

# Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava

Diego Pizarro <sup>i</sup>

Instituto Federal de Brasília - IFB, Brasília/DF, Brasil

Idio Chichava <sup>ii</sup>

Maputo, Moçambique <sup>iii</sup>

## Resumo - Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava

Entrevista com o experiente coreógrafo moçambicano, de Maputo, Idio Chichava. Na conversa, Chichava apresenta sua trajetória, seus interesses de pesquisa e as origens de suas buscas pela energia como princípio de movimento, além da intrínseca relação entre voz e movimento a partir da experiência cultural e tradicional das diferentes expressões culturais de canto e danças tradicionais de seu país. Tendo sido treinado como dançarino tradicional, o coreógrafo também indica seus caminhos pela dança improvisação e a dança experimental francesa e como tem buscado ampliar seus campos de pesquisa criando projetos em parceria com artistas da dança de diferentes países africanos, europeus e da América Latina.

**Palavras-chave:** Integração Voz-Movimento. Dança Contemporânea Africana. Energia. Canto-Dança.

## Abstract - Energy in dance moving voice: a conversation with Mozambican choreographer Idio Chichava

Interview with the experienced Mozambican choreographer from Maputo, Idio Chichava. In the conversation, Chichava presents his trajectory, his research interests, and the origins of his search for energy as a principle of movement, in addition to the intrinsic relationship between voice and movement based on the cultural and traditional experience of the diverse cultural expressions of traditional song and dance in his country. Having trained as a traditional dancer, the choreographer also indicates his paths through improvisational dance and French experimental dance and how he has sought to expand his fields of research by creating projects in partnership with dance artists from different African, European, and Latin American countries.

**Keywords:** Voice-Movement Integration. African Contemporary Dance. Energy. Singing-Dancing.

**Resumen - Energía en la danza moviendo la voz: una conversación con el coreógrafo mozambiqueño Idio Chichava**

Entrevista al experimentado coreógrafo mozambiqueño, originario de Maputo, Idio Chichava. En la conversación, Chichava presenta su trayectoria, sus intereses de investigación y los orígenes de su búsqueda de la energía como principio de movimiento, además de la relación intrínseca entre voz y movimiento a partir de la experiencia cultural y tradicional de las diferentes expresiones culturales del canto y danzas tradicionales de tu país. Formado como bailarín tradicional, el coreógrafo también indica sus caminos a través de la danza improvisada y la danza experimental francesa y cómo ha buscado ampliar sus campos de investigación creando proyectos en colaboración con artistas de danza de diferentes países africanos, europeos y latinoamericanos.

**Palabras clave:** Integración Voz-Movimiento. Danza Contemporánea Africana. Energía. Canto-Danza.



**Figura 1** - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

---

Diego Pizarro; Idio Chichava.

Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava.

Dossiê Temático - Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 415-436.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

**Diego Pizarro (D.P.):** Como é que a dança passou a ser sua profissão?

**Idio Chichava (I.C.):** É muito bom que comece pela profissão! Como a dança começa a ser a profissão e não como comecei a dançar. Muito interessante essa questão. A profissão da dança - principalmente no lugar onde estou, no lugar onde comecei a dançar - ainda é uma questão muito séria, é um trabalho muito importante para nós. É um trabalho de imposição e marcação de território para/da dança em Moçambique. Comecei a fazer dança profissional por mera coincidência, porque não estudei para ser um profissional da dança, não estava fazendo estudos para ser um profissional de dança, estava em linhas totalmente diferentes de identificação da minha pessoa como um profissional. Eu estava focado em ser engenheiro mecânico ou jogador de futebol - essas eram as duas opções em que eu estava bem focado. Tanto que eu estava estudando em uma escola de futebol e, ao mesmo tempo, estava em uma escola técnica como torneiro para ser engenheiro mecânico e, ao mesmo tempo, eu tenho toda uma história de infância que é muito ligada ao movimento, muito ligada à dança, justamente porque uma das grandes brincadeiras de Moçambique é dançar, e existe aquilo que chamamos de dança urbana, ou *street dance*, que para nós eram brincadeiras tradicionais de cantar e dançar que tinham nos bairros. Tudo isso foi constituindo esse corpo que era ao mesmo tempo futebolista, com uma rítmica totalmente diferente, e no meio dessas duas formações, senti a necessidade de aprender danças tradicionais. Como eu já tinha um porte mais atlético, com mais velocidade, e tinha disciplina, quando decidi me inscrever em uma escola de danças tradicionais, consegui me integrar muito rapidamente àquilo que era movimentação, que era estética, mas ainda não estava integrando muito bem a ideia de ser um bailarino. Estava usando aquilo como uma outra forma de estar próximo à minha cultura e estar próximo de uma fisicalidade que é totalmente diferente da esportiva, mas também parecida. Então, depois disso começaram workshops, começaram a existir propostas de fazermos da minha companhia uma escola de dança, eles ganharam um concurso para fazer uma obra de sensibilização sobre o HIV/SIDA, então o coreógrafo dessa escola fez isso e eu fiz parte dessa obra. Foi a partir daí que começou na minha vida essa apreensão do palco como lugar de expressão; passei a receber retornos com relação à minha própria apresentação, então comecei a entrar nessa experiência de retornos muito ligados à representação. E do nada já começava a dar muita seriedade o fato de ir trabalhar para representar, então, minha história começa daí, porque comecei a levar o trabalho de representação da dança muito mais a sério, a partir dessa proposta de ter um trabalho de sensibilização sobre o HIV/SIDA e ter que fazer o papel

