

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS

POR  
JOSE CRAVEIRINHA

## O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE

COTA PP 126 ARQ. HIST. DE MOÇ

- ANO	<u>I</u>	Nºs	7 - 12
- ANO	<u>II</u>	Nºs	1 - 12
- ANO	<u>III</u>	Nº	4

1969 / 1971

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (1)

De há algum tempo para cá — quatro anos mais ou menos — tem vindo a realçar-se um verdadeiro movimento reabilitativo do folclore moçambicano. O que isto quer dizer sabem-no todos aqueles que, atentos ao fenómeno das várias sociedades, vão acompanhando com interesse a formação de novos aspectos vivenciais entre a população. Mas donde partiria esse movimento de regeneração das tradições aborígenes? De um grupo de intelectuais mestiços associados de uma colectividade representativa dos naturais do território: a Associação Africana de Moçambique, sediada na cidade de Lourenço Marques, área de cultura da grande tribo ronga.

A reabilitação do folclore nativo deve-se simultaneamente nos ramos da dança, da música e da culinária. Por um fáctico e explicável conceito de valores deturpados havia sido estabelecido um tácito acordo geral quanto aos costumes ancestrais e daí nasceu uma frustração pela prática pública de aspectos fundamentalmente indígenas. Votado aos ostracismo social todo o folclore passou a ser motivo de simples curiosidade documental, exotismo etnográfico para turistas ou recreio privativo de certos espíritos hipocóndricos. A partir, porém, do momento em que num salão foi consentida e estimulada a manifestação de dança da população ronga foi como que concedida a carta de alforria ao folclore nativo. Titubeante ao princípio mas cada vez mais firme com a realização de espectáculos com a finalidade de divulgação os preconceitos foram caindo naturalmente. E embora não se haja extinguido o retratamento pelo folclore, já que pessoas pertencen-

tes ao mais alto nível social bateram palmas e disseram bem das danças e dos cantos folclóricos, isso foi uma espécie de passaporte para a legalidade no contexto social. E hoje até se fala em termos de marrabenta, a dança mais vulgarizada ao sul de Moçambique, sem que tal circunstância proveque um rubor de vergonha. Ape-

laxa concorreram mais do que ninguém os mestiços suburbanos da cidade de Lourenço Marques como porque para a reabilitação social a marrabenta teve igualmente nos mestiços os seus paladinos acérrimos não só nas saídas mas escrevendo nos jornais os seus pontos de vista acerca do valor do

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

EXCLUSIVO PARA O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE.

zar de ainda se não poder afirmar que desapareceu de todo o sentimento de pudor da maior parte da população em relação às danças e cantos folclóricos genuínos de Moçambique, o simples facto de se não desdenhar quem tais costumes pratique já é uma grande vitória.

## O MESTIÇO E A MARRABENTA

E dá-se um facto devida curioso na folclorização moçambicana. Os melhores dançarinos, principalmente da marrabenta, a dança mais característica da região ao sul do Save e aquela que nos parece reunir mais condições de divulgação em todos os níveis da sociedade moçambicana, são os mestiços e os negros de convívio desruralizada. A marrabenta tende a tornar-se numa dança representativa de Moçambique mais que qualquer outra, muito haja de reconhecer a existência de outras mais impressionantes, mais espectaculares e até mais belas rítmicamente. Mas acontece que a marrabenta reflecte uma aculturação dos povos moçambicanos, tanto porque para

folclore e até nas suas obras poéticas exaltando o espírito dos naturais para um acendrado lurismo desaccorçado em relação a costumes importados das Américas e Europeas.

A marrabenta (do português rebenta e prefixo ronga) é uma dança cheia de vivacidade e cujos passos se caracterizam pelo deslizamento dos pés lateralmente, no mesmo tempo que se movimenta para os lados e, no sentido ântero-posterior a região pélvica. Os pares executam os passos de frente ou rodando-se mas nunca estabelecendo contacto físico. Depende do maior ou menor virtuosismo dos dançarinos a variedade de passos, conquanto respeitando sempre o estilo peculiar da marrabenta, não só na posição dos pés como na diversidade dos gestos, ora mãos nas ilhargas, ora apolando as palmas atrás da cabeça, ora entendendo os braços como que num largo complexo, tudo, porém, subordinado ao ritmo e à melodia. A letra das canções da marrabenta costuma ter um conteúdo crítico, umas vezes, ironístico, outras, e caricatural não poucas vezes.

## A XILHACULA-QUINHA

O xilhacula-quinha (pequeno salto para o lado, com brusco requiebra das cadeiras) é uma variante surgida mais recentemente e que, sem dúvida, enriqueceu coreograficamente



te a marrabenta. Onde a origem da xilhacula-quinha? Vinde o passo pela primeira vez numa dança ronga vindas da região da Manhica e depois em adolescentes dos subúrbios da Manhica, bairro mais próximo da zona urbana de Lourenço Marques. Seja qual for a sua origem a xilhacula-quinha não é inspirada em nenhum passo de qualquer dança etno-moçambicana que tivesse moda entre a população. A xilhacula-quinha é o único passo da marrabenta em que os bailarinos saltam simultaneamente com os dois pés deixando por momentos de estar em contacto com o solo, quebrando assim a regra característica nas danças sul-moçambicanas os pés numa permanente identificação com o chão, lembrando sempre para ele e não para fora dele como é princípio simbólico de certas manifestações coreográficas da civilização ocidental, momento na mais universal que é

o "ballet", onde podemos ver a sublimação nos corpos que sugerem o voar, o elevar-se, a fuga da Terra, o que é a antítese das danças africanas de Moçambique, cujas transcendências são procuradas na ligação com o mesmo chão que simboliza a fertilidade, a mãe que concede os alimentos e é onde se deposita o semente ou se colhem as várias plantas para a alimentação ou para a colheita de substâncias medicinais e até peças escuras que se largam furtivamente nos caminhos para que o mal se transmita a outras.

## A MARRABENTA É PORNOGRÁFICA?

Já houve quem procurasse atribuir à marrabenta um sentido pornográfico, pelo que deveria ser uma dança proscribida por respeito à decência. É sempre difícil argumentar contra opiniões desse género, especialmente quando

quem as produz não possui a mínima consciência do polivalente universo das artes e sem apenas um representante tal e qual renador das decadências que amarcaram a Cultura.

Atribuir à marrabenta uma dose de pornografia é desconhecer todos os fundamentos da coreografia e revelar a maior ignorância sobre a natureza da dança. Aqui a dança não é uma indústria de lucro, mas uma participação da vida assistida. Contudo, mesmo nos europeus de hoje, os africanos encontram na dança uma forma de regular muitos dos seus actos perante a comunidade. Sem num caso de excepção, no caso de briga ou de crise (Quero que saias!), nos rituais (sacrifício) ou nos rituais judiciais, o que mais se causa é a participação dos elementos da família ou da tribo numa cerimónia que sublinha a tradição. A ênfase da presença

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS

(Continuação da última pág.)  
é uma sensação à parte do dever. Enquanto que o europeu paga para assistir a um grupo de pessoas que executa passos de dança ou canta, o africano não se põe a si próprio tal hipótese porque o juntar-se para dançar ou ver dançar faz parte das suas necessidades culturais, o padrão da costumes do clã, da tribo ou do povo. Cantar e dançar entre os africanos contém princípios da ordem xamanística ou de ajustamento socializante mas não exigências de mero dileite estético como ocidentalmente se entende. Isto não quer dizer que não haja um sentido estético no espírito do africano quando executa danças ou entoia melodias, mas sim que não existe um conceito de arte na coreografia ou melódica dos africanos. E é talvez por isso que as danças e as composições musicais, a partir do momento em que são fixadas pelo grupo passam a ser pertença de todos e não dos autores, individualmente. E é assim também na escultura, por exemplo. Das milhares de trabalhos

da torêutica afro-moçambicana ninguém sabe o nome dos artistas que os conceberam e realizaram, mesmo agora que há uma finalidade na sua confecção: uma transacção por dinheiro ou outros valores. Com certeza que há senso crítico suficiente para se reconhecer o bom dançarino ou o melhor cantor nas reuniões festivas ou ritualistas, mas a ninguém lembra fazer o clã esporcular uma determinada importância para simplesmente ver o bom dançarino actuar ou o melhor cantor a entoar maldizias. A coisa é tomada como um bem de todos os que pertencem à mesma comunidade.

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO

Tal como em qualquer outra parte, quando se diz folclore moçambicano há que atender sempre à circunstância da cultura não ser outra coisa que o reflexo do costume numa certa área. A diversidade do folclore moçambicano está na razão directa da diversidade de etnias que compõe a população do

vasto território, com dezenas de línguas, dezenas de dialectos e profundos problemas de miscigenação e surtos migratórios de sul a norte. Muito se pode ainda fazer no sentido de estabelecer origens, analogias, etc., no que respeita ao folclore, mas, nalguns casos, pouco ou nada será possível fazer para preservar hábitos ancestrais que as novas gerações vão esquecendo à medida que vão afluindo para os grandes centros populacionais.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (2)

## COMO E PORQUÊ NASCEU A MARRABENTA

Se na génese da dança que viria a ser consagrada com o nome de marrabenta se encontra o mulato, esse facto deve-se a um fenómeno de endocultura que participou vivamente os três mais importantes sectores sociais da população sulmoçambicana de que o negro era a parte majoritária e o mulato a minoritária. Os factos que conduziram a tal fenómeno endocultural foram principalmente no sentido de o mulato ter assumido nos dois lados mais importantes da sociedade constituída, já que os pais europeus proporcionavam aos filhos mulatos uma educação nas escolas oficiais frequentadas pelas crianças europeias e a maior percentagem de crianças mestiças era recebida pelas progenitoras colonas aqui estabelecidas. E assim, com o mulato a participar em três tipos de vida distintos, o do pai e o da mãe, aconteceu que houve um papel relevante desempenhado pelo mestiço, tanto nas actividades sociais (agremiações representativas) como nas actividades desportivas (futebol, pugilismo, atletismo) e nas actividades culturais (formalismo, poesia, teatro e música). Poderíamos citar uma série de nomes demonstrativos da nossa geração, desde os irmãos João e José Albasini, Sr. Karel Pott, poeta e jornalista Rui da Noronha, aos de Joe Wilson, irmãos Biquier, Herivel, Jaime da Graça Paixão, Horácio Caldeira, irmãos Larsen, Luís António, Matos (Cesário) até chegar a Eurico da Silva, Vasconcelos, etc. Uma galeria de nomes com destaque na vida social do seu tempo, uns pelo espírito e outros pelas proezas atléticas.

### PROCESSO DE ENDOCULTURAÇÃO

Tudo participação activa nos dois mais importantes compartimentos sociais da vida da Lourenço Marques não admira que os mulatos fossem como um elo das duas correntes culturais, promovendo um ciclo de permutas desde a vida aos costumes, gostos, hábitos, etc.

Todos eles possuíam a vontade de dominar as línguas nativas e portuguesas. Esse domínio do exótico no contacto directo com representantes dos vários sectores populacionais outorgava aos mestiços aquilo a que podemos chamar uma res-

ponsabilidade de vanguarda. E é deste modo que vemos nascer o vocábulo "marrabenta". Que se deu o nome a essa dança? Tanto quanto chega a percepção no tempo e recorrendo à nossa própria memória, o termo marrabenta surgiu quando a figura de Jaime da Graça Paixão (mais popularmente conhecido por Zaqueta), pontificava nos dois extremos da idade como emérito bailarino, emérito pugilista, emérito futebolista, emérito bómieo e emérito amoroso. O Zaqueta era a personificação do herói romanesco até aos anos de 45. As histórias sobre as diversas proezas de Zaqueta — desde uma rixa, um êxito coreográfico, um amor feliz, a uma vitória desportiva — corriam nos bairros suburbanos da Munhuana, Chamanulo, Xipamanina e também nos bairros do Alto Maé, Baixa, Maxaquene.

### XIMELIANA ZUCUTA

Antes de se chamar marrabenta, como era conhecida essa maneira de dança? No resto desse esclarecimento deparámo-nos com a tremenda dificuldade de obter fontes informativas seguras. Mas não há dúvidas quanto a uma das origens: a dança mágica, interpretada por duas dançarinas com acompanhamento de viola e percussão de tambor. Com um ritmo mais vivo, os compassos da música eram essencialmente os da marrabenta de hoje, embora mais exultativa naquela do que nesta.

Até que aparece a ximelliana zucuta e se propaga pelos quatro cantos dos subúrbios. Nos frêquidos lúdicos as crianças dançam ao mesmo tempo que acompanham os pais e os meninos dos quadris camarolando ximelliana zucuta I, ximelliana zucuta I, ximelliana zucuta I.

Qual era, porém, a origem desse nome assim de repente consagrado no mundo das casas de zinco e cachaça? Acontece que uma das mais famosas dançarinas de umas casas de boémia nocturna existentes na zona do bairro da Munhuana, mais propriamente na Malalala, era uma mulata chamada Amélia. Com a Amélia nos braços e célebre Zaqueta proporcionava espectáculos de habilidade terpelcoriana. E ao mesmo tempo que exhibia a sua arte de dançarino Zaqueta apelava para a compa-

nhela nos seguintes termos: «Amélia, executa». E lá, assim, que a Amélia passou para ximelliana com a ajuda do prefixo ranga xi e o diminutivo mellama e executa se

embora alguns fossem de Zanzibar, por exemplo. Esses madjodjen exploravam directamente os tais cabarés ou indirectamente por aluques. Uma das casas já não existe por ter

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

transformou no linguajar da gente suburbana em zucuta, primelro, e depois em zucuta.

