio da dança) diz ter aprendido a linguagem contemporânea em Portugal, com coreógrafos como Clara Andermatt, e com Mónica Lapa, através da participação no projecto Dançar o Que é Nosso. Mas enquanto o criador optou por regressar a Cabo Verde, assiste ao abandono do país por parte de artistas seus conterrâneos. Nos últimos sete anos temos vindo a perder bons bailarinos, alguns vêm para a Europa, sobretudo para Portugal, e acabam por não regressar porque não têm condições em Cabo Verde, porque não conseguem viver da dança.»

Em Moçambique, segundo David Abílio (Teatro África e Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique), o panorama é diferente. Há uma escola nacional de dança e escolas privadas mas há ainda muito desconhecimento.

Dança contemporânea versus dança tradicional

As ideias preconcebidas (das quais é exemplo a apetência dos públicos pela dança tradicional africana) podem originar constrangimentos criativos. Em África, sente-se que as pessoas estão «presas nos seus corpos e presas nas suas cabeças», embora haja quem desenvolva um trabalho de autor, dentro do contexto histórico e geográfico em que se situa. Mas mesmo estes têm de enfrentar o lugar-comum de os públicos quererem ver um bailarino africano a interpretar dança tradicional: «O coreógrafo Boyzie Cekwana, em 1995, numa conferência, em Nova Iorque, utilizou o bailado clássico para dizer o que queria. Os americanos estavam muito espantados. Questionavam a razão pela qual, sendo ele africano, não estava a fazer dança africana? Ninguém tem o direito de dizer aos coreógrafos da África do Sul o que devem fazer e como devem fazê-lo. Olhando para o desenvolvimento do Boyzie, ele atravessou um longo percurso e encontra-se actualmente distante do treino que teve, que passou pela dança africana, pelo ballet e contemporâneo.

Mas esse treino permitiu-lhe reinventar a dança africana.»

Mas o olhar com que a África encara a Europa também não está isento de ideias pré-definidas. Neste outro sentido, «há uma memória da escravatura que demora muito tempo a ser apagada» e há os contextos que alteram os significados, como, por exemplo, a complexa e subjectiva noção de dança contemporânea. Germaine Acogny defende que a dança que faz é reconhecida em África como sendo contemporânea mas que, na Europa, é vista como dança tradicional, o que ela rejeita. «Nós somos contemporâneos dentro do tempo, mas não em relação a um estilo nesse momento. Isto para mim sempre significou a liberdade dentro da disciplina. É preciso disciplina, como para tudo, mas depois és livre de fazer o que quiseres.»

Em muitos países africanos, como referiu Opiyo Okach (Companhia Opiyo Okach, Quénia), coloca-se a questão do domínio da dança tradicional mas com fins turísticos. «O que temos é dança tradicional. Algo que existe há séculos mas que hoje se situa num

contexto diferente... A ideia de criar um novo trabalho com uma nova linguagem é algo para o qual naturalmente não há espaço. Se reproduzes dança tradicional e a apresentares aos turistas, há mercado para isso; se fizeres um trabalho criativo mais original, não há público nem local para o mostrar.»

Financiamento para a sobrevivência

O exemplo da Companhia Nacional de Canto e Dança (Moçambique)

David Abílio, director do Teatro África e da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, defende a actuação da sua companhia em três vertentes, tendo em conta a realidade do seu país: a educação cívica, a dança tradicional e a aproximação a uma prática criativa mais contemporânea.

O mercado internacional, para a realidade de muitas das companhias africanas, representa a possibilidade de viabilização financeira da sua actividade artística. Ainda assim, permite apenas «a sobrevivência». O dinheiro resultante das bilheteiras do Teatro África, mesmo em noites de casa cheia, não é suficiente para pagar os custos e a lei do

5 ° encontro dançar o que é nosso

mecenato não funciona. Contas feitas, a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique é financiada através de três fontes principais: 25% proveniente do governo, 25% de receitas próprias (digressão e espectáculos) e 50% de patrocinadores e organizações internacionais. No leque de patrocinadores internacionais consta a Fundação Ford, dos Estados Unidos, uma organização muito presente no apoio à cultura africana, e ainda a União Europeia. David Abílio refere ainda outras fontes de financiamento, nomeadamente provenientes dos países nórdicos.