principal logo depois de um ano nessa escola. Aí começaram muitas coisas, muita informação e muita responsabilidade. Depois fiz workshops com coreógrafos diferentes. O primeiro workshop de dança contemporânea que tive foi com Lia Rodrigues<sup>1</sup>, em 2002. Foi minha primeira entrada para o mundo da expressão livre no sentido de usar o meu saber fazer na dança para expressar imaginários do agora, e mais tarde em encontros com David Zambrano<sup>2</sup>, que era mais ligado à improvisação. Essas duas experiências me permitiram conhecer o meu corpo como gerador de movimentos. E aí começaram as propostas para dançar em companhias de dança. A primeira companhia de que participei foi uma companhia moçambicana independente de dança contemporânea que é a CulturArte<sup>3</sup>, dirigida por Panaibra Gabriel Canda<sup>4</sup> - quem promoveu esses encontros com esses artistas [Lia e David]. Então começamos a fazer essas apresentações também para formar profissionais e foi quando começamos já a receber um cachê. Comecei a receber um cachê muito cedo na minha carreira, por isso eu já disse: já sou um trabalhador da dança. Em 2004 já conseguia suprir as minhas próprias necessidades, tinha uma meia autonomia financeira, já não dependia completamente dos meus pais para fazer os meus caprichos como adolescente.

D.P.: Quantos anos você tinha?

I.C.: 17 ou 18 anos. Depois disso, em 2009, comecei a trabalhar na França, onde já trabalhava com dança de forma integral e completa, que era para além de estudar e fazer parte de criações e fazer parte de performance em diferentes lugares com a companhia. Começo a sentir a necessidade de investigar mais sobre a minha própria origem e a ligação com a dança

---

<sup>1</sup> Lia Rodrigues é uma influente bailarina e coreógrafa brasileira, fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Danças há mais de 30 anos. Criou e dirigiu por 14 anos o Festival Panorama, mais importante evento anual de dança da cidade do Rio de Janeiro. Nascida em 30 de Abril de 1956 em São Paulo, foi uma das fundadoras do grupo independente de dança contemporânea Andança, vencedor do prêmio da APCA em 1978. No início dos anos 1980 trabalhou na Compagnie Maguy Marin, na França.

<sup>2</sup> David Zambrano é artista da dança há mais de 30 anos. Como artista e professor, visitou 63 países diferentes, trabalhou com diversos dançarinos, e apresentou suas obras em variados contextos mundialmente. Nasceu na Venezuela, viveu 15 anos em Nova Iorque e atualmente vive entre Amsterdã e Bruxelas, onde abriu recentemente o espaço Tic Tac Art Centre junto de Mat Voorter. Dedicou sua trajetória na pesquisa e prática da dança improvisação. Criou a Flying-Low Dance Technique e o sistema de composição Passing Through. Ver: [www.davidzambrano.org](http://www.davidzambrano.org)

<sup>3</sup> CulturArte – Cultura e Arte em Movimento, sediado em Maputo, Moçambique. Um dos primeiros espaços de produção e criação da dança contemporânea no país. Foi fundada em 1998 por Panaibra Gabriel Canda (Soromenho, 2013).

<sup>4</sup> Panaibra Gabriel Canda é um dançarino e coreógrafo moçambicano, de Maputo, fundador da Cia. de Dança CulturArte. É um dos coreógrafos mais influentes em África, tendo se apresentado internacionalmente em diversos países, realizando trabalhos que tecem reflexões pungentes sobre as questões pós-coloniais. Ver: <https://powerlist100.bantumen.com/2023/panaibra-canda/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

tradicional e aquilo que é o meu corpo. Começa a acender a necessidade de impor um pouco a minha formação como bailarino tradicional. Como é que a dança tradicional se impõe num mundo que era totalmente ocupado pelas escolas de dança clássica, dança moderna, dança jazz e mesmo uma formação contemporânea? A formação da dança tradicional estava muito presente em mim.

D.P.: Quando você fala de danças tradicionais, que danças são essas e como é que elas são? Como é essa formação de dança tradicional?

I.C.: Olha, em Moçambique, a dança tradicional tem três camadas. A primeira camada, que é mais étnica, são danças que são feitas por diferentes etnias, por etnias específicas que são do Norte ao centro e do Leste ao Oeste de Moçambique. Moçambique é um país que tem as danças e cantos tradicionais e a música tradicional muito fortes, é muito presente. Então tem essa primeira camada de acesso às danças tradicionais que é uma dança mais étnica; ou você nasce nessa etnia já aprendendo a cultura da dança, do canto, dos contos, de uma maneira de estar, ou tem uma outra camada, que é onde eu entro, isto é, entrar numa escola que teve influência de vários bailarinos étnicos que começaram a dar formações abertas, e os professores que estudaram com esses bailarinos étnicos criaram escolas e essas academias podiam estar aliadas a um estabelecimento de ensino público que nós chamamos de associações culturais. Fiz parte de uma dessas associações culturais no centro da cidade de Maputo, que era uma associação cultural que era visto como sendo da cidade. Os bairros periféricos é que tinham mais essa dinâmica de academias de danças tradicionais, e eu fazia parte de uma dessas na cidade, porque muito cedo eu sentia a necessidade também de me comunicar com a periferia para aprofundar e treinar mais. Eu era um bailarino muito obcecado, eu queria aprender com profundidade as danças, e a profundidade estava mesmo na periferia. Aprendi a fazer danças tradicionais com a língua portuguesa, com um professor que falava português, mas na periferia o professor falava em *changana* e o choque de transmissão é muito impactante, aprender a língua local e aprender com a língua oficial colonial, sabe? Então senti a necessidade de ir aprender na periferia; essa é uma segunda camada. E tem uma terceira camada que é aprender as danças tradicionais por via de academias de dança, que é um lugar onde vai aprender a dança como uma forma de manter o seu estado físico, que é mais Fitness. Então tem essas três camadas do aprendizado da dança tradicional, e eu estive nessa que é um pouco mais intermediária, em que o contato com as academias e a etnia era muito