Zaqueta e Amélia, com os corpos exultando verdadeiros prodígios de ritmo, deliciavam os frequentadores das tais casas de recreio nocturno. Que casas eram essas? Toda a gente da geração entre os quarenta e cinquenta viveu intensamente a vida dos sábados à noite nos Comoreanos. Os Comoreanos eram uma espécie de cabarés que funcionavam na Malalala e onde se dançava bebida até às primeiras horas da manhã de domingo. Um conjunto de instrumentos de corda — banjos, bandolinas e violas — e uma bateria atrayam pela noite dextro marchas, rumbas, ximellamas e sambas. Comoreanos porquê? Porque quem verdadeiramente explorava na sombra tais casas de diversão nocturna eram os madjodjes naturais das Ilhas Comores aqui radicados e de religião maometanizada,

seu lado demolido, mas o sítio encontrase por ocupar e a outra serve presentemente de casa de habitação, mesmo ao fundo da Malalala.

### UM ZAGUETA, UMA AMÉLIA E... UMA ISABEL

Quando Zaqueta se tornou centro de atracção nos Comoreanos, dançando com Amélia, surgiu outra dançarina, esta chamada Isabel, e negra Isabel passou a ter os seus admiradores.

Era uma competição aberta entre a mulata Amélia e a negra Isabel. Zaqueta ora levava uma ora levava outra. O famoso bómieo laurentino compraz-se em dançar e fazê-los dançar. As vezes parava no meio da sala e apenas requebrando ritmicamente o corpo da cintura para baixo incltava o par exclamando «Rabenta!», «Rabenta!». Os apurados ouvidos dos circunstantes imediatamente captaram aquele termo incl-

tivo e daí à pronúncia rabenta e depois acrescentamento do prefixo ranga ma e forma final marrabenta foi um instante. E assim a marrabenta começou a destronar a ximelliana zucuta, até que ficou só e com tanta falicidade que hoje já não é possível substituir a marrabenta. Ganhou a consagração final.

O papel activo dos mulatos na sociedade laurentina teve um apogeu. E elas próprias terminaram vítimas do sistema desorganizado em função de ideias, princípios e teorias. Tendo criado uma espécie de universo em que se concentraram e onde pretendiam bastar-se, esse isolamento voluntário, conquanto não passivo, sofreu um desvio. Esse desvio, aparentemente passivo, veio mais tarde a revelar-se grandemente negativo. Adornados por um certo número de circunstâncias favoráveis desde o berço, os mulatos ficaram amestizados pelo conforto, facilidades da vida e oportunidades da escolaridade e emprego melhores do que o comum dos suburbanos. E daí nasceu uma sociedade de mulatos fortemente vivida de preconceitos tão desumanizantes quanto os erros e lapsos que eles até então haviam combatido como formas humilhantes de socialização do indi-

viduo moçambicano no quadro geral da sociedade.

### PRECONCEITOS ATÉ AO FOLCLORE

Com esses preconceitos já fazendo parte do comportamento da sociedade mestiça, deu-se uma cisão profunda no seio das relações entre os representantes dos grupos humanos mais destacados da terra. Nessa cisão não foram poupados os mulatos nem por certo suburbanos, isto é, todos aqueles produtos de uma miscelagem por razões étnicas enquistadas culturais e economicamente no carne moço evoluído da população. Os preconceitos foram até ao repúdio da língua nativa e ao velo quanto a aspectos folclóricos como a música, a dança e a culinária. O verdadeiro frasco dos mulatos com um certo nível económico em que se respeitava social na medida em que se mostrassem alheios avessos ou ignorantes dos hábitos tradicionais dos povos ranga ou changanga, tornou-se palavra de ordem. Hoje pode ler-se como um facto simultaneamente trágico e ridículo esse procedimento dos mulatos sulmoçambicanos. Eles renegavam valores autênticos sem se dar conta da mistificação em que caíam. E ficava entregue aos mulatos laudados tão somente da personalidade suburbânica a missão de continuar um processo de aglutinação e intercâmbio cultural. (Continua na pág. 11)

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO

### E AS SUAS TENDÊNCIAS

(Continuação da pág. 8)

ráis sumamente valioso, sumamente construtivo. Um estudo sociológico da época dar-nos-ia um retrato curioso e multifacetado dos compartimentos quase estanques em que se caiu devido aos preconceitos que grassaram. Mas houve bastante mulato que rompeu as fronteiras fictícias e que, autênticos nómadas sociais, andavam de um lado para outro trazendo e levando. A esse cabe grande parte do mérito de um luso-moçambicanismo evidente na porção de costumes das populações de origem rural habitando a periferia da cidade, na medida em que se mantiveram fiéis aos laços familiares do lado materno e às amizades contralidas. Cantando e lado ao mesmo tempo que a marrabenta bebendo vinho ao mesmo tempo que o caju e o sumo do ucanho (*Sclerocarva cafrá*); comendo bacalhau com batatas ao mesmo tempo que um bom prato de m'boa e upsa; batendo

se com um prato de caldo verde e logo a seguir com uma boa pratinhada de molhr de amendoim. Para os usos culturais, não há dúvida.

---

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (3)

## O XIGUBO E A XIGUILA DUAS DANÇAS QUE OS RONGAS PRATICAM

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

(Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»)

Por parte de muita gente há o convencimento de que as manifestações tradicionais dos povos letrados são rudes e simples. Nada é tão falso como esse conceito sobre os padrões culturais das grandes comunidades agrárias de que fazem parte os bantos do sul de Moçambique, estes que temos vindo a tratar nesta série de artigos. A verdade é que todos esses padrões constituem um importante somatório de experiências individuais e colectivas a fim de promover regras de comportamento societário. E nenhuma dessas regras poderá ser subestimada por quem as observe de fora do círculo em que elas actuam. Chamar rudes e simples a manifestações folclóricas estranhas à nossa educação representa um preconceito e é um indício evidente da nossa xenofobia ou mesmo da nossa ausência de conhecimentos no que respeita ao vasto mundo dos traços culturais que distinguem e caracterizam os diversos povos vizinhos ou distantes uns dos outros no espaço e no tempo.

No caso do folclore moçambicano houve como que um tácito acordo geral para o considerar uma forma negativa de cultura ou melhor; considerá-lo uma incultura. Os povos agrários no entanto reagem da mesma maneira àquilo que as pessoas representando um estado civilizacional tecnologicamente superior fazem em público ou na vida privada. Por exemplo: aos olhos de mo-

çambicanos de origem e ainda não aculturados ocidentalmente duas pessoas dançando agarradas uma à outra ao ritmo de uma volva, de um «slow» ou de uma marcha, procedem indecorosamente e sem qualquer espécie de beleza estética ou fonte emocional de prazer. A coisa parece-lhes exótica e de mau gosto.

Quando não estamos integrados em certo estatuto cultural temos a quase instintiva tendência para minimizar as leis que esse estatuto propugna. Foi o que aconteceu com o folclore moçambicano e é o que acontece em todo o lugar em que membros de culturas diferentes se confrontam em convívio estreito, observando-se mutuamente.

### O XIGUBO

Se ninguém pode actualmente contestar a importância que a narrativa já assumiu no quadro das manifestações coreográficas moçambicanas, especialmente no sul do território, há que fazer referência a outras danças que, quanto não se tenham popularizado no contexto social, se mantiveram, merecendo por essa razão, igualmente, um apontamento neste nosso trabalho. Este é o caso do xigubo, uma dança de cunho acenhuadamente guerreiro, cuja origem é da responsabilidade da grande e bélica tribo, zulo. Tanto quanto sabemos, nem o ronga nem o chanhana

dançavam o xigubo antes de os zulos invadirem as suas terras e imporem muitos dos seus costumes, embora por sua vez adoptassem hábitos próprios dos povos submetidos pela força das armas. Isto, porém, é um fenómeno natural e que vem sucedendo desde as mais remotas épocas da civilização do

Homem e que teve enorme relevância quando os romanos ao vencer pela força os gregos foram pacificamente vencidos pela cultura helénica.

O xigubo consiste em alinhar um determinado número de homens em uma ou mais filas, conforme o número de dançarinos, devidamente adorna-

dos com penas, enfites de fibras e pêlos nos braços e pernas, colares de sementes, etc., vestindo uma saia de pano à zulo e sobrepondo o clássico saúdo (xithanga) de pele curtida e empunhando as tradicionais zaqais (ilhaqi). Destacadas da fila de guerreiros dançarinos em cada extremo situam-se

duas bailarinas vestidas à frente uma para a outra. Elas têm um papel completamente dissociado da técnica de dança executada pelos homens. A responsabilidade também incombem a elas, sempre de sanidade grave no arde as bailarinas executam as

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (3)

(Continuação da última página)

tuais de quadris sincronizados entre si e a cadência cava das batidas. A parte correspondente aos braços vai de um certo número de fortes batimentos de pés no solo à narração de passos à frente e atrás, sempre impressiva, às vezes curtos e a bruscos golpes de azagaças nos escudos e dos escudos no chão, tudo dentro do ritmo imposto pelos tocadores de tambor. O compasso dos tambores nunca é rápido mas sim um tanto lento, embora com diversas frações de tempo entre a série de batidas. No xigubo as vozes é que entoavam a parte rítmica com letras alusivas a feitos épicos ou referindo-se historicamente a acontecimentos sociais, sendo por vezes até uma espécie de metalinguagem utilizada unicamente a cargo de mulheres, às quais compete brutalmente acentuar o ritmo com o bater de palmas e agitando instrumentos antes feitos de caboças de barro de serenas socas e azeitando aproveitadas paquenas latas vazias etc. que são introduzidas

pedrinhas. Estes têm florante analogia com as sul-americanas maracas. O efeito era acentuado com o som muito característico do xivuvu, igual do quase monocórdicamente por dedos femininos. O xivuvu corresponde à cuica brasileira e o nome deriva de simples onomatopela. O efeito desta combinação de sons, batimento de pés e movimentação de corpos é empolgante e extremamente arrebatador e as melodias do xigubo costumam ser eufonicamente belas. O xigubo serve para exaltar a luta do elemento feminino participando autonomamente parece conter uma invocação às deusas que aguardam o guerreiro vencedor, tanto na obtenção de relés raparigas como pelas mulheres que os esperam no regresso; dos combates) ou para celebrar acontecimentos de grande importância para a comunidade tribal. O nome xigubo é uma simples imitação onomatopélica perfeitamente identificada com os sons qu... bo!!! qu... bo!!! emitida pelos tambores de uma parte o prefixo ronga xi.

No xigubo, enquanto que a mulher ronga intervém como já descrevemos e só excepcionalmente executando os mesmos movimentos do homem, a mulher zulo toma parte na dança também como os homens e apenas diferenciando-se destes pelo traço composto geralmente de uma espécie de saia muito reduzida e falta de miangas multicores, sendo da tradição ronga e zulo manter os seios nus.

O xigubo é com frequência dançada, empunhando os homens apenas o clássico n'duco, uma espécie de clava ou melhor, moca, cuja particularidade consiste em ter uma das extremidades em forma de cabeça bem saliente. O n'duco é uma arma terrível nas mãos dos rongas, tanto para defesa como para ataque. O homem ronga era de uma extraordinária destreza a manejar essa maça, executando com ela um verdadeiro jogo de paradas e respostas, puros movimentos, de esgrima com golpe final da parte saliente em parte vulnerável do inimigo, etc. O n'duco, com a

sua extremidade saliente como um crânio, servia para a luta e para a caça, neste caso como arma de arremesso muito certeira no abate de coelhos, caribitos e até aves de certo porte, além da sua eficácia contra as cobras.

Os dançarinos da xigubo empregam essa típica clava em graciosas e ritmadas evoluções, passagens entre as pernas e mudanças de mão, tudo simultaneamente e sem falhas, tal como um bem ensalado friso de colistas com bengulas.

### A XIGUILA OU O XIGUILO

A dança xigulla, também chamada xigullo, tem uma função estritamente reservada à classe guerreira. Dança tradicionalmente ronga, ela funciona como um grande esconjurador e tem por finalidades principais não só excitar os homens para o combate como também encher de terror os maus espíritos enviados pelos feiticeiros inimigos. Para tal fim os guerreiros rongas põem-se em fila todas paramentadas com os

mais variados apetrechos dos momentos solenes: penas na cabeça, peles, colares de ossinhos e unhas de felinos, miangas, chifres, etc. Além disso empunham a tradicional arma de guerra que é a saigala e sustentam no braço esquerdo o escudo.

A finalidade desta dança é obtida por meio da intervenção individual dos homens e a cada um compete sair da fila e entrar no ritmo batendo fortemente os pés numa cadência especial. Depois executa uma pantomima reproduzindo o mais fielmente possível um combate corpo a corpo, entremeado de sons guturais, urros de ameaça e o gesto de ferir mortalmente o inimigo. O rosto completa a encenação com os mais terríveis esgares de ódio e os olhos devem reflectir uma intensa carga emocional de raiva a fim de assustar os espíritos espiões mandados pelos adversários, os quais correm a medo de que dali não poderão esperar fraqueza, medo ou perdão.