A Companhia de David Abílio tem desenvolvido uma estratégia própria de cativação de patrocinadores: «Temos um programa anual, concluído em Setembro do ano anterior a que se referem as actividades, que enviamos a patrocinadores que escolhem o tipo de iniciativa que estão interessados em apoiar. No ano seguinte começamos a receber respostas, no sentido de afirmarem se querem apoiar a recepção de artistas, uma nova produção ou formação. Em termos de apoio de organizações nacionais é assim que

funciona, não é regular.» No caso nacional, avança também com exemplos de patrocinadores, como a Fundação Machel. Mas a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique é uma excepção – os bailarinos recebem um salário mensal fixo, com contratos anuais, numa situação de estabilidade e recompensa financeira acima da média nacional – num país onde «a maior parte das companhias não são profissionais, são estudantes ou têm um trabalho noutra área, e dedicam-se à dança nos tempos livres». Em Moçambique, segundo David Abílio, não existem «estruturas profissionais para os artistas». A viabilização financeira destas pequenas companhias não passa pelo apoio de organizações internacionais, que exigem um elevado grau burocrático de prestação de contas e o trabalho de profissionais especializados em economia. No caso específico de Moçambique, há um Fundo Para o Desenvolvimento Cultural, que é aplicado a todas as artes, verba disponibilizada para o funcionamento diário das estruturas e não para pagar aos bailarinos, mas que é de difícil acesso.

A experiência da Raiz di Polon (Cabo Verde)

No caso da Companhia Raiz di Polon, de Cabo Verde, a viabilidade financeira é conseguida através das digressões e das co-produções. Apesar de ver reconhecido, no seu país, o trabalho que desenvolve (em 2001 foi distinguida como a mais importante entidade cultural, prémio já atribuído a Cesária Évora), não tem qualquer apoio por parte do governo. Manuel Brandão diz desconhecer a existência de qualquer tipo de fundo para as artes, de qualquer modo o dinheiro que possa existir para apoiar a cultura não é atribuído à dança, é mais canalizado para outras áreas artísticas, como o teatro ou as artes visuais. Em Cabo Verde, a companhia é olhada como sendo composta por «estrelas», segundo diz: «pensam que somos ricos porque viajamos muito, mas temos muitas dificuldades». A garantia que têm, e que se reverte em apoio concreto, é a cedência de salas de teatro sem que a companhia tenha de pagar pela sua utilização.

A companhia Raiz di Polon organiza o seu ano em duas etapas. Uma primeira de criação e uma segunda de digressão.

Só assim pode garantir a sua sobrevivência. As peças criadas nos últimos dois anos têm surgido por uma oportunidade de co-produção proveniente da Europa, mais concretamente de Danças na Cidade.

Dificuldades burocráticas

Um dos problemas que as companhias de dança africanas enfrentam é a dificuldade de elaborar projectos que, em termos formais, correspondam aos requisitos pedidos pelas organizações internacionais que os possam apoiar. Por muito interessantes que as propostas possam ser, há a manifesta dificuldade no preenchimento formal dos documentos. Este entrave representa mais um custo, que é o da contratação de pessoas especializadas para concretizar as candidaturas, sem saber se o apoio será concedido. Uma necessidade evidenciada e que reclama que os formulários a serem preenchidos sejam simplificados e que estejam em sintonia com a realidade a que se destinam.

Um exemplo de como esta dificuldade pode ser contornada é referido por Mark

5 ° encontro dançar o que é nosso

Deputer (Danças na Cidade, Lisboa, Portugal) a propósito de uma organização dos Estados Unidos, a Help Desk, que orienta as companhias independentes na sua gestão, ao nível da administração e captação de fundos, sendo sustentada pelo dinheiro de fundações. Mas a dificuldade, apontada por um dos intervenientes na discussão, é como se cria uma estrutura desta natureza quando nem sequer existem os fundos para serem geridos?

Mudar mentalidades

Um dos problemas que a dança em África enfrenta é o facto de esta ser encarada como um estado natural do africano, uma realidade que existe naturalmente nas ruas, onde se encontram pessoas a dançar, a cantar... Uma perspectiva que facilita a desresponsabilização do governo, que sente que não tem de patrocinar algo que já existe naturalmente. Este contexto implica todo um trabalho ao nível da mudança de mentalidades, mas que já se começa a verificar, segundo David Abílio. «Começam a surgir novos grupos de jovens que possibilitam a afirmação de que a dança é também

uma forma de arte. Nós ainda temos de viajar para conseguir o reconhecimento da dança como uma forma de arte.»

A profissão de bailarino é uma realidade nova que ainda tem de ser afirmada, precisa de encontrar enquadramento legal que, na maior parte dos casos, não existe e que tem de ser batalhada no interior, através de um desenvolvimento interno. Uma mentalidade que esbarra também no não reconhecimento da importância da dança contemporânea, vista como não sendo relevante para a cultura nacional, e na defesa constante da importância da dança tradicional. Um discurso que se sustenta no desconhecimento do que é a dança contemporânea e do que esta pode significar, por parte de entidades responsáveis.