mais forte, bem como com a periferia e a cidade. Então nós - uns cinco bailarinos interessados - começamos realmente a nos aprofundar no ensino e no aprendizado das danças tradicionais, no sentido de entender o que é essa dança tradicional e, de forma étnica, o que é ir aprender a dança tradicional? Eu não tive, contudo, muita oportunidade de estudar justamente por causa do tempo, porque já estava mesmo nessa dinâmica de apresentações fora e dentro do país. Mas tem uma dança na qual eu consegui me aprofundar um bocadinho mais, e nós, cinco bailarinos, conseguimos construir uma espécie de nova linguagem dessa dança que se chama Xigubo<sup>5</sup>, uma dança guerreira do sul de Moçambique. Conseguimos nos aprofundar um pouco mais e criar uma nova onda de dança Xigubo. Valorizamos também o canto, não um canto como uma forma de acompanhar a dança, mas uma forma cênica, uma forma de estar para o corpo e a própria dança e o impacto que esses dois possam ter na apresentação cênica. O grupo se chama Xindiuro<sup>6</sup> e hoje é um grupo de que eu já não faço parte; a investigação começou com Inácio Mavunga e Afonso MAGAIA (*in memoriam*), sendo hoje um grupo bem conhecido e que tem uma identidade bem forte nessa dança e nas danças tradicionais, porque a visão foi a mesma, isto é, que o canto faça parte, que o canto também ganhe espaço mesmo que seja uma apresentação de dança. Então foi mais ou menos por aí meu conhecimento e integração com a dança tradicional. Eu estava em um lugar que é mais central do aprendizado e que era muito intensivo, porque no meio desse lugar as companhias tinham que se destacar, então era um fogo cruzado de saber qual era a melhor companhia, quem conseguia aprender mais danças de Moçambique, porque na companhia em que eu estava, onde aprendi a dançar, tínhamos que aprender a dançar 18 repertórios. Moçambique tem 10 províncias. Então, nós temos que aprender danças de todas as províncias e depois conseguimos especificar algumas mais étnicas, algumas danças especiais que surgem. Nós chamamos danças tradicionais, mas hoje em Moçambique tem danças que surgem e que são chamadas ainda de danças tradicionais, então aí também cresce meu questionamento sobre o que é dança tradicional, se é temporal ou não; como é que nós temporalizamos essa dança tradicional? Então cresce sempre essa ideia de decidir, de certa forma, desvirtuar ou destemporalizar a dança tradicional? Você pode olhar hoje o que que é? O que que constitui? Do que é que é feita essa dança? E essa questão ficou de lado pra mim, porque eu tinha uma outra questão justamente

---

<sup>5</sup> Xigubo é uma dança tradicional moçambicana conectada com a resistência colonial do país, especialmente na região sul. Ver: <https://www.cplp.org/id-4288.aspx>. Acesso em: 19 nov. 2024.

<sup>6</sup> Companhia de Canto e dança XINDIRO. Ver: <https://www.instagram.com/xindiurocompanhia/>. Ver: [https://www.facebook.com/xindiuro.companhia/?locale-pt\\_BR](https://www.facebook.com/xindiuro.companhia/?locale-pt_BR). Acesso em: 19 nov. 2024.



sobre a improvisação, que também faz parte do meu desejo como artista de estar sempre a performar em improvisação, tanto que, na companhia francesa que dancei, a *Kubilai Khan Investigations*<sup>7</sup>, tudo que eu dançava de solo, eu nunca criava os movimentos, nunca criava uma coreografia, criava desenhos espaciais e modelava isso com energia, tipos específicos de energia e, de certa forma, o coreógrafo começou a entender mais ou menos qual era a minha linha de apreensão do espaço, que não é muito pela estética do movimento. De certa forma, essa companhia também trabalhava muito com o chão e tinha uma estética específica, que era muito ligada ao circo e à dança, então tinha muita acrobacia. Não escapei disso, tinha que seguir os padrões franceses também de leitura da dança, e também porque fazia parte de escolas, tinha que seguir aqueles padrões, mas quando eu tinha que me expressar a partir da minha própria visão de estar no espaço cênico e coreográfico, preferia entrar mais pelo campo energético, modular isso com energias e intensidades de presenças, então isso começou a ser uma obsessão de estudo para mim. O que é a presença do bailarino no palco? E é isso que eu tentava sempre julgar, sempre que ia fazer uma performance de composição instantânea, por mais que seja meia hora, por mais que seja 10 minutos, enfim, o que é estar a compor instantaneamente um trajeto? Onde é que eu me apego nisso? E tem uma coisa que David Zambrano traz muito, desde o momento em que eu o encontrei até há seis meses [agosto de 2024], quando ele foi a Moçambique - depois de 20 anos que não ia ao país - para dar aulas a bailarinos internacionais e moçambicanos. Ele voltou com a mesma linha de pensamento, que é: você é bailarino, então tem que saber que na cena existe um princípio e um fim. E esse princípio tem que estar claro e esse fim tem que estar claro. Desde o primeiro dia que entendi isso, tentei usar como uma espécie de técnica para modular essas composições instantâneas no espaço e em contato direto com o público, para medir e conseguir ler também, não só o olhar dos colegas, não só trocar olhares com colegas para poder negociar presença, mas também negociar com o público, conseguir ler a presença do público, as expectativas, para conseguir, de certa forma, manipular essas expectativas.