Dantes era sempre o guerreiro mais velho a indicar a xigulla e um dos

mais novos que a terminava depois de psicologicamente contagiado pelo mais experimentado. Hoje já não se respeita esta prioridade. A xigulla vale pela intervenção de cada um dos homens, que rivalizam na tentativa de impressionar, já com a violência da gesticulação, já pelos requintes histriónicos. Na xigulla chega a haver casos de verdadeira vocação artística, tal é a qualidade altamente comunicativa de certas representações, as quais não poucas vezes chegam a empolgar os assistentes, transmitindo-lhes precisamente o terror, um sentimento de angústia e a profunda impressão de algo sobrenatural pairando sobre as cabeças e contra o qual são nulas todas as forças da inteligência e da lógica. E aliado à impressionante mímica temos a música, autênticos hinos epopeicos com uma massa coral extraordinária de baixos e crescendos, cujo sentido é o de uma espécie de glorificação das virtudes do guerreiro transformado em ser invencível perante os olhos de mulheres, velhos e crianças da aldeia.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (4)

## CONSIDERAÇÕES À VOLTA DE UM ESPECTÁCULO DE FOLCLORE

Uma atenta prospeção ao ambiente local terá lógicamente de nos conduzir para horizontes surpreendentemente aluciantes no que respeita ao fenómeno folclórico. E o aliante neste caso é um conjunto de idiosincrasias dos grupos humanos fortemente diferenciados por escadões económicos, mas que, apesar disso, se não repelem tão ostensiva e agressivamente como seria considerado natural, tendo em vista o que a História nos ensina em relação à origem de muitos conflitos entre comunidades dominantes e povos em fase de adaptação a novos formulários sociais impostos no dia a dia da vida corrente.

Quando se faz premente determinar que as danças africanas, antes de evasão no sentido ocidental de exercício estético, são parte das regras em que as comunidades legitimam os seus costumes, parece que se dilui mais do que seria de desejar a ideia de ser o folclore — especialmente o folclore africano — acto que exprime barbaries hereditárias absolutamente contrárias à noção de progresso ou a uma concepção válida de Civilização. Nada mais errado, tanto para qualquer folclore como também para o folclore africano. É por essa razão que o folclore não se faz pela imaginação de compositor algum e coreógrafo qualquer nisso empenhados por via de momentâneos interesses por muito poderosos que sejam. Não há nesta questão que observar analogias com as obras de arte encomendadas a grandes artistas, sejam eles músicos, escultores ou co-

reógrafos. O folclore não se encomenda nem se produz ao gosto de cada um arbitrariamente, pela simples razão de que o folclore resulta de uma sucessão de experiências, hábitos clínicos, ritos tribais, tabus familiares ou grupais em que as diversas comunidades sobre a Terra procuram distinguir-se uma das outras tanto quanto lhes possa permitir o espaço e os recursos

irão resume-se no seguinte: actualmente não existe à flor da Terra nenhuma cultura milenarmente pura. E mesmo entre aqueles povos tidos como «primitivos» na escala da civilização humana estão encontradas provas de assimilação e inovação quanto a usos estranhos ao seu mundo cultural básico. Mas não se pense — novamente o frisamos — que isso acontece desarmóni-

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusiva para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

à sua disposição não só para a sua liberdade de movimentação como para a sua subsistência física e equilíbrio espiritual. Encomendar este ou aquele aspecto folclórico ao gosto pessoal de quem quer que seja seria e é, quanto a nós, uma arbitrariedade pelo facto de significar uma intrusão em regras estabelecidas por um consenso unânime. Haverá, pois, que situar tal arbitrariedade na mesma linha das violações aos ditos de cada povo no sentido de preservar os seus cânones culturais, sem que esses mesmos cânones representem uma rigidez ou uma total repulsa a assimilações, desvios e inovações no quadro geral da sua cultura de raiz. Mas tudo isto faz parte de um processo natural no cadinho do movimento social dos agrupamentos humanos com língua — ou dialecto — própria e estabelecidos em região historicamente sua. E a ques-

amente. Não, isso sucede tal como um ajustamento de peça de «puzzle». É que por mais que um homem encha e preencha de conhecimentos e factos na sua inteligência e nos seus hábitos não se pode sempre permanecer abertos os espaços necessários para a inserção de novos conhecimentos e outros hábitos, tanto por substituição como por acrescentamento, neste caso como os elos duma cadeia. Chegamos assim à conclusão de que todo aquele que interpreta determinado folclore pode não pertencer originariamente à cultura em que essa espécie de folclore é exercida mas o que não poderá deixar de ser condição sobremodo relevante é que terá de dar-se uma integração. Se um indivíduo não estiver integrado num certo contexto cultural não pode ser fiel intérprete dessa cultura e muito menos pretender desviá-la dos seus caris tradicionais a pretexto de ser músico — no caso da música —; de ser bailarino — no caso das danças; de ser alfaiate ou modista — no caso dos trajes; e de ser maometano, budista, protestante, etc. — no caso das crenças. Quando existe a pretensão de um desvio dos caris tradicionais discrí-

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (4)

(Continuação de pág. 13)

cionariamente, o menos que se poderá fazer é lamentar o descarilhamento provocado. Porquê? Por desvirtuamento; por adulteração; por despersonalização. E não há descarilhamento que não seja um desastre, mesmo que não pereça pessoa humana e não se registem prejuízos materiais. Mas estando em causa o Folclore e não outros valores que a ele possam ser agregados o que interessa são os prejuízos morais cometidos contra a corrente de uma certa Cultura. E sendo assim, já a coisa se reveste de um conceito de traição mais do que de desrespeito ou de inabilidade. Mas a que vem todo este arazoado enfiático? A todo um mundo de sentimentos experimentados numa sessão de folclore realizada no Cinema Dicca há bem pouco tempo e em que tomaram parte três agrupamentos de folclore da área cultural ronga, isto é, de KaPhumo ou, com mais latitude, de Lourenço Marques (distrito e não cidade). E ao entrarmos na análise circunstanciada, tanto quanto possível, desse espectáculo, nada mais pretendemos que lançar a nossa modesta contribuição para uma radiografia de certas particularidades em que a etnografia local faz cair em contradições não só os que são da mesma área cultural como também os que, sendo a ela estranhos, pensam poder «vê-lo» — ao folclore — com os mesmos olhos com que vêm fenómenos estéticos mais universalizados.

## A NOSSA VISÃO CRÍTICA

Quando assistimos a um espectáculo de folclore dá-se o mesmo que com outro espectáculo: emitimos juízos críticos e de valor ou damos guarida a conceitos no subconsciente à medida que apreciamos as diversas fases da interpretação individual ou colectiva. E tal como sucede com outras manifestações culturais a nossa visão crítica depende do grau de conhecimentos que tenhamos sobre o que os nossos olhos fixam ou os nossos ouvidos escutam. Esses conhecimentos apoiam-se na sensibilidade. Mas a sensibilidade de cada um não reage do mesmo modo

e com a mesma intensidade às várias solicitações a que está sujeita visual e auditivamente. A nossa sensibilidade necessita de treino para se qualificar com destreza entre o emaranhado da floresta de sons que constituem os ritmos e as melodias libertadas pelas vozes e pelos instrumentos, assim como para se não perder no verdadeiro labirinto que são os mil e um sinais que fazem parte do equipamento comunicativo do homem consciente hábil tradicional a que está ligado da nascença ou que por contacto acabou por adoptar. Sem reconhecer as diferenças mímicas que caracterizam os povos entre si não podemos aprender a importância da gestulação que alguns povos é exuberante, noutros é sóbria e ainda noutros quase o mais valioso meio de expressão, uma autêntica linguagem mimicológica. Parece fútil falarmos em tais peculiaridades mas o que não queremos é deixar o leitor «desistado» quanto a aspectos que mais adiante fazemos questão em trazer à tona dos nossos comentários ao já citado espectáculo de folclore e no qual actuaram três conjuntos cada um com características próprias dentro do mesmo folclore.

Uma vez que todos exercem crítica, tomando em suas mãos a mais completa liberdade de julgar, e sabendo como essa crítica vale mais ou vale menos, vale muito ou não vale nada conforme é pouca, muita ou nenhuma a preparação que tenhamos em relação àquilo que julgamos segundo as nossas medidas de valor, temos de diferenciar o fazer crítica só pelo gosto e fazê-la também por saber. O gostar limita-se às impressões e o saber aprofunda os porquês e converte-os pedra por pedra em edifício lógico. O lógico do folclore de cada povo, o lógico de tudo que compõe o relato fiel desse povo. Se valerá a pena? Essa é uma das questões a nunca pôr quando se pretende debater um assunto para além do infinito campo das hipóteses. Dissemos hipóteses? Sim, porque essa é uma das muletas de que se serve todo o que não estando apto a segurar firmemente um enunciado não faz abdicção das prerrogativas de crítica privada ou pública em que costuma

alicerçar o seu prestígio pessoal. E o folclore tem enunciados para os quais é necessária uma disponibilidade estética bem esboçada no entanto, pela aptidão de julgar, colossificação relativa na medida em que estão em jogo padrões estéticos e peculiarismos que podem não pertencer ao nosso equipamento hereditário ou não ser das coisas que tenhamos adoptado tão profundamente que com elas nos identificamos completamente.

Posto isto, entremos prontamente no apontamento ao já citado espectáculo respeitando nós a ordem em que o mesmo foi apresentado ao público.

## GRUPO FOLCLÓRICO DA ASSOCIAÇÃO AFRICANA

No princípio desta série de apontamentos ao folclore local e suas tendências tivemos ocasião de dizer que tal sob os factos e cuspidos da Associação Africana que aconteceu a primeira sessão de folclore musical. E se tal se verificou numa altura em que o preconceito contra manifestações tradicionalmente aborígenes fadava parte do prurido de mulatos e negros constituindo uma sociedade de média burguesia encavilhada em enclaves preconceitos da hierarquia social ou através de uma pele mais clara e cabelos menos crespos ou no rendimento económico e situação do bairro de residência, maior é o mérito do acontecimento, pois não se tratou somente de uma evolução mas também de uma autêntica revolução.

O grupo folclórico da Associação Africana comportou-se bem em quase todos os números do seu programa excepto no do xigubo. E se ficou patente que os dançarinos (rapazes e raparigas) se houveram com muita desenvoltura, principalmente na execução da marabenta, já no xigubo se perceberam umas hesitações e falhas que nem por serem pouco perceptíveis ao grande público elas deixaram de existir. Aquel ressaltou que os rapazes deste agrupamento não exprimiram com todo o peculiarismo a dança de querreiros que precede e combate ou sublima o querreio.

E porquê? É o que tentaremos explicar.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (5)

## —O GRUPO FOLCLÓRICO DA ASSOCIAÇÃO AFRICANA

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Inclusão para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»



O grupo folclórico da Associação Africana, numa das suas exibições em 1967

Não deixa de ser curioso verificar quanto divergem os gostos no que respeita à maneira de cada dançarino actuar na interpretação de uma certa dança. Isto salta ao de cima precisamente no estilo dos rapazes e raparigas do grupo da Associação Africana. Mas nós estávamos a falar do xigubo. Pois os dançarinos do xigubo da Associação não nos detêm em toda a sua plenitude aquele impacto emocional que caracteriza tal dança. Não porque não sejam capazes de se lançar no seu contexto significante por uma disponibilidade receptiva semente cessando sessões de acção de conjunto. É que o xigubo está ligado a desaparecer das vivências culturais e a sobreviver apenas como um documento factual. Ao xigubo vem faltando o seu escopo. Dança essencialmente ligada a motivações serenas (antes, durante e depois) e xigubo, sendo intrinsecamente um acto de conteúdo ritualístico, não possui os pontos de contacto para uma adaptabilidade social diferenciada do seu laço temático.

Por isso é que os dançarinos da Associação Africana não «sentem» o xigubo tanto como sentem a marrabenta ou como sentem a lena ou a xingombela. Eles representam o xigubo; não vivem o xigubo. Isto não quer dizer que um ou outro — o Alfredo Callano, o Musá Temb e o Saide — não sejam óptimos intérpretes do xigubo. Mas individualmente. E o xigubo deve ser apreciado no conjunto. Além disso os músicos «esqueceram-se» de que o xigubo assenta toda a sua beleza mais na força do ritmo do que numa fraseologia melódica. O conjunto «João Domingos» teve lapsos importantes quando em certas partes fez prevalecer os acordes das violas ou o sopro dos saxofones à sonoridade cava dos tambores. O «esquecimento» de que a maior parte das danças africanas se baseia mais na polirritmia do que na polifonia levou a uma menor comunicabilidade sensorial com o público, já que a maior parte dos movimentos dos pés dos dançarinos no solo e os movimentos da região pélvica das dançarinas ficaram isolados, quando são actos sincronicamente casados com os apelos vivos dos tambores, sempre em primeiro plano em relação à melodia (tanto pelas vezes como pela instrumentação).

Na mensagem xigubeca. Elas estiveram muito bem, perfeitais até em todos os pormenores da sua actuação. Muito bem nos requebros que caracterizam tradicionalmente o sentido mítico — ou dionisíaco? — da mulher que cumpre o seu fabuloso destino na concepção do mundo, matriz e motivadora da vida como a terra fértil. As duas figuras femininas deram em toda a sua plenitude a contadância, muito auxiliadas, diga-se, pela natural amabilidade capaz de, sem decatar para o exagero elementológico, o que pode redundar no toco e na desalegria — segundo padrões estéticos ocidentalizados — dar-nos uma exuberância de certas partes físicas desta e harmoniosamente dinamizadas pela acção. É isto tudo sem que houvesse um movimento que fosse uma sugestão obscena, conquanto não destituído de certos apelos subconscientes a um erotismo elevado da pureza dos origens e ainda não pervertido por quaisquer solicitações destilabilizadas.