Públicos com apetência pela dança tradicional de um país – supostamente mais representativa da cultura e do sentir e ser dos Africanos do que a contemporânea – não é uma tendência exclusiva de África, mas impõe-se relativamente à criatividade dos países deste continente. Pressupõe uma «definição perigosa» do que «deve ser

uma dança de um país» e mais grave ainda se pode tornar quando os países de África são entendidos como um todo homogéneo, como se cada país pudesse ser confundido com o continente, quando na verdade a diversidade cultural e geográfica é uma riqueza ainda por descobrir.

A ignorância mútua

Os festivais africanos de dança não se conhecem mutuamente o suficiente. Neste momento, começam a surgir iniciativas no sentido de promoção de encontros para uma possível coordenação e colaboração e estão também a ser motivados os teatros nacionais de África com o objectivo de se organizarem de forma estratégica para que possam vir a trabalhar em conjunto. Esta perspectiva poderá possibilitar uma maior capacidade de atracção de patrocinadores, porque permitirá que estes, ao investirem numa criação, a vejam a circular por um maior número de salas e cidades. Neste momento, esta articulação ainda não acontece mas pode ser uma proposta a desenvolver, mesmo tendo em conta diferentes sensibilidades e variáveis

graus de motivação para a colaboração cultural.

Comunicação e informação

A Internet pode ser um veículo fundamental na circulação de informação, como são exemplos os casos do Centro Nacional da Dança, de Paris (que está a desenvolver um site no sentido de se vir a tornar uma das maiores bases de dados de dança do mundo, não exclusiva do universo coreográfico francês, e que tem em conta um público alvo alargado, não apenas vocacionada para os profissionais) ou o caso dos grupos de discussão que podem ser criados via Internet, como continuadores de acções de formação, como aprofundadores de discussões sobre temas específicos de dança ou ainda com o objectivo de colmatar possíveis ausências físicas que se possam tornar participativas em iniciativas e eventos vários via Internet (como é o caso do projecto desenvolvido por Ghislaine Boddington, Shinkansen, Londres). Todo este imenso potencial esbarra no desconhecimento de novas tecnologias existente em muitos países africanos, onde os veículos de

5 ° encontro dançar o que é nosso

comunicação estão dificultados por esta realidade, ao que se acrescenta a diversidade de línguas locais que coexistem num só país. A informação acaba, muitas vezes, por circular por via oral, mais ainda quando se tem em conta as zonas rurais, o que implica um grande investimento pessoal no trabalho com a comunidade.

Financiamento e mobilidade

A dificuldade de fazer uma digressão no Brasil e na América Latina começa pelo financiamento. As companhias têm de angariar verbas para cobrir todos os custos, à partida, porque as receitas vêm à posteriori, do retorno das bilheteiras. Um facto que determina à partida o curto tempo de vida de uma peça em circulação pelo país. Um dos principais financiadores de digressões no Brasil é a Petrobrás (companhia de petróleo).

Em África, uma das dificuldades identificadas por Georgina Thomson (Dance Umbrella, Joanesburgo, África do Sul) é a inexistência de estruturas nas companhias que permitam uma comunicação eficaz entre agentes da dança, algo supostamente tão simples

como escritórios a funcionar diariamente com fax e telefones. Uma carência que impossibilita a troca de informação e o estabelecimento de relações de colaboração mútua, perdendo-se os contactos e as possibilidades de concretizar projectos desejados.

No caso concreto dos países africanos de língua oficial francesa, como o Burkina Faso, onde se verifica a dificuldade de encontrar espaços para trabalhar e em que o governo não tem dinheiro para apoiar as digressões, os patrocínios vêm da AFAA (Associação Francesa de Acção Artística) – que está presente através do programa «Afrique en Création» («África em Criação») – e de outros organismos franceses. Este financiamento paga a viagem, não cobre as despesas com a estadia ou com a alimentação, mas ainda apoia os festivais. Estes, por seu turno, através deste apoio, conseguem colmatar o déficite financeiro para a concretização dos seus programas. A responsabilidade de criar oportunidades para mostrar as obras de criadores africanos recai assim sobre os festivais, tirando algum caso excepcional de criador ou companhia

com condições extraordinárias para apresentar o seu trabalho. Uma realidade que pode provocar alguma estranheza pelo facto de dar, de algum modo, continuidade à dependência face a uma instituição de um país colonizador, levantando-se a questão da influência que esse factor tem ou pode ter na produção de arte.

Outra questão levantada, relativamente ao apoio à digressão, prende-se com o facto de institutos estrangeiros, como por exemplo o Instituto Alemão (Goethe Institut), presentes num determinado país, digamos, por exemplo, o Brasil, estarem motivados para apoiar a presença nesse mesmo país de um artista alemão, mas dificilmente será encontrada a mesma disponibilidade financeira para levar uma companhia brasileira à Alemanha. A questão que se levanta é como conseguir fundos de organizações europeias para trabalhar em projectos dentro dos próprios países africanos ou no Brasil. Outras fundações mencionadas, cuja política de apoio poderia ser esclarecida, são o caso das Fundações Ford e Philip Morris. De qualquer modo, a questão do financiamento para as digressões

esbarra na capacidade financeira da própria companhia, porque os apoios nunca são a 100% e os próprios têm de ter dinheiro seu para aplicar na circulação.