---

<sup>7</sup> Kubilai Khan Investigations pode ser considerada uma plataforma para criações múltiplas em dança. A Companhia existe por mais de 20 anos e possui mais de 30 obras coreográficas em seu repertório, com temporadas nacionais na França, sua cidade sede, e em mais de 60 países. Tem em Frank Micheletti seu coreógrafo principal, abordando desde questões culturais como a natureza da linguagem artística. Ver: <https://www.kubilai-khan-investigations.com/>. Ver: <https://www.instagram.com/kubilaikhaninvestigations/>. Acesso em: 19 nov. 2024.





Figura 2 - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

---

Diego Pizarro; Idio Chichava.

Energia em dança movendo voz: uma conversa com o coreógrafo moçambicano Idio Chichava.

Dossiê Temático - Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 415-436.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

D.P.: E essa integração de voz, movimento e canto com a dança acompanhou sua atuação como bailarino na França também? Como é que isso se expressou na sua trajetória ali, nesse outro contexto?

I.C.: Olha, eu sempre precisei impactar o movimento com barulho, eu tinha na cabeça que para o movimento ser bem direcionado e bem projetado, tinha que ter barulho acompanhando, tanto que, com a companhia francesa, sempre que ia fazer um movimento tinha que bater no chão, tinha que ter uma forma de *percussionizar* o movimento. Acompanhar o movimento com uma espécie de percussão, com barulho. E como todo meu trajeto desde a infância, que foi vivido com várias danças no bairro, nós sempre dançávamos com o canto, e na França não tinha isso. Nós dançávamos com canto mesmo quando o foco era no corpo, nós tínhamos que bater palmas, tínhamos que cantar, dar essa forma de suporte vocal, essa forma de suporte com aplausos, de certa forma aquilo também traduzia-se para o corpo que estava no centro, ele cantava e dançava e fazia a percussão. Então, na França comecei a sentir essa necessidade do corpo, de que a projeção de movimento seja bem impactante, então tinha que ser acompanhado com barulho, e isso me levou a estudar, porque depois comecei a estudar dança na Universidade de Nice, Sophia Antipolis, sobretudo sobre transmissão e profissionalização da dança. Isso na França, onde inclusive não terminei o mestrado, mas a minha pesquisa era essa, Artes Cênicas, transmissão e profissionalização da dança. Como se transmite a dança, seja na formação ou seja em cena? Como é que o público recebe e como é que o corpo do bailarino se prepara para ser recebido? E como professor, como é que o aluno vai receber, e como se prepara para o aluno? Uma das coisas que mais me interessam trabalhar até hoje é a presença do bailarino no palco. Então comecei a ler muitos textos. No teatro escreveu-se muito sobre a presença do ator, a presença de palco, e nada respondia ao que eu procurava, que é esse lugar de presença mesmo, e por trás dessa questão, comecei a trabalhar uma que é: o que se desenvolve antes do ato da dança? Como é que eu, como bailarino, me preparo para me apresentar? Que tensão existe entre o bailarino e o público que não sabe, que nunca viu, ou que tem uma primeira iniciação por escrito ao que eu vou apresentar, mas não sabe, de fato, visualmente nem energeticamente o que vai ser. Então, existe uma tensão e uma expectativa prévia, que foi o que me levou a trabalhar nesse campo energético. É muito fácil, a partir disso, saber a formação da pessoa; se foi formada em balé clássico, já vemos muitas linhas, conseguimos criar linhas, já na dança tradicional é muito mais ligado aos rituais. Então é muito fácil o público criar uma espécie de totem, uma espécie de avatar, mas não sabe o que

será esse campo energético, e isso me interessou bastante, me interessa até hoje. Como, a partir desse espaço de expectativas, se constrói uma relação? E esse era o estado de presença que eu estava mesmo à procura, e depois muito ligado à minha formação, que é quando o canto começa a ganhar mais espaço. A segunda questão foi: o que é um corpo global em termos de presença e essa necessidade de associar o movimento ao barulho? A pesquisa criou esse noção para mim que o corpo global é um corpo que dança e um corpo que canta, integrando o movimento e a voz. O que é estudar? O que é movimento de um lado, o que é voz de outro lado? E é quando esses dois se encontram que eu chamo de corpo global, formando a projeção do movimento e a projeção de presença. Esse é o meu objeto de procura até hoje, e como tento trabalhar e como tento seguir a minha linha de encenação, de coreografia, de comunicação, de transmissão.



Figura 3 - O coreógrafo Idio Chichava durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024, com as pessoas participantes, Aila Beatriz, Raphael Strauss, Cris Cantarino e Silvana Sousa.  
Foto: Clara Molina.

D.P.: Então, isso que você chama de corpo global, é corpo, movimento e voz, certo? Você entende, então, que voz, na sua prática, é imprescindível para desenvolver presença?