### A MARRABENTA

Na marrabenta é que os dançarinos da Associação Africana tornam certos conceitos genuinamente lapidários. Sem qualquer intuito depreciativo para quem quer que seja, os

lovens deste agrupamento ilustram perfeitamente uma série de enunciados sobre a influência do ambiente no indivíduo: certos gestos e maneiras são produto do meio, são fruto de uma educação estandardizada no grupo social a que se pertence ou no qual se integrou. É por isso que a marrabenta dos dançarinos da Associação Africana é considerada mais elegante, mais solta e mais cativante do que a dos dançarinos dos outros grupos. A influência do estrato a que se está ligado exerce um efeito depurador ou não, consoante esse estrato esteja mais perto ou mais longe de um padrão de gostos mais requintados esteticamente que não por uma necessidade excludente, quase um acto exorçístico no sentido de uma exultação ou de um prelo aos manes para que a sua cólera seja aplacada ou os seus poderes inanimados calmem em benesses sobre a família.

É nossa opinião, alicerçada em certas invidências, que os rapazes e raparigas que fazem parte do grupo da Associação Africana têm uma marrabenta mais alrosa. Mas isso não quer dizer que seja a melhor. O melhor já exige outros valores de apreciação, todos eles relativos, todos eles subje-

tivos e arbitrários. Mas para que a marrabenta venha a infiltrar-se nos salões de qualquer bairro não há dúvida que os seus melhores intérpretes como propagandistas, são os rapazes e raparigas da A.A. os que mais facilmente poderão captar simpatias de uma assistência afastada de centros marrabenticos como Malalala, Muhnwana, Xipamanine, etc. Ela emprestam aos seus movimentos uma decantação que sem adular em beleza, sem solistificar estiliza. O facto de alguns serem mistos terá importância no que acabamos de dizer? Não. A raça não tem importância, mas sim o escalão sócio económico que permitiu mais facilidades de acesso à educação, à escola, ao emprego, aos clubes e, portanto, a outros convívios básicos. Aliás, o grupo da A.A. prima precisamente por nos mostrar que o folclore não é prerrogativa racial mas sim um fenómeno cultural, momento na marrabenta, uma dança que sugere um futuro dos mais prometedores como dança acessível a todas as camadas da população, o que é quase um atestado de abertura e de universalização.

Quando a marrabenta, na lena, na xingombela e na xipalanuana se vê evolucionar os jovens da A.A. fica-se preso a duas conotações: a graça e o virtuosismo dos dançarinos em função duma estética depurada de supérfluos elementos originários. E aqui fazemos um parêntese para os vocalistas Carolina Albasini e Musá Temb a primeira com pouco a vontade ainda quando um tanto rígida (trascorria num análise do acto de cantar folclorizado, um acto que complementaria o cantor com uma série de problemáticas sociais, psicológicas e ritualísticas). Já Musá Temb foi — apesar de não possuir grande voz — um intérprete folclorizado, mexeu-se e trouxe a melodia com um laço de ancas genuínas. Deu-se à música e ao compasso da marrabenta. Funcionou não como um elemento estético mas como objecto de uma circunstancialidade social.

Carolina Albasini (isto serve igualmente para essa extraordinária vocalista que é Eva Fernandes) não deve esquecer-se de que na história do folclore existe uma tradição. Pode-se enriquecer, manter ou vigiar restringindo essa tradição mas o que não se pode é omitir todos os traços do seu esquema básico e pretender que continue sendo o que lhe deu ser, o que faz a coisa ser folclore. O bom vocalista

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (5)

(Continuação de pág. 15)

do folclore, em nosso modesto entender, deve cantar como se fosse tomado por poderes superiores numa espécie de cerimonial espírita (xicueimbo) e com todas as «nuances» históricas de um indivíduo em posse, numa coisa, e como se exercesse a função de actor que exprime tristeza, ira, amor, crítica e latria noutros casos. Que Carolina não se esqueça do papel de contador de histórias no «Carigana uá Carigana» se quer ser uma verdadeira intérprete de folclore afro-moçambicano, que também possui o seu casticismo, a sua raiz (não no sentido pejorativo), que o quadram ou não queriam certos adjectivos de um irracional neorriamismo.

Numa apreciação global dos elementos do grupo da A.A. temos que colocar em lugar de destaque as raparigas, só uma delas nos pareceu de fraco nível em relação às outras, com especial nota para Elaine Taju, a mais completa dançarina de todo o espectáculo; depois os dançarinos, aqui três bailarinas excepcionais: Alfredo Collano, Salde e Mussá Tembê; e por fim o conjunto musical porquê? Muita coisa como executantes carecem no entanto de estudar a mú-

sica folclórica, nas suas multifacetadas fisionomias caso contrário não serão os bons intérpretes de folclore que poderiam ser. Os ritmistas, fulcro da dança, em vez de peças principais do clima sonoro actuam em segundo plano e às vezes incaracterizam-se tão discretamente como se não lhes coubesse uma maior responsabilidade, já que no nosso folclore os instrumentos não são meros acompanhantes da dança mas participantes de uma dada atmosfera de tal modo e com tal mérito que é natural fazer confundido em se são os dançarinos que acompanham os tamboreiros ou os tamboreiros que acompanham os dançarinos. E no que respeita às cadências marcadas pelos tambores o Conjunto João Domingos precisa de mais acentuação, mais vibração. Musicalmente pode estar certo, folclóricamente não está perfeito. Falta uma certa exaltação, e tal que se dirige directamente aos sentidos para os turcer e retorcer em evasão e não à inteligência para definir e catalogar as mensagens nos arcos de uma sensibilidade educada, intelectualizada, refinada, segundo convenções artísticas em que o Bulo se ajusta a uma necessidade do espírito.

Em suma: O Grupo da

Associação Africana tem bons dançarinos, é um bellissimo intérprete da marabenta, da xiparatuana, do xiquilla, da xingombela; é mais fraco no xiquibo e precisa urgentemente de reforçar o seu «vocabulário» de percussão, dar-lhe mais ênfase em certos números do repertório.

No xiquilla gostámos imenso das actuações de Collano, que nos deu um querrelro do tipo ameaçador pela investiva, pela verbosidade apostrofante e pela fanfarronice; de Mussá Tembê o querrelro autóricamente ciente da sua força, agilidade e destreza com as armas; a de Salde a interpretar o querrelro matreiro, cheio de astúcia e que se escuda à espreita até à mínima distração do inimigo para então lhe voltar o golpe fatal.

Nas raparigas, todas, de uma maneira geral, estiveram bem, mas salientamos Elaine no xiquibo e na xingombela em que esteve excepcional de vitalidade, ritmo e graciosidade; Madalena na marabenta e na xiparatuana; Carolina na marabenta e Odete no xiquibo. As restantes não destoaram.

Nos músicos, além do que já ficou dito, acrescentamos o bom fundo vocal mal servido, no entanto, pela aparelhagem de som

que nos pareceu deliciosamente regulada e anatómica o mau gosto (ou des conhecimento) da intervenção dos saxofones em solos graves quando deveriam ter sido em agudos a limitar a intervenção das mulheres em certas danças, quando levam a palma das mãos à boca e acclamam entrecortados gritos guturais. E registou-se o traído de mãos na caixa em plena marabenta e xingombela: o acompanhamento em «vassoura» um vez de rulo não nos pareceu o mais adequado.

A verdade é que este agrupamento revela um processo evolutivo ou acultante em relação ao folclore que interpreta. Querem alguma que esse processo seja uma infiltração aos cânones tradicionais com o que não concordamos uma vez que nenhum tipo de folclore é outra coisa que não o espelho de uma norma decretada pelo costume na vida de um povo. O folclore não é um fenómeno parado, petrificado ou estéril. O folclore reflecte uma psicologia peculiar de uma comunidade de pessoas em função do sócio-histórico, pelo que tem plasticidade e classe dinâmicas.

A seguir: O GRUPO  
DJAMBO.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (6)

## O GRUPO DJAMBO

No prosseguimento da nossa opinião sobre o espectáculo em que tomaram parte três agrupamentos ligados ao folclore local (ronga e changama) e tendo já falado do grupo da Associação Africana, vamos agora deter a nossa atenção no grupo Djambo, de que é responsável pela parte coreográfica o experiente ensaiador Samuel Dabula.

A apresentação do Grupo Djambo tem sempre uma importância especial quando se tem em causa não sómente a análise do folclore. É que os dança-

mentos foram a expressão de um vernaculismo coreográfico em que os movimentos tendem principalmente para uma explosão emocional. O xigubo é, sem dúvida, uma dança signifiante. Os homens que a tal dança se entregam vivem um clima de exaltação especial: a exaltação bélica. Por isso o mundo gesticulativo em que os homens se entregam completamente identificados com a voz dos tambores é linguagem gesticulativa plena da ênfase emocional em que se joga a vida da tribo.

Interpretes do xigubo, outro tanto não podemos afirmar das bailarinas, cujo papel é o do contraponto ao acento básico. As duas figuras femininas actuaram como que deslocadas. E muito embora uma delas tenha sido excepcional (Muchina) ou talvez por isso mesmo, o que é certo é que as duas não se completam, não formam equipa (recorde-se a propósito a feliz combinação das duas bailarinas da Associação Africana na mesma dança). A dançarina Muchina é uma virtulosa do movimento, e se bem que por vezes caia numa quase acrobacia com a vivacidade exagerada das suas posturas, há que enaltecer as suas qualidades mais do que condenar os seus defeitos, pois Muchina é simplesmente extraordinária como dançarina que faz de cada partícula do seu corpo um instrumento independente em função do ritmo geral sem fugir ao casticismo próprio de cada dança que lhe cabe interpretar.

Djambo. E não porque eles dançam mal a marrabenta mas apenas por ser evidente que o pormenor antes constituindo mérito no xigubo, nesta dança se torna um factor de menor sedução aos olhos dos espectadores imbuídos de outros cânones culturais.

Realmente, sob esse aspecto, os bailarinos do Grupo Djambo estão desastrosamente vinculados a hábitos que ainda actualizam o dançar como um acto de extroversão desti-

tuido de sinónimas estéticas. Poucas pessoas manifestaram agrado pela actuação deste agrupamento na marrabenta e as razões alegadas por quase todos aqueles que não gostaram foi diversa das que constituem os verdadeiros motivos. Disse-se que as bailarinas eram gordas, principalmente. Ora, em boa análise, o porte das bailarinas não foi limitação para a execução do ritmo. dos pés às mãos, passam do pelo joço de cadeiras

tão característica dessa dança. O que entrou em conflito com os espectadores, foi que o sentido de cada gesto se não inseria em parâmetros de um gosto ocidentalizado. Os dançarinos actuavam em relação a uma entrega posse simultaneamente. Entrega posse de carácter genérico mais do que de solidações apolíneas. Ali não há qualquer mistificação, um trabalho especulativo, um ademanos embelezar.

(Continua na pág. 13)

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Inclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

rios sob a orientação de Samuel Dabula, são, na nossa opinião, os mais felizes intérpretes das danças que executam, isto porque são os que mais bem se identificam com toda uma fenomenologia de heranças mímicas, isto é, vivenciais, talvez por os seus componentes se manterem dentro do contexto social mais próximo ao verdadeiro folclore aqui da área.

### UM XIGUBO DE ANTOLOGIA

É nos sumamente grato salientar aqui o quanto foi válida a execução da dança querreia conhecida por xigubo pelos dançarinos do Djambo. Extraordinariamente comandados por Bruque, os rapazes de Samuel Dabula não foram uma cópia do natural pela simples razão de que eles

Torna-se importante verificar como no xigubo do Grupo Djambo, foi conferida aos tambores toda a responsabilidade que é de tradição pertencer-lhes. É na voz profunda dos peles fortemente percussivas que os dançarinos encontram motivação para o bater dos pés no solo, as simulações de luta e os saltos em que evocam a cólera, a valentia e a agilidade com que há de desfronlar o inimigo. Sendo o xigubo essencialmente um ritmo, é por esta via que mais nos sentimos impressionados, subjugados e, porque não em certos momentos? envolvidos pela comunicabilidade intensa das regras simbolizantes da dança, por estes dançarinos apresentada como um acto lúdico, uma acção visceral.

Mas se os bailarinos foram os mais meritosos in-

### A MARRABENTA

Na interpretação da marrabenta outro tanto não podemos dizer quanto ao agrado despertado pelos dançarinos do Grupo

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO

## e as suas tendências (6)

(Continuação de pág. 16)

um requiebro disciplinado por uma autocrítica. Tudo funciona dentro das mais dignas condições, portanto num daquerrelúpo do acontecimento, sociologicamente.

Eles e elas fazem da marabenta uma certa forma de realização, um espectáculo, uma culturação, um jogo de alegorias. Para o Grupo Djambo o elas serem de forte compleição nunca resultaria em exigência para a dança, pela simples razão de que o conceito de elegância actualmente atribuído às mulheres magras não tem qualquer cabimento como conceito variável, arbitrário e relativo que é. É do conhecimento geral que o conceito de beleza varia de povo para povo e mesmo entre nacionais de um só país existem diferenças de gosto, consoante a região e consoante a moda. A marabenta do Grupo Djambo, sendo folclóricamente a mais «pura» é contudo a menos atractiva. E também porquê? Porque, segundo julgamos, a marabenta é de todas as danças de estatuto genuinamente moçambicano a que mais se encontra vulgarizada em sectores sociais diferentes dos que lhe deram origem. Por isso a que mais próxima se acha de uma conjunção de prosélitos novos dentro e extra-fronteiras, o que lhe atribui outras responsabilidades e, fatalmente, um outro desenvolvimento coreográfico, rítmico e melódico. Como dança ladada a cosmopolitizar-se em salões, a marabenta vale como um importante documento histórico em função de uma moçambicanidade de certas actividades, tal como haverá sucedido com o samba no Brasil, a valsa na Austria, o tango na Argentina, a rumba em Cuba ou o jazz nos Estados Unidos.