Um outro problema que se levanta é o facto de algumas fundações apoiarem trabalho cultural que tenha uma vertente social ou educativa. Uma nova possibilidade identificada, que necessita de ser clarificada e que pode permitir novas captações de fontes de financiamento através de uma possível reformulação do discurso dos projectos, sem ter necessariamente que envolver uma mudança na natureza das propostas dos criadores ou das organizações artísticas interessadas em candidatar-se a estes fundos.

Uma outra questão levantada toma por exemplo o caso de Bruxelas (Bélgica) em que os institutos estrangeiros criaram uma rede – Goethe, o Britânico, o Cervantes... –, motivados pela presença da Comissão Europeia naquela cidade, o que resulta na colaboração destes organismos em alguns programas conjuntamente. A questão foi levantada no sentido de saber se em outros países

5 ° encontro dançar o que é nosso

existe alguma rede de colaboração semelhante, mas ficou sem resposta.

O caso Brasil

O Brasil é um caso muito específico no contexto da dança contemporânea. A diversidade cultural e a imensa dimensão geográfica do país leva a uma realidade muito peculiar em que se tem de ter em conta dois panoramas distintos, como aponta Lia Rodrigues (Panorama Rioarte, Rio de Janeiro): um referente aos grandes centros urbanos, mais concretamente Rio de Janeiro e São Paulo, e outro relativo ao restante país. «O problema da mobilidade reside no facto de não termos apoio nas cidades do norte e interior para apresentar obras, é muito difícil tentar encontrar os interlocutores indicados. Apesar disto, tentámos criar um início de uma espécie de rede que possa vir a possibilitar uma circulação mais eficaz e uma maior capacidade de angariar dinheiro e que envolva São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Brasília, Rio Grande do Norte e Fortaleza. Mas o país é enorme. Só consigo apresentar a minha companhia nas cidades próximas do Rio de Janeiro, que é uma cidade muito positiva nestas questões, porque

temos o apoio da câmara.» A questão da dificuldade de circulação no Brasil prende-se com a dificuldade de arranjar dinheiro para o fazer e, quando essa questão é ultrapassada, a dificuldade passa a ser encontrar teatros para apresentar as obras, por diversas razões, uma delas sendo o estado em que se encontram os teatros do Brasil.

Propostas de trabalho e/ou reflexão:

- A necessidade de encontrar modelos de financiamento a vários níveis, que possam servir de exemplo.
- Encontrar pessoas com sensibilidade e conhecimentos específicos para as áreas que interessam desenvolver.
- Desenvolver um trabalho estruturado e abrangente sobre os programas e sistemas que existem de financiamento relacionados com a mobilidade, a co-produção, a cooperação entre Europa e África, dentro de África, e entre África e a América do Sul.
- Criar programas de informação e formação sobre dança que possa ser feito na Internet, ou através de vídeos ou livros, que disponibilize de forma mais eficaz a informação (há a ideia de criar uma «mala de informação», com

livros, revistas e vídeos sobre dança).

- Iniciar um núcleo efectivo de cooperação, através de um grupo pequeno de pessoas, no sentido de iniciar um modelo de apoio estrutural à dança em África mais aberto, não tão impositivo das ideias dos financiadores, e que parta de uma rede de apoio que se organize no sentido de encontrar co-produtores, reunir fundos, parceiros... Uma das intenções manifestas é a de ser criado um Fundo Africano para as Artes.

Cláudia Galhós

crossroads

IETM (Informal European Theatre Meeting) agradece:

À Comunidade Europeia pelo apoio concedido no âmbito do programa 'apoio para organizações que apoiam a cultura Europeia'

Ao Ministério da Cultura da Comunidade Flamenga da Bélgica

Ao Ministério da Cultura da Comunidade Francesa da Bélgica

Ao Ministério da Educação, Cultura e Ciências dos Países Baixos

À Africalia, Bélgica

Esta publicação está associada a uma série de reuniões entre profissionais do espectáculo africanos e europeus, que têm sido – e continuarão a ser – organizadas por alguns indivíduos, organizações e instituições empenhadas. Estas reuniões incluem, entre outras:

Danças na Cidade / Dançar O Que É Nosso, Lisboa, Novembro 1999 e Junho 2002

IETM / Africalia Satellite Meeting, Bruxelas, 12 – 15 Março 2003

IETM Annual Plenary Meeting, Birmingham, 9 – 12 Outubro 2003