I.C.: É fundamental, porque é uma das formas mais fáceis de iniciar o público que não conhece o trabalho. A voz é a forma que nós temos de respirar, nós necessitamos respirar e quem disse que a respiração tem que ser sempre a mesma, né? Pode ser em forma de vocalizar, de *ritmizar* essa respiração, então é a forma mais fácil de iniciar as pessoas que ainda não têm uma ligação direta com isso, tanto que há um exercício que eu chamo Garrafa de Champanhe, que é um movimento de chacoalhar o corpo, mas não é chacoalhar o corpo de forma aleatória, tem um centro ao qual todos nós estamos ligados, que é muito umbilical também. E o que é também começar a excitar esse ponto? E esse ponto não excita só o movimento, excita também a voz. Quando começamos a excitar isso, a voz e o movimento estão juntos, e isso é a respiração. Então, nós temos sempre que deixar que a respiração saia, e se, de alguma forma sentir necessidade de vocalizar, que saia, não reter essa experiência que é totalmente importante. Quando observo o grupo fazendo isso, quando começam a entender que os corpos começam já a integrar o movimento e a respiração cantada ou ritmizada, aí começo a entender que esse corpo começa a encontrar os dois polos. Depois entra em outro campo, porque é totalmente difícil, que é como fazer entender que aquele encontro é a necessidade que o corpo tem de se expressar de forma 100% efetiva e não formal? Por que o movimento tem que ser bonito e o canto tem que ser aprendido numa academia? É muito mais difícil, porque eu tenho que saber cantar para poder integrar o canto na minha dança. E aí começa o verdadeiro espetáculo para mim, que é a busca por quais mecanismos e por quais métodos fazer com que um corpo que não é cantante aceite que a voz cantada é uma força de que precisamos para nos expressar.

D.P.: É incrível, e é uma experiência muito afastada da dança ocidental como um todo, por isso que eu acho que existe tanto imaginário pré-concebido sobre canto e dança e canto e movimento. Já que você começou a falar disso, vamos falar um pouco sobre o trabalho que estreia hoje aqui em Brasília após cinco semanas de processo, *Euforia*. Como é que você começou esse trabalho? O que propulsionou esse trabalho que vai ser instaurado hoje? Foi um movimento, um exercício, um jogo, uma provocação?

I.C.: Na verdade, é uma provocação, mas essa estreia começou no ano passado, quando provoquei os participantes da residência passada para cantarem comigo cantos tradicionais

de Moçambique, cantos que têm muito a ver com danças tradicionais e por isso até hoje são criadas. É uma tradição do cotidiano, as danças tradicionais de Moçambique sempre foram uma tradição do cotidiano, da vida cotidiana. Então, se você é um militar, criar um movimento vai ser a partir da sua experiência como militar, se é um agricultor, vai ser a partir da sua experiência como agricultor, se é um caçador, vai ser sempre a partir da experiência na qual a sua aldeia, a sua comunidade está muito focada nesse momento. E o que eu provoquei no ano passado foi a partir de uma experiência de um canto que incita a dança a partir da colheita de mandioca, de tubérculos, na verdade. O canto era puxa *mazambana* e puxa e puxa, então puxa a batata e puxa a mandioca, então o canto era: “agora vamos ver quem puxa *mazambana*, agora vamos ver quem puxa *mazambana*”. E nesse canto, nesse “agora vamos ver quem puxa *mazambana*”, entra um corpo no meio, e o que é que os outros corpos em volta têm que fazer? Têm que dar suporte à pessoa para puxar, para criar esse imaginário de puxar a batata e que a batata está muito emprenhada na terra, então existe essa permissão de tirar a batata da terra. Não é só puxar, mas, com o seu intelecto, como a sua generosidade o faz entender que o que você está tirando da terra é algo que também vai alimentar você? Então, existe um ciclo energético aí. Essa incitação - “agora vamos ver quem puxa *mazambana*” - tem que aumentar em energia; é energia, é o suporte do grupo que vai criar essa comunicação direta com o corpo que está no meio e essa permissão de tirar a batata, e às vezes a gente precisa de mais força. De quanta força você precisa para fazer isso? Até quando você insiste na permissão de tirar isso? Então, começou assim, excitado pelo movimento, pelo canto. Criaram um movimento do grupo, um movimento de energia coletiva para, de certa forma, não estarmos focalizados muito no movimento, porque é muito fácil. As danças folclóricas no Brasil têm muitos movimentos do cotidiano, sociais e de colheita, de espelhos, isso tem. Nós podíamos fazer muito rapidamente tanto que, mesmo nessa residência, nesse lugar de energia da garrafa de champanhe, tinha muito movimento de umbigar, muito movimento de pélvis, e eu disse: “olha, vamos parar por aqui, vocês têm que saber que é um exercício de incitação energética”. Como, a partir da energia, invadindo o espaço como energia, tomamos o espaço? Mais do que o movimento, mais do que partir do movimento para criar energia, é energia que cria o movimento. Então, comecei a dar um movimento de uma dança tradicional de uma etnia que se chama Chopes, que é uma dança que se chama Ngalanga/Makarra, que tem muito movimento de bacia e da coluna, o que era justamente a mesma intenção de “puxa *mazambana*”,