Por essa razão a marabenta dos bailarinos do Grupo Djambo, sendo a mais fiel aos padrões tradicionais, nessa virtude tem o seu maior «defeito», lá que aos olhos de uma maioria ela (a dança) não satisfaz exigências daquele bom gosto fora do contexto social em que os seus executantes se acham ainda integrados.

Nas outras danças ficou patente igualmente o mesmo fenómeno: os bailarinos agem como peças directamente saídas de uma dada experiência étnica. Isto conduz inevitavelmente o espectador para dois campos opostos: um, o do quem prefere e quer o fol-

lore como coisa parada no tempo, como documento arqueológico, como uma reliquia, como coisa de museu; e outro o do quem verifica a não imutabilidade das culturas no grande tabuleiro das civilizações humanas. O primeiro está preso a preconceitos de que se não apercebe mas que são fortemente reaccionários e o segundo é sem dúvida, o mais objectivo, o mais compreensivo e o menos apegado a algumas misoneias.

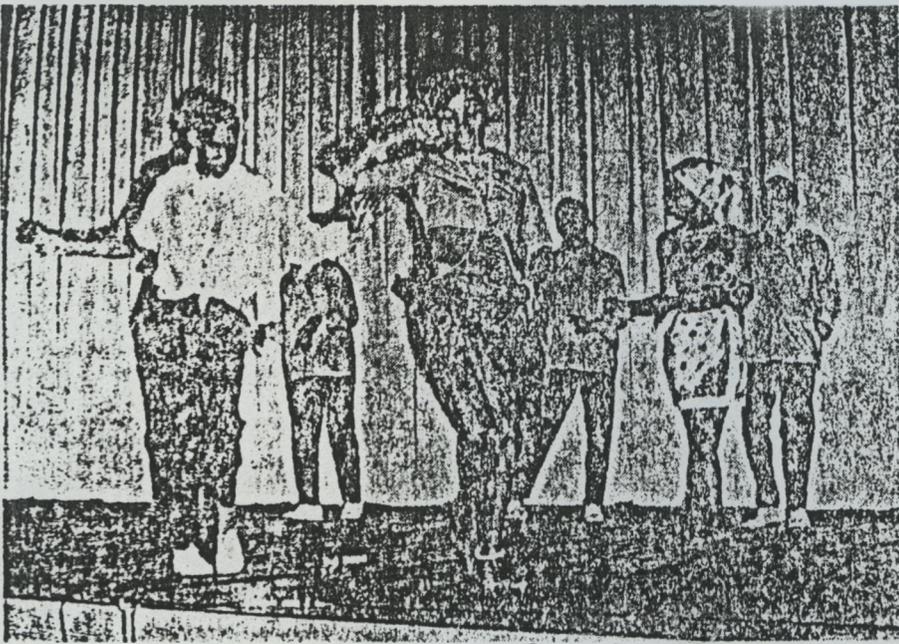
Para exemplificar contemos o que ao nosso lado se passou durante o espectáculo a que nos vimos referindo: um intelectual bastante culto e de ideias lavadamente progressistas expandia-se assim perante a exibição dos bailarinos do Grupo Djambo: — «Estes sim, estas são as melhores, até parece que estou no mal». Ora, isto, parecendo um elogio, com toda a franqueza é a prova de que muito boa gente considera o folclore com um retrato de costumes estragados no tempo. Formas eternas numa vida de um povo. Considerar «melhor» uma coisa porque não se mostrou de uma evolução, sob novas formulários, embora sem fugir ao padrão fundamental, é tão-sómente negar a validade cultural que lhe deu substância e sublimar uma pretensa ingenuidade que determinasse para certos grupos étnicos a incapacidade, neste caso maldita, de progredir ou de proceder a outras transformações no seu código de costumes. É certo que o Grupo Djambo se presta mais do que qualquer outro a tais interpretações devido à fidelidade musical com que os seus participantes exuberantemente se entregam ao sortilégio do ritmo, como que alheios ao facto de estarem num palco, sobre um sobrado e ante uma assistência elevada de princípios esteticistas doutra escola. Mas se isso não constitui mérito maior e também não redunde em demérito folclóricamente, sempre será digno de apontamento por representar uma característica merecedora de estudo nesta catalogação de valores a que estamos procedendo e mais imparcialmente possível. Situa-se a coisa ao seu devido lugar e fugamos a hierar-

quias fúteis de ideias preconceituosas quanto à validade ou invalidade de fenómenos decorrentes da herança cultural de cada comunidade humana. Isto, porém, sem condescendências e muito menos aplauso a atrevidos cabotismos com que alguns pretendem enriquecer o espectáculo adulterando o típico de qualquer um folclore.

### OS PERCUSSIONISTAS

No cómputo da exibição do Grupo Djambo salientamos também o acerto do seu naipe de percussionistas. Batendo os tambores segundo as regras tradicionais os rítmicos acentaram o clima ideal para os dançarinos revelarem a qualidade exaltativa da DANÇA, singularidade ainda tão atrelada nos povos bantos da Moçambique. Na xiparatuana ficou bem patente que as raparigas não «obedeciam» a uma organização melódica vinda dos instrumentos de sopro e de corda (saxofone e violas) pois consideravam apenas os batimentos como uma verdadeira apoteose «ma-pés-chão». Esta particularidade dava mais intensidade à linguagem comunicante da dança. Linguagem de um gramaticismo em que todos sentimos um mesmo poder envolvente, um despertar de origens, uma força uterina rítmico-movimental, tudo dirigido em linha recta aos sentidos, às forças instintivas, às nossas disponibilidades de sinceridade e honestidade.

E não terminamos sem um aplauso a Samuel Dabula pela maneira competente como orienta os jovens bailarinos: sem lhes limpar uma fúria afectiva e dulçando os sentidos arroubos da dança em toda a pujança do ritmo; outro aplauso à vocalista, toda ela um hino de desaccentração, de naturalidade e de respeito pelo gesto característico da mulher ronga quando expressa canção e dança; e ainda os nossos cumprimentos ao par Muchina e Bangua, bem como o músico Chesse e aos percussionistas, muito certos em todos os ritmos apresentados.



Ojeto Fernando na marabanta. A posição das mãos é um apontamento (fal) da popular dança. E a posição do seu par também está certo.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (7)

## O GRUPO DE CANTARES E DANÇAS KENGUELEKEZÊ

MAESTRO: BONIFÁCIO FERNANDES  
DIR. ARTÍSTICO: BERNARDO J. RIBEIRO  
ENSAIADOR: RAUL BAZA

Cabe agora a vez ao Grupo de Cantares e Danças Kenguelekezê, o último desta série de apontamentos de balneação crítica inteiramente pessoal e portante, discutível.

O grupo a que nos vamos referir começou por enfrentar a assistência exibindo uma desenvoltura indicativa de muita familiarização com o palco. E esse primeiro seria, número após número, o maior mérito do agrupamento.

O primeiro número a ser apresentado pelo Grupo

### A DANÇA MACUAIELA

Kenguelekezê foi a dança chamada macuaieia. A dança em questão é essencialmente colectiva e é reservada ao sexo masculino. Se o espectáculo dessa noite não tivesse sido anunciado como sendo exclusivamente de folclore moçambicano nada teríamos a dizer da inclusão do referido número no repertório do Kenguelekezê. Sendo espectáculo de folclore moçambicano nada teríamos a dizer da inclusão do referido número no repertório do Kenguelekezê. Sendo espectáculo de folclore (moçambicano) ainda por cima) há que

proceder às devidas ressalvas, considerando intrusa no repertório a dança macuaieia pela sim-

A citada dança foi acompanhada pela orquestra dirigida por Bonifácio Fernandes, o que,

Mas para que tal venha a acontecer, o tempo e as simbologias culturais terão de exercer a sua influência para além de mais uns bons anos e segundo preceitos imprevisíveis na grande árvore multilacada de um povo.

Volando à macuaieia do Grupo Kenguelekezê, essa dança teve como figura principal o imponente Raul Baza, um raro caso de inspiração especial para a dança. Ele foi um show. Exatidão!

terminada manifestação cultural ao serviço de uma certa sociedade. Num dos artigos anteriores tivemos

(Continua no página 11)

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

ples razão de que tal coreografia ainda não é folclore afro-sul-moçambicano mas uma dança importada dos «compounds» das minas sul-africanas.

sendo das regras típicas dessa dança, conquanto não seja condenável, é uma inovação. A macuaieia não é dançada senão ao som das vozes dos próprios bailarinos, que as modulam em todos os tons, com um muito interessante e perfeito efeito coral.

Quando antes dissemos que a macuaieia ainda não é folclore moçambicano, estávamos a admitir a sua possível filiação no contexto sociocultural local e de que poderá resultar a sua institucionalização no quadro de costumes e normas codificantes de uma comunidade específica como é a nossa.

### ARTUR GARRIDO E RUBENS

Artur Garrido é detentor de uma das mais belas vozes do género canção: lista que Lourenço Marques lá teve. Porém, Artur Garrido ao enveredar (tarde mas a tempo) pela canção folclórica, esqueceu-se (e não teve ninguém que tal lhe lembrasse) de que tudo que seja folclore possui necessariamente uma caracterologia. Portanto, não basta cantar bem no conceito técnico do termo. É preciso cantar bem, com a sintonia particularmente de quem e faz dentro de uma tradição. A interpretação de uma canção folclórica por Artur Garrido não esteve correcta dentro dos cânones artísticos em que se insere qualquer tipo de arte ou artefacto demopoiologicamente padronizado, que resultam de uma aculturação efectiva. Um canção, ou um dançarino, de folclore tem de ser amostra daquela tipo de manifestação cultural que está exprimindo. Só a um leigo passarão despercebidos os variados tipicidades e vocábulos de



Chamamos a atenção para a miscelânea expressiva de Raul Baza (à frente) em plena dança guerreira.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (7)

(Continuação de pág. 13)

e cuidado de abordar este assunto mais em pormenor. Quando, por exemplo, a ladista pontua a canção com requiebras de voz e com um certo tique da cabeça, ninguém contestará a legitimidade de tal movimento na conduta do lado. Faz parte das regras ladistas o logo da cabeça, principalmente ao encerrar a interpretação. Já no homem esse gesto da cabeça tem uma outra movimentação, mas os requiebras de voz existem também.

Artur Garrido, demostamente elevado de hábitos adquiridos com o «convívio» de vocalistas dos circuitos comerciais consagrados nos grandes «crooners» americanos (Frank Lane, Frank Sinatra, etc.) negligenciou o importante pormenor da expressão típica especial de cada etnia ou comunidade. Tal negligência de Artur Garrido deu-nos uma marrabenta agradável e cantada mas folclóricamente sem fidelidade convincente. Um executante de folclore tem de respeitar um certo número de normas distintivas que, não sendo rígidas, têm na sua fluidez uma linha de continuidade que se intercala harmoniosamente, isto é, sem perder a individualidade. Foi assim que o ator-cantor Harry Balabane, de vulgar vocalista conseguiu impor-se como intérprete de calypsoes que a negra sul-africana Myrian Mabeza alcançou assistências com as Plaka-Plaka e Kweles do seu vasto repertório.

Outro vocalista, Bubens, apareceu nos a interpretar marrabentas de traje absolutamente dissociado daquela manifestação popular: de «smoking» ou demasiadamente emperilhado num cerimonioso traje, socialmente próprio de salão para alta sociedade. Uma figura macabrática, sofisticada. Bubens quase caiu na mesma negligência antes apontada a Artur Garrido. Salvou-o o sentido de ritmo da verdade da copa marrabentica e uma voz de belíssimo timbre. Quando Bubens deixou de lado aquela pose estereotipadamente à europeia e cantar a marrabenta sem os trajes delicados imitados de cantores de outras espécies de canções não moçambicanas tivemos um grande intérprete da canção banto moçambicana. Que Artur Garrido e Bubens aprendam com Mussa Tambe (Associação Africana) e António Williams (ex-Djambô) o que é cantar de acordo com o espírito moçambicano.

rente ao fenómeno musical padronizado, a que pertence a marrabenta, por exemplo.

## RAUL BAZA, UM GRANDE ARTISTA

No agrupamento Kenquelekezê sobressai como figura destacada dos finais o dançarino ensaiador Raul Baza. E esse facto ressalta, principalmente, no zigubo e no zigulo ou zigula.

No zigubo há até a assinalar um abuso de Raul Baza para a representação em função do espectáculo que não da interpretação de folclore. Raul Baza, alardeando raras e extraordinários dotes de histrionismo empolgou os espectadores. Mas não temos dúvidas em considerar falsa a maneira como Raul Baza entende interpretar o zigubo, que, como todos já sabem, é uma dança de cunho guerreiro, uma dança epopéica. Raul Baza, com as suas máscaras inoportunas de grande poder plástico, transformou o zigubo numa manifestação burlesca. Ora requintando-se em dengueles com um grande cachimbo brevemente posto na boca, ora com trejeitos mímicos de larsa simulando ver as horas num relógio de pulso, ora arrancando umas injuncões espantosas, sob o ponto de vista de mobilidade facial. Mas... e o folclore? A que propósito Raul Baza promove o uso do cachimbo em importante elemento simbólico numa dança resaryada a emoções que exaltam a luta?