e quando você vê de fora, tem a mesma forma, só que ali já é uma forma universal, tipo 1, 2, 3, 4, 1, 2; aquela não, com um canto não, com um canto é mesmo energia - “vamos ver quem é mesmo que puxa *mazambana*” -, e a forma como nós cantamos vai dando nuances ao corpo que está no meio. Se você canta de uma forma mais íntima é uma coisa que faz visitar o corpo em diferentes lugares, então é muito energético e tem muito a ver com o canto, então começa assim. Quando cheguei aqui, muito ligado ao trabalho que estou agora fazendo com os moçambicanos, que é uma peça que se chama *Vagabundus*<sup>8</sup>, que traduz muito dessa pesquisa do corpo global que dança e canta. E tem muito canto, e se confunde com uma peça de canto coral ou dança mesmo, mas elas estão juntas. Aqui no Brasil, nesse momento evocativo, como estava muito nesse lugar eufórico, veio uma ideia de trabalhar sobre a questão de euforia, no sentido de descarte de memórias de infância, um momento em que não temos filtros entre o movimento e o que nós cantamos e produzimos como sons. Chegando aqui, a primeira coisa que eu pedi aos bailarinos foi: “pessoal, vamos fazer esse trabalho que vai se chamar *Euforia*, mas a nossa linha de trabalho vai ser a partir de um campo energético ou tipo de energia que nós vamos produzir aqui; é o que deve influenciar, é o que deve gerar a forma como nós vamos lidar um com o outro, é a forma que vai gerar o movimento e esse movimento que vai ser criado, vamos estar atentos para poder ser um movimento especialmente ligado à nossa energia”. Mas as nossas experiências como bailarinos, como alunos de dança, todas as exigências que temos como bailarinos profissionais têm que estar concentradas no que é produzido como movimento que vem dessa energia, para que um leitor da dança consiga entender os traços estéticos, mas que a origem tenha sido totalmente diferente, uma origem que cresce de uma energia desse lugar do canto rítmico e que gera esse movimento que hoje já é um movimento que já podemos padronizar, que é padrão, que pode ter um *plié*, pode ter um *arabesque*, uma pirueta, mas a origem é totalmente diferente. Temos que ser totalmente honestos em reconhecer a origem que deu na essência deste movimento, por mais que seja um movimento que é padrão. A *Euforia* que vamos estrear hoje está muito ligada às nossas memórias de infância, a esse lugar onde a apreciação técnica daquilo que é a especialização

---

<sup>8</sup> *Vagabundus* “é uma obra coreográfica em que 13 artistas dançam e cantam constantemente um repertório musical tradicional e contemporâneo moçambicano, com base em motivos gospel e barrocos. O coreógrafo moçambicano Idio Chichava mostra a migração através do prisma do corpo. [...] durante a performance e em ressonância com o fenômeno da migração, a circulação do público é livre, *Vagabundus* é uma performance aberta na qual não há começo ou fim precisos”. Ver: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/vagabundus>. Acesso em 15 dez. 2024.



coreográfica, daquilo que nós compreendemos como a montagem de um espaço cênico para dança é totalmente desconstruída. Como é que se constrói uma coreografia? Tudo isso que nós vamos viver aqui é o que deve construir essa coreografia, é que deve construir essas linhas sem partirmos diretamente daquilo que é já formar a linha. Essas memórias de infância invadem o espaço coreográfico e nós aceitamos que o que foi criado ali foi a partir das nossas relações e isso é que deve estar muito forte, a relação entre um e o outro, a relação com as nossas memórias é que deve estar forte dentro do espaço coreográfico. E quem vai ler o espaço coreográfico, por mais que não esteja ligado ao que é formal, consiga entender isso como uma outra forma de ocupação do espaço coreográfico. Então, ainda é uma linha tênue, porque, de certa forma, é também a minha experiência como um cidadão. Uma potência de Moçambique é que é muito ligado ao caos; vivo perto de um mercado muito barulhento, tem muita gente, muitas solicitações visuais, sonoras, todo o tipo de poluição. Então, uma coisa é ter essa experiência como um corpo que está habituado a viver num determinado ambiente e que não se incomoda em ver muitas solicitações; outra coisa é colocarmos isso hoje em um espaço que é totalmente diferente de Maputo. Para mim é como impor um novo espaço de leitura coreográfica na verdade. Isso também me interessa bastante para além de aliar o canto à voz, que já é um desafio para os próprios corpos aqui, mas o espaço coreográfico será que tem que ser construído sempre da mesma forma? Será que as linhas de leitura dos corpos têm que ser sempre as mesmas? Têm que falar sempre em coro? Esse coro tem que dezoar e voltar? Não! Então, para mim é como os corpos vivem a cada momento nessa presença total; há 100% nesse corpo global. E o espaço cênico também, de certa forma, com todas essas solicitações fica um espaço muito rico, que o olhar exterior tem que, de certa forma, se concentrar em alguma coisa ou olhar de forma global. Então é um desafio também ao olhar de fora.





Figura 4 - Processo de criação da obra coreográfica *Euforia*, durante residência artística de Idio Chichava no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

D.P.: Você falou duas coisas, que esse corpo global é 100% e a presença é 100%. E quando você fala 100% você fala no auge da sua potência? Você deseja que esteja sempre no máximo da sua potência em cena?

I.C.: Sim. Em *Euforia*, pedi aos intérpretes que não lessem nada sobre o estado de euforia, que não lessem nada sobre esse resgate de memórias infantis, ou de infância, que é para não levar esse trabalho a um lugar mais investigativo, mais pesquisador no sentido de referências escritas ou audiovisuais que possam, de certa forma, direcionar os bailarinos a um lugar seguro que eles já conhecem. Mas, primeiramente a partir dos próprios desejos como pessoas, e como pessoas dançantes e como pessoas que vão, de certa forma, expor os seus corpos. Para mim era muito importante que eles estivessem como copos totalmente vazios, que começassem no 1.0, e quando eu digo que é 100%, é que para mim, em todos os meus treinamentos, tento chegar num lugar do cansaço e da repetição, que são elementos e ferramentas que se trabalham muito em dança tradicional - repetição, energia, e essa dilatação também do tempo. O que isso provoca emocionalmente e o que isso provoca como estado?

Quando a repetição é física, o que passa desse estado físico? O há por trás dessa superação física? O que o cansaço traz como algo interessante e como experiência para quem o faz? Então, tudo isso é 100%. Se estiver a 100%, é muito fácil transbordar a fronteira, por isso que eu peço sempre a 100%.

D.P.: Você percebe que a experiência com a voz, com barulhos, como você falou, se transformam muito quando passa esse limiar que você está falando?