Como arma? Não. Como mulovana (amuleto)? Também não. E, de vez em quando, um pulso de intenção grotesca a provocar o riso da assistência? O zigubo a provocar a hilaridade dos espectadores é uma grave desvirtuação do significado da dança em questão. Raul Baza faz galas em demasia em exibir o seu peridor para a pantomima. E é pena que um tão bom dançarino como é Raul Baza, cala, mais amilde do que seria de desejar e é aconselhável pelo bom senso, em excessos de grande comediante quando está em causa apenas a real interpretação do folclore. Um excepcional dançarino não tem, necessariamente, que ser um exímio palhaço. Cabe ao senso crítico do próprio dançarino o sério do cómico, uma coisa da outra.

Já no zigulo verificamos que Raul Baza esteve certo ao tomar a plasticidade notável do seu ritmo uma peça essencial dessa dança, na medida em que cada guerreiro ronga ao intervir, o faz com a missão de assustar possíveis espíritos ou espíritos quando de inimigos. Na zigula, Raul Baza é simplesmente de um belo-horível com os seus olhos revirados brilhando como a consunção tribal de poderes sobrenaturais: uma face de horror, rosto de xipocób (fantasma), sugerindo ameaças terríveis e crueldades inusitadas.

## AS DANÇARINAS

As dançarinas do grupo Kenquelekezê, são, de

uma maneira geral, as mais fracas em confronto com as dos outros dois grupos já referenciados: Associação Africana e Djambô. De todo o naipe apenas se salva a intérprete Odete Fernando, embora mal, com a sua sugestiva e zampá física do que com o seu virtuosismo coreográfico. Odete Fernando teve uma meritória actuação apenas na dança denominada xican-uma. Sóbria, elegante, uma batida de pés a rigor com o ritmo dos tambores (lingoma), a principal figurante do Grupo Kenquelekezê mereceu as palmas que no final lhe foram tributadas.

## A MARRABENTA

Dos grupos actuando no sarau do folclore a que nos vimos reportando os menos expressivos dançarinos de marrabenta foram os do Kenquelekezê. Não que não estivessem dentro dos parâmetros consagrados da popular dança, mas pelo simples motivo de os dançarinos serem inferiores executantes em relação aos que se haviam exibido antes.

## FOLCLORE SOFISTICADO OU ESTILIZADO?

Na análise do Grupo Kenquelekezê, de um modo geral, salta aos olhos uma subordinação ao espectáculo que não ao folclorismo. Uma gama de processos usados pelo grupo (lanças folclóricas, efeitos de luzes, um ou outro acompanhamento orquestal, etc.) torna o agru-

pamento mais preocupado com técnicas de teatro de variedades do que em interpretar manifestações coreográficas ou musicais de uma comunidade específica. Não nos referimos a estilizações mas sim a sofisticações. Estilizar pode corresponder a aperfeiçoamento; sofisticar vale sempre como adulteramento.

Como grupo de variedades baseado na folclorologia moçambicana o Kenquelekezê é o mais requintado, o de mais fácil agrado para as plateias leigas ou só interessadas em recrear-se. Desde os vocalistas aos participantes nas danças características do sul moçambicano, detecta-se o intuito de cumprir escrupulosamente um regrado programa de ensaio, uma orientação artística para além (ou aquém?) de uma orientação folclórica. Se atentarmos que na constituição do grupo figuram um director artístico, um maestro e um ensaiador, cada qual com particularismos culturais diferentes, teremos uma razoável resposta às proposições formuladas. É que os três elementos antes citados, para que existam efectivamente, terão de imprimir as próprias coordenadas de conhecimentos ao grupo e estarem de acordo entre si. Em teoria a coisa será fácil mas na prática deve ter as suas dificuldades. É que um só sabe dançar as danças mas o outro

sabe de música mas não conhece folclore moçambicano e o outro sabe fazer a apresentação dos números do repertório. A conciliação dos três saberes em função do folclore não deve ser obra muito fácil. E conquanto resulte num sugestivo espectáculo para os olhos e para os ouvidos dentro de uma linha de consagração do teatro ligeiro, da opereta ou do «vaudeville», sente-se à distância e desvia a interacção aos códigos a inovação arbitrária, a caricatura alienígena, o paladar travestido. É isso, que nalguns aspectos resulta bem artisticamente, não atende, em grande parte, ao tema proposto que é o do folclore. Mal ou bem, mas folclore.

E porque o espaço já não comporta mais umas linhas, reservamos o final da nossa apreciação ao Grupo de Danças e Cantores Kenquelekezê para o próximo número.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (8)

## O GRUPO DE CANTARES E DANÇAS KENGUELEKEZÉ e alguns problemas fundamentais do folclore

Um pormenor — importante, por sinal —, quanto ao que se refere ao Grupo Kenguelekezé, foi o de nele figurar um «regente» (assim constava no programa). E o «regente» em causa era incarnado pela pessoa de um relativamente conhecido músico local de nome Bonifácio Fernandes. Conhecido como músico integrante de conjuntos de música de dança.

Primeiro, gostaríamos de analisar o termo, já que parece ser ele aplicável não somente a todo aquele que rege um conjunto de músicos. Mas, seria ou será Bonifácio Fernandes senhor de uma ciência da música folclórica dos povos ao sul do Save? O repertório executado pelo Grupo desmentia a hipótese e deixava a dúvida. O repertório do Grupo era completamente formado por números de música e ritmos de canção popular da região ronga ou obtidos de versões divulgadas em disco por trovadores como Fani Fumo. Assim sendo, Bonifácio Fernandes era regente ou maestro de polirrítimas que conhecia menos do que os músicos que regia.

É para nós capital desmistificar, enquanto é tempo, estes fronteais apostemáticos em relação a

fenómenos artísticos pertencentes a um ciclo histórico de determinada comunidade humana, neste caso as etnias xironga ou changane. Um maestro ou regente não se improvisa. Mas quando se trata de entrar em domínios de uma herança de cultura tradicional, muito menos pode dar-se um daqueles casos em que a imaginação substitui a Escola e a improvisação pode ser

### Aculturação e não aculturação

Não sabemos a quem imputar a responsabilidade do apodo de regente de um conjunto de folclore afro-moçambicano a um músico sem qualquer espécie de parentesco cultural com algum dos agrupamentos étnicos da que o Grupo Kenguelekezé interpreta os ritmos, as can-



Uma dança de significado guerreiro expressa-se com gestos básicos que testam o sentimento.

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

acerte e aplaudida. O folclore não é uma instituição de padrões estéticos fixos universalmente. O folclore é aquilo a que o pai da palavra, o estudioso William J. Thomas, quis designar como «maneiras, costumes, observâncias, superstições, baladas, provérbios, etc., dos velhos tempos» e tal definição amplifica sem desordenar os limites de tal matéria; enriquece sem descaracterizar as relações sociais de uma certa sociedade, um certo povo, esta ou aquela etnia, diversificando maneiras de estar, socialmente, no Mundo.

ções e a coreografia. Não essa responsabilidade estaria em causa se dela não resultasse uma falsa ideia dos valores que, desse modo, são subvertidos, oferecendo aos incautos a enganadora perspectiva de que o que é o folclore não passa de mero espetáculo, facilmente acessível ou assimilável, que não uma soma de experiência codificadas, na vida de um povo. O regente Bonifácio Fernandes, para o ser em relação ao folclore afro-moçambicano, teria de se submeter a um processo afro-aculturativo.

Chamamos a atenção para este facto para que não se julgue que o impedimento se encontra no facto de Bonifácio Fernandes ser de ascendência totalmente afro-moçambicano. Isso nunca constituiria um óbice para o conhecimento e domínio das subtilidades do folclore africano, já que, não nos cansaremos de repetir, o folclore não é atributo biológico, mas sim um fenómeno cultural. Portanto, o Sr. Bonifácio Fernandes poderia fazer folclore ronga ou changane, desde que se tivesse endo-culturado ou, pelo menos, participado activamente em uma investigação acurada e profundamente conscienciosa das normas vivenciais em que houvesse, mais tarde, de trabalhar. Não tendo existido esse mecanismo endógeno a favor do Sr. Bonifácio Fernandes, a sua acção, como regente de folclore xironga, torna-se tão arbitrária, esteticamente, como a de qualquer ludâmbulo destituído. Não o ser indiano impediria Bonifácio Fernandes de ser etnicamente afro-moçambicano, nem o ser branco impediria qualquer um de marabentar como mandam as regras.

lório que nos vamos escorar a fim de tentar indagar se Bonifácio Fernandes actuou no Grupo Kenguelekezé dentro dos cânones individualizantes do folclore xironga, ao intervir em tradicionais organizações rítmicas e melódicas, com os seus conceitos musicológicos completamente diferentes daquelas.

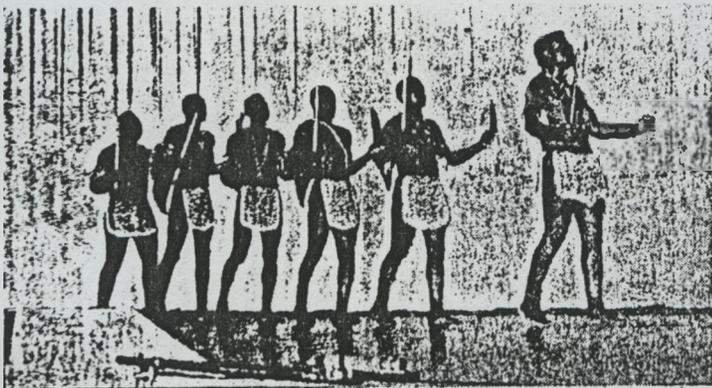
Se nos acausarmos que Bonifácio Fernandes, para além de ser um habilidoso músico de orquestras de danças estandardizadas como já são o samba, o tango, a valsa, a bossa-nova, o chá-chá chá mesmo alguns apontamentos de jazz e fox, etc., se deu a um exaustivo convívio com a marabenta, o xigubo, a xiparatuna, etc., nas suas implicações estéticas e profundas significações psíquicas e antropossociais, então consideremos o dito músico tão capaz de interpretar fielmente esses ritmos e essas canções ou de discernir a sua coreografia típica, como também pessoa idónea para reinterpretar, esta sem a desvirtuar, tocando a ou escrevendo-a.

Quando o ouvido está

treinado em um, só sistema musical é difícil perceber as propriedades de outras músicas. (...) Quanto mais adestrado for um indivíduo numa forma musical, tanto mais terá probabilidade de reinterpretar alguma outra música dentro do seu próprio sistema. Apesar das músicas erigirem barreiras de discriminação etnia da que é possível dentro da escola acadêmica (particular). Este excerto é da autoria do eminente antropólogo F. M. Keesing, foi transcrito da sua obra «Antropologia Cultural» e servem-nos à justa para o caso do Sr. Bonifácio Fernandes e o Grupo Kenguelekezé. Na esteira do ambiente antropológico, vemos como não se trata de nenhuma fábula da nossa parte negar a Bonifácio Fernandes virtudes para surgir como maestro de folclore afro-moçambicano ou mesmo como regente de músicos rongas. Simplemente, e que não podemos, é colorir com tarbúfamos de tal género e tais dimensões.

O que está firmemente em causa é o facto inco-

(Continua no págo 13)



O grupo de guerreiros em representação de um contexto social; o homem que se mentaliza para a luta

### Folclore e cultura

Toda a cultura tem uma lógica interna que determina o curso do seu próprio desenvolvimento particular, diz-nos M. J. Herkovitz, no seu monumental estudo «Man and his Works», e é nesse formu-

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (8)

(Continuação de pág. 11)

travessa de que o músico Bonifácio Fernandes é um estranho, ante ou no meio da cultura de que pretende executar formas de exteriorização social (o xigubo, por exemplo) ou de fenomenologia clássica (como, também por exemplo, a Marabenta).

Que nos diz Keesing a respeito de certos modos de actividade individual e grupal? Vejamos:

O jogo e a arte foram reconhecidos como facetas essenciais de qualquer cultura. Proliferadores no comportamento animal sub-humano tornaram-se mais ou menos estruturadas em todas as sociedades humanas. Em vez de serem dimensões do luxo de um modo de vida, como certo modo de pensar popular talvez implique, são básicas para a capacidade: criativa e a inteligência culturais, sociais e pessoais.

O que é folclore afro-moçambicano para Bonifácio Fernandes, na sua actual posição em relação às configurações culturais dos povos ágrafos em que tenta imiscuir-se, transportando na sua bagagem psíquica e tecnológica um cabedal de experiências e conhecimentos totalmente diferenciados das culturas ancestrais dos habitantes desta região africana? Em que compartimentos de estimativa antropológica situa Bonifácio Fernandes os diversos estilos de vida dos rongoas ou dos changaques? Como é que reage perante leis de herança clânica e tribal em que jamais participou e de que desconhece as proporções, as subtilidades emocionais e os tabus? Está ele em condições de proceder a um exame, a uma anotação e a uma identificação das variantes e das características sem cair em estereótipos mentais provocados pela sua identidade alienígena como ludo moçambicano de formação musical só europeizada?

Está Bonifácio Fernandes apto a seleccionar com o máximo de fidelidade os conceitos de padronização da musicologia africana desta região em termos de uma harmonia de sons, de tipologias e movimentos de dança?

Tenho a música vocal quando a instrumental ilustram muito bem o conceito da padronização do comportamento. Dentro da escala acústica total da voz humana muitos sistemas diferentes de estrutura e delimitação foram produzidos, correspondendo ao que chamamos escalas, tons, intervalos, umbre e coisas semelhantes. A música de um povo, então, tende a manter-se dentro de um padrão. (Antropologia Cultural, p. 538).

## Folclore e folclorice

Podrá Bonifácio Fernandes, ao investi-se, ou ser investido, de poderes

de regente de um conjunto do folclore nativo de Moçambique, libertar-se do lastro da sua cultura e da pressão dos seus conhecimentos técnicos sobre um certo número de ritmos e melodias cosmopolitizadas, a fim de obedecer a cânones de estruturação formal em que não foi adestrado por vivência directa ou intensivo estudo?

Não vamos esquecer que uma cultura possuindo a sua área, tem a sua própria «gramática» e um processo próprio de combinar esquemas a fim de obter uma específica unidade, cuja dinâmica não aduttera o sentido facial que a identifica. Por exemplo: na música e na coreografia, uma marabenta é uma marabenta; o vira é o vira; o landango é o landango; o corridinho é o corridinho; o verdadeiro é o verdadeiro; o bailinho é o bailinho; a rebela é a rebela. A flexibilidade não exclui, porém, continuidade na peculiaridade, no ilpicismo.

Posta a coisa neste pé, reafirmamos que Bonifácio Fernandes sola detentor de méritos de regente folclórico de grupos de danças e, cantos rongoas ou quaisquer outros do cancionero tradicional aborígenes. A não ser que tentamos de assilar a mais um fenómeno ambíguo no campo da música moçambicana ou moçambicanizada como o que produziu Anibanine, Canimbambo, Macala e aquele sinal musical de abertura do Rádio Clube e de que foi autor o compositor Belo Marques, uma pretensão a auritintia musical afro-moçambicana que descambou em uma composição a ponder para um acento ressumando flautas, véus e haréns, forlamente embobido, portanto, em indianismos ou arabismos sultanescos e odaliscas em danças de ventre.

Fenómeno ambíguo por aquelas obras não possuem qualquer identidade com o folclore local, a não ser os títulos, e o uso de um ou outro vocábulo indígena nas letras serem do idioma nativo. Aqui um parêntese para dizer que achamos digna a atitude do maestro Artur Fonseca em não apresentar as suas composições como sendo de cunho folclóricamente africano. Uma atitude digna e honesta. Música escrita em Moçambique mas não moçambicana.

Assim, não havendo uma aprendizagem demoposcológica nem por genealogia nem por adopção, não podemos considerar Bonifácio Fernandes regente a sério de um conjunto folclórico moçambicano, por ser indivíduo estranho a ele no sentido cultural, tanto linearmente como ambivalente, pelo que disso se ressentem a autenticidade folclórica do Grupo Kenguelekezé, apesar do valor como percussionista de um Pedro, da

vocação de um Armando da Conceição (Rachido) e do versátil artista que é Raúl Baza. E até consideramos empílica, lulla de um senso realístico de proporções, o título de regente dado a Bonifácio Fernandes. Empílica o entusiasmo desinibidos de inais, é de acontuar, já que a Bonifácio Fernandes (repellitimos) não podemos atribuir qualquer afinidade na linguagem cultural local, a não ser a que resulta de circunstâncias de margem do um aculturamento elástico ou uma criteriosa investigação de campo. E não se seguindo um primado intuíção do folclore cal-se na folclorice. E isso já é cabotismo.

## Melódica e polirritmia

Foi evidente que o Grupo Kenguelekezé, na alguns números do seu repertório, deu mais ênfase à parte melódica do que à estrutura rítmica. Sabendo-se que muitas culturas, especialmente na África, o ritmo constitui a essência da música mais do que a melodia, tal como muito bem observa Melville Herkovitz, essa variação deve ficar a dever-se à interrelância do regente Bonifácio Fernandes, devido à sua concepção diferente dos valores musicais em que passou a mandar.

Acerca da facilidade de reproduzir ou interpretar a música folclórica de povos pertencentes a uma outra cultura e neste caso a uma cultura sem símbolos de escrita e, portanto, ágrafa como é a xirongoa ou o changana, vamos simplesmente transcrever o que se nos diz em «Man and His Works»: o explorador africano Mungo Park anotou e publicou uma das canções que ouviu entre os povos da área do Senegal, pela qual passou em

suas viagens. A música popular de grupos europeus, da índia americana e de negros foi copiada e posta assim à disposição dos interessados. E, no entanto, hoje sabemos que as transcrições da música não europeia não passam de aproximações de os cantos e ritmos cuídos pelos que os anotaram. Ouvimos e reproduzimos a música à base de um condicionamento muito subtil devido à nossa endoculturação musical.

A reprodução de uma melodia de tradição musical diferente da nossa é interessante exercício. Porém, quanto maior for a preparação musical do indivíduo em questão, maior será a sua dificuldade em fazê-lo, porque, inconscientemente, a traduzirá para o seu próprio idioma. Isso é fácil de provar ao ouvir um disco de uma canção africana ou de índios norte-americanos, tocando-a várias vezes para a aprender de cor. Can-

tando-se a canção durante vários dias, sem ouvir o disco, vir-se-á depois, ao ouvi-lo novamente que a canção, quer no ritmo quer na progressão tonal se transformou em algo inteiramente diferente do original.

Sómente o registo fonográfico pode reproduzir uma canção tal como é de facto cantada ou captar as complexidades de um estilo musical mais dominado pelo ritmo do que pela melodia.

Podémosos dizer mais adada, contudo, este pouco deve chegar para reforço da nossa aserção, aliás bem alicerçada em factos locais, como sejam os «Kwelas» e «Phata Phatas» (pronuncia-se «plata-plata»), que por aí se tocam em verdadeiros alienados de lesa-música, e que no entanto são «engolidas» pelos leigos como autênticas interpretações de «Kwelas», «Phata Phatas» ou mesmo da recente «Maluba». O elemento tonal é adulterado quase sempre pelas razões antes bem claramente expostas. Adulterado ou não consti-

derado, tanto quanto o as fureza dos chamados com passas diverge da da música ocidental ou ocidentalizada, como unidades de tempo que são na organização de cada tipo de música.

Mais depressa e bem maior parte dos conjuntos orquestrais que hoje por aí proliferam interpretam «sbakas» e «léias» do que executam fielmente um «kwela», uma «phata phata», uma «maluba», um «merengue», uma «marabenta» ou uma «pachanga». Tudo uma questão de educar o ouvido, familiarizarmo-nos com estes ritmos, para eles aliado exóticos nos seus meandros arquivos estéticos.

E terminamos mais este capítulo recorrendo a uma indiscutível autoridade em Antropologia Cultural, R. Benedict, que nos assegura:

Ninguém pode aprender completamente qualquer cultura se não tiver sido criado dentro das suas formas e vivências associadas com elas.

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (9)

## FOLCLORE COMO FOLCLORE E NÃO FOLCLORE COMO EXOTISMO RECREATIVO

Depois do nosso último trabalho, já houve quem nos verberasse não o conteúdo do mesmo, mas o facto de termos declarado, abertamente, que um indivíduo sem aculturação afro-moçambicano e sem se dar ao estudo dos costumes nativos até ao ponto de se familiarizar com as subtilidades que caracterizam o código de comportamento social de uma comunidade, pudesse, tão logo o entendesse ou o convidassem, participar nas danças e canções folclóricas. Deuses crímes que nos assacam não nos penitenciamos, já que a nossa posição se não compadece de razões que se não fillem na necessidade de uma análise tanto quanto

possível fria, justa e correcta dos fenómenos que temos vindo a tratar. O haver quem detectasse nas nossas observações, uma espécie de indolência para com Bonifácio Fer-

colaborar com todos os que apreciam folclore como folclore e não folclore como exotismo recreativo, curiosidade excêntrica ou derivativo anabático. As pessoas só existem

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

namdes, entende-se perfeitamente, tanto é norma local a complicitade do silêncio e é dizer as coisas só pelas costas. Ora, o que nos leva a dizer tudo quanto julgamos contribuir para uma perspectiva realística do folclore é precisamente

como figuras, ilustrativas de pontos de vista e mais nada.

A mágoa de nem todos nos entenderem nos nossos objectivos, juntas a compensação dos que, sem qualquer conveniência ou ilacanja, nos concedem o seu assentimento. E já não é pequena a recompensa.

Concluamos o apanhado acerca dos três principais conjuntos de folclore ronga (Associação Africana, Djambo e Kenguelequezi) considerando-os, dentro de uma apreciação inteiramente objectiva, como peças importantes dos valores em causa. Cada um

(Continua na pág. 18)

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (9)

(Continuação de pág. 16)

dos conjuntos representa um estilo e os respectivos dançarinos também outros estilos entre si, enquanto todas elas integradas no mesmo padrão institucionalizado de música, canções e danças. Uma interpretação de valores, queremos nós dizer.

Pelo que ficou anteriormente dito, é nossa opinião que o menos influenciado, por fatores estranhos à herança avoaenga, é o Djamba e o mais sofisticado e Konquelekazê. É o grupo da Associação Africana? Este grupo documenta um aspecto especial do folclore xironga; a consagração de certos valores e adotados, de que os mulatos em geral são representantes típicos, no contexto do ultramarino quando, por anobismo involuntário, não rejeitam aspectos culturais do parentesco consanguíneo ou afinidade étnica.

Tanto quanto nos permitia uma análise da problemática demopológica local o grupo de rapazes e raparigas da Associação Africana com todos os detalhes que possa ter e virtudes que ninguém lhe pode negar, deverá ser o que se encontra mais próximo da desejada usmoa crítica no que respeita à maneira de interpretar as danças padronizadas e os seus ancestrais negros.

Mas não se trata daqui que os mulatos e os negros são possuidores de dois folclóricos de nasença. Nem mulatos, nem negros, nem ninguém, possui um condão especial para as danças da sua região. E tanto é assim que muitos são os mulatos e negros moçambicanos que não sabem dançar uma marabenta tal como mandam as câmaras mostrando-se alguns tão cambestros, tão desajeitadamente ridículos, ao tentar fazê-lo, como se não tivessem aqui nascido e vivido ininterruptamente.

Coisas naturais, estas de incompatibilidade com formas de expressão vivencial de herança de comportamento motor (mímico) e sentido de gosto, tão logo se acete a lei do costume como fundamenteal no modo de ser de cada indivíduo.

## O FOLCLORE E AS PERUCAS

Em que consiste o folclore? Só em cantar, dançar e executar instrumentos de sopro, de cordas ou de percussão? Não. O que faz o folclore não é só isso. Em determinada região, o povo, lá estabelecido, cumpre uma série de regras. Essas regras têm por finalidade principal a exaltação de valores tradicionais, a consagração daquilo que a comunidade entendeu eleger como lei no quadro dos seus costumes peculiares. Não é uma moda momentânea que pode integrar-se ao folclore. É uma adoção geral que tal decreta.

E quando um membro de uma comunidade de ajuste cultural tradicional é um negro e se faz representante de costumes tradicionais dos seus avós, todo ele consubstancia, na sua pessoa, os deveres e símbolos inerentes a um verdadeiro embalador daquelas práticas que interpreta. Ora, o fazer folclore não se limita à maneira da dança ou do exprimir pelo canto os distintos sentimentos alectando o núcleo populacional a que se pertence. O aspecto exterior faz parte do folclore, já pelo traje e adornos peculiares, já pela psicologia própria facis como drama, alçaga, fellejaria ou liturgia. Todos nós sabemos da existência dos muitos traços regionais com que os povos se distinguem: dos de os salotes dos escoceses às mantilhas das espanhóis; os sacos dos mar deltenses às botas dos cosacos; as saias das mulheres da Nazaré às capulanas das moçambicanas; os saris das indianas aos quimões das japonesas; desde as ricas arecadas das minhoas aos colares das malsangas das rongoas, zulos ou suzils, etc.

Sendo assim, vadoado que não podemos ter como índice de personalidade a circunstância de três intérpretes do folclore (duas da Associação Africana e uma Konquelekazê) se apresentarem no palco de longos cabelos lisos caindo sobre o rosto, gra-

ças a uma bela cabeleira postuça. O conflito entre as perucas de cabelo europeamente liso e as rostos, trajes e danças africanamente moçambicanos dá uma ideia de quanto se confunde, na psicologia das gentes locais, a consciência da própria personalidade e se misturam os conceitos do belo. Confundem-se termos e valores, na medida em que ao mesmo tempo que são exaltados costumes tradicionais são renegadas heranças tradicionalmente genéticas. Sendo uma manifestação folclórica um facto particularizante de uma sociedade em todos os seus aspectos diferenciados, a cabeleira postuça de uma branca na cabeça de uma negra cu mulata significa um desvio demasiadamente forçado para que seja consensual, seja como adorno seja como aquisição realizada por uma harmoniosa interação cultural, tal como acontece com certos instrumentos musicais (a viola, por exemplo), ferramentas (a enxada), utensílios (o arroz, o milho, o amendoim, a mandioca e o coco); vestuário (capulana, xicalouana, lenço do cabeça); adorno (missangas) e bebidas espirituosas (vinho do calu, sumo de uva, corvela do milho, etc.), tudo isto coisas vindas de fora mas logo constituindo-se antigas instituições localizadas pelo costume, ou seja tornadas complementares do código social da comunidade. E, assim sendo, arcaizados em valores folclóricos, não por imperativos de qualquer moda, excentricidade de uma minoria ou a moda de outro ou outros. Não faz sentido uma negra ou mulata da peruca lisa, nem uma branca que para dançar a marabenta usasse uma peruca de carapinha.