I.C.: Se transforma muito de certa forma, porque nós estamos sempre no controle, nós somos o que somos porque conseguimos controlar as coisas à nossa volta, e a minha questão é que, quando está fora do controle, não é possível controlar o descontrole. É muito contraditório, é como quando eu fazia o solo *Black Belt*<sup>9</sup> (2017), que apresentei aqui em Brasília. Eu conseguia chegar num estado em que muita gente confundia com todas as minhas performances, muita gente confundia com transe, porque eu já conseguia manipular esse lugar, eu já conhecia mais ou menos onde está o limite do transbordar. Há que transbordar e depois ficar confortável fora da linha de onde nós viemos, e esse lugar de conforto que já não é mais um campo de controle, é de quem o vê mais de quem o faz. E é nesse lugar que eu sempre peço aos alunos e, principalmente, a quem dança minhas propostas, chegar e transbordar nesse lugar que é exaustivo, mas encontrar um conforto nele, de certa forma, manipular o descontrole e controlar o transe. Estar dentro do controle do transe, um campo onde se diga: “Ok, aqui eu já passei daquilo que é o controle de quem não está, só quem não está a fazer é que não vai conseguir entender estar lá nesse lugar”. Então a pessoa que me vê precisa da minha ajuda para poder voltar; eu tenho que respirar por ela ou eu tenho que cantar por ela. Tem que fazer as canções de ninar por elas, não é por mim, é por ela, pela pessoa que me vê. Então é muito importante esse lugar da canção e eu vejo a canção também como uma onda que vai sempre trazendo e vai sempre limpando, trazendo novos estados para além de aumentar, de complementar o movimento, mas também tem uma espécie de lavagem, uma espécie de respiração que o próprio corpo precisa, essa complementariedade. Então, se você

---

<sup>9</sup> *Black Belt* é uma obra coreográfica francesa e moçambicana dançada por Idio Chichava e estreada em 2018, “que olha para a África em movimento, de acordo com o que está lá e não com uma visão fantasiada”, conforme afirma o texto de release do trabalho no website da Companhia Francesa de Dança Kubilai Khan. A obra tem produção da *Kubilai Khan investigations*, coprodução de *Les Rencontres Chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis, Théâtre du Colombier-Bagnolet*, prefeitura de *Seine Saint-Denis*, coreografia, concepção e música de Frank Micheletti. A obra teve três apresentações no Brasil em 2018, em Brasília-DF, Salvador-BA e Fortaleza-CE. Ver: <https://kubilai-khan-investigations.com/?ID=108&lg=en>. Acesso em: 15 dez. 2024.

me perguntasse se esta relação é de 50% - 50%, eu diria que será 40% - 60%, ou seja, 40% de movimento e 60% de canto e voz.

D.P.: Essa experiência, então, a partir do que você falou é que o público pode ler como um transe, mas para quem dança não é um transe?

I.C.: Isso. Não é um transe

D.P.: Muito interessante e desafiador também. Suspeito, pela minha própria experiência com dança, que para esses corpos ocidentais seja bem desafiador chegar nesse estado.

I.C.: Há uma peça que fizemos com essa companhia francesa, que era um trio entre o diretor da companhia, eu de Moçambique e um coreógrafo mexicano, Aladino Rivera Blanca, e a criação estava muito voltada à hiper violência da situação narcotraficante no México, então todas aquelas histórias de sicários e de sacrifícios, de hiper violência mesmo. Quando nós fomos ao México - para além da violência física que eu nunca vivi, mas ouvia muita violência midiática -, quando cheguei lá, pedi dois tijolos vermelhos, e durante a pesquisa tínhamos que passar algumas coisas que nós fomos aprendendo, e eu levei esses dois blocos com muita violência, desfazia esse bloco mesmo na minha mão e era com muita violência e, num determinado momento, o coreógrafo mexicano, que também tinha essa história de violência impressa no corpo, começou a ser violento com o próprio corpo, e a peça, de certa forma, a metade dela, era uma dança violenta. Não é a representação da violência, era uma dança violenta em que, para pegar o corpo do outro, tinha que ter socos, tinha que deixar marcas. Era uma dança violenta, e quem assistia aquilo ficava chocado, principalmente para quem fazia balé; ficava chocado porque a dança, no entender, era glamour, era pluma. E ver aquela violência, né? A questão do controle e da precisão já não era imposta, já não era observada, porque uma das grandes coisas na dança é a precisão, muita proeza técnica, e isso já não era visto, porque tinham muitas coisas no chão. O que ficava presente na memória das pessoas é que só falava de violência, e a questão era: ainda não é dança? Porque tem muito essa expressão de violência, é muito pela violência ou muito pela representação dela? O que nós estamos fazendo, para além de bailarinos, o que nós estamos fazendo como ferramentas de expressão de uma violência? De certa forma, nós somos um canal.

D.P.: Qual é o nome dessa obra?

I.C.: *Mexican Corner*<sup>10</sup> (2013). Até fizemos um filme também com relação a isso, depois tivemos que ajustar durante o tempo para termos, na compreensão ocidental, o que é uma dança. Mas para nós, como corpos fazedores daquilo, já tínhamos transbordado aquele lugar. Era mesmo a tradução daquilo que eu ouvia: “ah, não vá por aí que é perigoso”, “Ah, será que foi raptado?” sabe? E há uma tensão, então por que não criar essa tensão? O que é o espaço cênico de certa forma? É um lugar só de representação e não de ser verdadeiro?

D.P.: Uma última pergunta. Como é que de bailarino você se transformou num coreógrafo? Se é que você se denomina assim.

I.C.: Sempre senti necessidade de exposição, de partilhar a minha dança, sempre senti essa necessidade. Mas era só meu corpo que partilhava diferentes sensações no espaço, e até esse lugar eu não me considerava coreógrafo, e tanto que eu preferia ser ainda performer no sentido de que é um campo muito aberto, de geração de ideias, de estados e movimentos. Com outros corpos, eu sempre gostei de experimentar aquilo que não posso ver em mim mesmo. E é a necessidade que eu sempre tenho de ver traduzido em outros corpos o prazer de apreciar aquilo que eu penso que o meu corpo produz em outros corpos. E depois ver como é que os outros corpos podem traduzir ou produzir a forma como eu vejo o movimento e a dança. Tanto que uma das coisas que eu sempre gosto é trabalhar no coletivo, é minha grande obsessão ver como o trabalho do coletivo reforça o trabalho individual e vice-versa. Na dança tradicional, que era um lugar onde nós poderíamos, de certa forma, criar novas sequências, nunca movimentos, nós sempre criávamos novas sequências, aí sim eu tinha necessidade de ser coreógrafo, mas hoje, no tipo de expressão, no tipo de busca que eu tenho é mesmo essa necessidade de ter um olhar de fora sobre as minhas próprias buscas. Não sei se isso é ser coreógrafo ou não, mas é muito ligado a essa necessidade, de ver traduzida em outros corpos muito dessa pesquisa e ver como, em coletivo, nós podemos reforçar a expressão individual. E como o indivíduo também influencia a expressão coletiva. Então isso me faz, também,

---

<sup>10</sup> *Mexican Corner* é uma obra coreográfica de Frank Micheletti e Aladino Rivera Blanca, dançada por Idio Chichava, Frank Micheletti e Aladino Rivera Blanca. A obra “cria, de forma transversal (com material sonoro e visual gravado no México), um envolvimento muito direto dos corpos e da presença humana, dos dançarinos, uma realidade solitária que está além da normalidade onde a própria vida está em perigo. Certas vezes se fazem ouvir através do grito, México Desperta!”. Ver: <https://www.insidethebody.org/mexican-corner>. Acesso em: 15 dez. 2024.

trabalhar em grupos grandes, de ver como é que se negociam os espaços entre o indivíduo e o coletivo.



Figura 5 - O coreógrafo Idio Chichava com o grupo de pessoas participantes durante sua residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

D.P.: Interessante. Muito obrigado. Você gostaria de falar mais alguma coisa sobre essa obra ou sobre seus desejos futuros ainda nessa pesquisa que você faz como artista?

I.C.: Não, a única coisa que eu acho é que a próxima fase agora é esse campo todo espiritual, que o meu trabalho passa ao lado disso. De certa forma, muita gente vê que está alinhado e muitas vezes, sempre que vou falar sobre o meu trabalho, evito falar sobre espiritualidades e entidades no seu verdadeiro sentido, mas acho que o próximo passo disso é realmente começar a entender a espiritualidade como edificação de um corpo dançante. Como é que essa vocação espiritual influencia um corpo dançante? Acho que é muito por aí, acho que é meu próximo campo de pesquisa, porque existem muitas corporeidades, muitos movimentos. Quando se fala de entidades e espiritualidade, tem muito movimento, tem muito canto, mas não é visto como campo de movimento, é visto como evocação.



**Figura 6** - O coreógrafo Idio Chichava e o dançarino e produtor Cris Cantarino durante residência artística no Centro de Dança do Distrito Federal, em agosto de 2024. Foto: Clara Molina.

## Referências

SOROMENHO, Sofia. **Dançar as vicissitudes de uma nação**: tradição e contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: transacções criativas e debates identitários em *Gold*, de Rui Lopes Graça. 140p. 2013. Dissertação (Mestrado em Performance Artística) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: [https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/5975/1/Tese\\_dan%C3%A7ar\\_as\\_vicissitudes\\_da\\_na%C3%A7%C3%A3o\\_sofia\\_soromenho.pdf](https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/5975/1/Tese_dan%C3%A7ar_as_vicissitudes_da_na%C3%A7%C3%A3o_sofia_soromenho.pdf). Acesso em: 19 nov. 2024.

Entrevista recebida em 15/11/2024 e aprovada em 17/12/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56142>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Diego Pizarro - Artista da dança e do teatro. Professor efetivo da Área de Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Realizou pesquisa pós-doutoral (2022-2023) sobre Somática da Voz na Universidade de Brasília, bolsista CAPES/BRASIL. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), desde 2022, onde também finalizou o Doutorado (2020), com período sanduíche na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG, 2019), supervisionado pela Dra. Jill Green. Recebeu o Prêmio Capes de Tese 2021 na área de Artes, com o trabalho *Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança*. É professor certificado em *Body-Mind Centering*<sup>SM</sup> e outras aventuras somáticas. [diego.pizarro@ifb.edu.br](mailto:diego.pizarro@ifb.edu.br).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9234283915775043>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8655-0489>

<sup>ii</sup> Idio Chichava - Coreógrafo moçambicano de destaque na dança contemporânea africana. Ele combina tradições e ritmos de Moçambique com influências contemporâneas, criando uma linguagem coreográfica única. Sua abordagem colaborativa e energética inspira os bailarinos a se entregarem ao processo criativo. Valorizando a improvisação, Idio promove a exploração de movimentos autênticos e narrativas pessoais. Ele cria um ambiente de experimentação e cuidado, unindo diferentes corpos em uma harmonia coesa e mantendo o bem-estar físico e emocional de seus bailarinos. <https://www.instagram.com/idiochichava/>

<sup>iii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