## REJEIÇÃO E PROMOÇÃO

Por ser folclórico rejeitando os símbolos estabelecidos de nasença é tentado pactuar com preconceitos desatituidos de peso lógico. O cabelo de uma pessoa tem a contextura da herança biológica. Tirar partido dessa carac-

terística natural com cosméticos, postuços, é uma coisa diametralmente diferente do acto de substituir esse cabelo por outro que pertence a tipos humanos estranhos e significa a aceitação de que o belo há-de obter-se com cabelos lisos e não com cabelos crespos; com peles branqueadas e não peles de loas amorenadas ou mesmo escuras.

É possível encontrar uma razão na intenção; a necessidade de cada negra ou cada mulata que adquira e uma peruca de cabelos lisos promover-se a si própria aos olhos da sociedade ostentando os distintivos usados por aquelas entidades humanas tidas como pertencendo a um grau civilizacional, cultural, social e estético superior. E esses distintivos são os cabelos lisos e não a cútis clareada à força de cremas para despigmentar. Dessa modo operam no sentido de se promover rejeitando-se. Mas tudo isto não é senão o patético de uma situação criada pelo velho contacto entre povos de hábitos diferentes, uns mais avançados e outros mais adiantados cientificamente. Estabeleceram-se primados e hierarquias que muito vieram influenciar a psicologia de cada povo, alterar conceitos valorativos, e violenciar tabus e convenções esteticamente consagradas. A mulata ou a negra com pretensões a mais consideração social ou tributos de admiração pensa com regularidade por meio de cabelos lisos e epiderme branqueada. Os seus conceitos de belo e do bom estão completamente educados no sentido estandardizado pelo cinema, pelas revistas de fotografias, pelas liquitas e pelas entidades míticas povoando a sua imaginação. E com isso não se apercebem de que se vão desfolclorizar cada vez mais, o que de nenhum modo é crime porque corresponde a um preço pago à poderosa deusa Urbe e às implacáveis leis da cosmopolitização.

É é assim que vimos e vemos o facto de intérpretes de folclore xironga ao mesmo tempo que exaltavam costumes tradicionais, negarem os seus caracte-

res de nasença. Nuns casos aceitando formulários estéticos consuetudinários como formas de arte (coreografia e melodia) e noutros casos recusando as leis da hereditariedade, uma espécie de contradição.

## O VALOR DOS TRAJES

Foram várias as vozes que se levantaram a propósito dos trajes apresentados pelos dançarinos dos três conjuntos. Tratava-se de um problema tão menos ou mais delicado quanto o dos cabeleiras postuças das negras e mulatas. Não é possível, esta é a verdade, reproduzir folclore negligenciando a indumentária. Esta faz parte integrante do costume e é um dos mais sagrados aspectos com que o indivíduo de qualquer latitude se enquadra no seu núcleo social. A roupa que lei, é o está ainda por muito tempo, uma coisa importante na vida de cada povo, seja ele o mais adiantado na escala da civilização.

A verdade é que se torna difícil inventar um traje para uma dança já padronizada sem entrar em abstrato conflito com as regras pelo FOLCLORE. Mas não vamos assumir uma posição dogmáticamente rígida sobre os trajes, tanto quanto não o podemos fazer em relação à música, à coreografia, aos ritmos, à culinária, aos rios, à liturgia e à língua.

Mas uma coisa é certa: será muito difícil a um conjunto folclórico afro-moçambicano respeitar fielmente os vestuários tradicionais até ao mínimo pormenor, visto que nenhum traje é caso lizo de qualquer sociedade. O erro, como a maneira da dança ou como o próprio idioma, acompanha sempre o movimento cultural de um povo. E assim, como daí pode resultar uma continuidade e enriquecimento, também pode resultar a atreia e a extinção.

Vejamos, por exemplo, os músicos: como deveriam apresentar-se vestidos os músicos, já que se processou um fenómeno de aquisição cultural expresso em

vários instrumentos musicais tradicionais e vistos? Não será um tanto curioso um músico de lango e outros instrumentos típicos e tradicionais de um estilo de dança um xitube?

A coisa tem aspectos delicados mas não insuperáveis. Fica entretanto a questão de cada grupo e adaptação da indumentária a cada dança, considerando a sua significação e o carácter social. Um certo conhecimento e respeito pelo conhecimento do valor dos trajes e das danças são condições necessárias para tal fim, não para a adaptação de vestuários em meandros de cultura.

# AS DANÇAS GUBA XINGOMBELA

Terminámos o artigo anterior com um apontamento sobre os trajes usados pelos actuais agrupamentos folclóricos da cidade. E dizíamos que isso ficava entregue ao critério de cada grupo e ao conhecimento do valor dos trajes e dos adornos no xadrez social de cada núcleo étnico. E para tal fugindo ao grotesco como são, por exemplo, vestimentas minúsculas em meninas ron-

gas. E voltamos a frisá-lo, dentro do que nisso está implícito.

E neste número dedicamos algumas linhas a duas danças: Guba e Xin-

## O GUBA

O que foi o guba entre os rongoas? Um canto extraordinariamente belo e cuja imponência sentiu impressionava os que o ouviam rebolar acima das frondes da floresta e povoar a penada escura da noite em vésperas de combate ou as tardes de sol intenso sobre as planícies.

Mas o guba não cantava apenas numa estrordinária expressão oral dos homens válidos antes de entrarem em luta com o inimigo. Colocados em longas filas, cu em cu querrelros apuradamente com os seus mais vistosos trajes bólicos e empunhando as suas armas marcavam o compasso de uma marcha que para o

(Continua na pág. 10)

Por **JOSÉ CRAVEIRINHA**

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

gombela, embora voltemos a falar dos trajes oportunamente.

## FOLCLORE

No rico acervo da coreografia e música dos povos sul-moçambicanos, especialmente do grande grupo rongoa, muito já se perdeu e algumas coisas começam a perder-se. No entanto restam ainda umas poucas. Este fenómeno é tão natural aqui entre nós como o foi em qualquer outro lugar de outra região. O contacto com formas de civilização não só diferentes mas também mais bem apetrechadas tecnologicamente para responder às variadíssimas solicitações do mecanismo social em direcção a um pluralismo cultural tende a extinguir velhas crenças, antigos tabus e heranças rituais.

Isto também no que respeita a danças, melodias, trajes, adornos, culinária, etc. Este é o preço — não está em causa se bom se mau — da extinção do isolamento comunitário em que certos grupos humanos vivem durante várias gerações. Hoje que isso dificilmente é possível, o folclore vai passando para plano secundário no comportamento dos povos que, diga-se, sempre foram receptivos a aculturamentos,

tanto como vencidos como vencedores; tanto como hóspedes ou como hóspedes.

Aquelas práticas etnológicas ainda sobrevivendo ao impacto sedutor de outras culturas mais absorventes e obviamente dominantes também estão condenadas a desaparecer ou a modificar-se. E isto também representa uma etapa natural na existência das comunidades humanas, pelo que não devemos de deplorar que isso aconteça sem que cultuemos um nacionalismo absolutamente injustificável.

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (10)

(Continuação da pág. 10)

observador leigo pareceria inexistente ou pelo menos pouco expressiva em relação à subjacente força coral. Mas isso era um erro de apreciação. O guba possuía uma contensão rítmica. Os dançarinos aparentemente não se movimentavam dos seus lugares. Mas a verdade é que se podia observar um fundo sulco no chão, proveniente dos pés movendo-se em cadência. Mas essa cadência tinha uma peculiaridade: os pés não se levantavam do solo, como por exemplo acontecia no xiqubo ou na ngalha (danças de essência guerreira também).

Os pés não se levantavam do chão para bater enérgicamente o compasso mas dava-se um facto: o da cadência dos pés possuir impressionante vida, pois nos tornelões dos bailarinos-guerreiros se encontravam prósas conchas, misingas e sementes que actuavam como choacalhos ao mais pequeno movimento. E a completa euritmia dos pés produzia um efeito de uma beleza rara. E conjuntamente com os pés moxendo-se quase sem sair do mesmo lugar, as cabeças moviam-se para a frente e para trás e os corpos, esse sim, tinham uma espécie de vibração semelhante à que costumam tomar os indivíduos

possessos ou caídos em transe. Essa vibração dos corpos situava-se das ancas até ao peito, num domínio perfeito dos músculos. E enquanto os corpos se entregavam àquela vibração, as cabeças procediam a um lento movimento pendular para a frente e para trás e às vezes entocavam as estrofas invocativas.

O que teria acontecido a esta dança guerreira dos rongoas? Teria desaparecido de voz ou ainda existirá algures nalguma povoação do distrito de Lourenço Marques? Sabemos que outras danças de cunho guerreiro estão mais divulgadas do que o guba, assim como temos notícia de que entre os zulos existe uma espécie de guba dançada por mulheres. Será a mesma dança? Terá a mesma origem? Terá sido dançada pelos rongoas por via dos zulos ou foi dançada pelos zulos via rongoa?

Parecendo que quase não se moviam, a verdade é que os dançarinos do guba chegam ao ponto de transpirar abundantemente enquanto o chão fica todo escavado no lugar onde os pés se fincam e inovam durante a dança, a qual se reveste de um notável sentido de ritmo muito subtil, belo de contensão rítmica, sem perder a vitalidade quando interpretado

por homens e sem perda de graciosidade quando executado por mulheres.

## A XINGOMBELA

Esta dança está bastante disseminada entre a população ronga. Trata-se de uma dança para ser dançada por homens e mulheres em conjunto. A xingombela tem o seu ritmo muito próprio e o seu significado no gangulosa (sacoro) que assim se manifesta coreograficamente em momentos festivos.

Frente a frente, rapusas e raparigas, há um ou uma que começa a dançar ao ritmo dos tamboras quase sempre secundados pelas palmas dos próprios dançarinos. O dançarino que salta da fila executa uns passos, roda sobre si, evoluciona no espaço que medeia as duas filas de bailarinos e os seus passos vão no levando para o grupo oposto. Al chegado ele escolhe a rapariga que mais deseja e aproxima-se-lhe. A uma distância que não permite dúvidas de quem foi que ele escolheu executa um movimento de clara solitação, não só de frente com um clássico movimento pélvico antero-posterior bem marcado, que coincide com movimento igual da dama requestada; outro

movimento póstero-frontal que desta vez coincide com uma como que entrega de rapariga com a região glútea com viva apontar das nádegas. Nesses movimentos de evidente insinuação erótica nunca chega a haver contacto e o convite, chamado assim, jamais se considera obsceno ou como ofensivo dos tabus morais prevalentes na tribo. Acontece até que tudo isto se processa num clima de alegria. De malícia sem grosseria, como se constata num galanteio, puro e simplesmente. Fiel ao convite ele ocupa o lugar dela e ela vai, por sua vez dançando, sollicitar um dançarino postado na outra fila. E assim sucessivamente. A xingombela, além de ser uma dança com um sentido especial nas relações sociais, determina aos olhos de todos presentes as preferências de cada um em relação ao possível noivo, sem no entanto haver nisso qualquer compromisso de honra. Quanto à parte melódica da xingombela, ela exerce-se pelo canto e ao compasso de tamboras e palmas. A introdução de instrumentos de corda e depois de sopro veio enriquecer a xingombela. Dança a xingombela era bastante dançada aquando de casamentos, o que natural-

mente favorecia futuros enlaces entre os jovens convivais, quando não favorecia ocasionais adúlteros ou aventurasinhas momentâneas entre jovens.

## DANÇA ERÓTICA?

Pelo que acabamos de relatar é capaz de haver quem fique induzido em erro quanto à xingombela. É que apesar do que sugere a sua temática, a xingombela só se pode chamar licenciosa se a analisarmos pelos nossos padrões morais. Afinal, ela não o é mais nem tanto do que certas danças europeias em que os pares se abraçam e ficam todo o tempo completamente unidos dos joelhos para cima. E se esta maneira europeizada de dançar já está plenamente consagrada e não é alvo de condenação por parte das mais pudicas damas ou dos seus preconceituosos papás, nada mais natural o aceitar-se também os vários movimentos de ancas e nádegas com que a xingombela é interpretada, daí não resultando nenhuma infração grave aos códigos de bom comportamento da sociedade em que tal manifestação é válida como acto reactivivo.

No ritmo da cadência com que os dançarinos se correspondem mutuamente

na xingombela há um queilo que vem das longínquos tempos da literatura de constituição da família. O movimento da frente para trás e detrás para a frente é tão mullentado como a gênese, tão insinuativo como o primeiro servo do reinar nascido no pelo mariano. Considerá-la obscena seria o mesmo que chamar culpazes de escândalo um átomo de instabilidade no solo que se destinou ao acto de amamentação.

Que a dança xingombela pode ser dançada para além da curia xingombela não temos dúvidas absolutamente nenhuma. Mas esta vela convencionalmente divulgada por dançarinos que sabem muito bem a mesma coisa que a xingombela de expressão do guba e da ronga, peculiar e a forma de danças mais eróticas das danças dantes as que se vivem nos impérios de modas europeias sem perder a sua historicidade e tradicionalmente padronizada pelo costume.

Além do que o compasso é fácil de aprender e a composição musical, conquanto se possa ouvir a vida especialmente atenta à sua estrutura básica, fina de extrair e ser agradável na e notável de de cada um é capaz de ser difícil de dançar.

## A, PROPÓSITO DE UMA DANÇA:

Adentro do grande círculo em que se move tudo o que pode caber na designação de Folclore, as danças, como todos sabem ocupam o lugar mais augestivo mas não o lugar mais importante. Mas é quase lei generalizada apenas associar dança com folclore e folclore com

# A N' FENA

dança quando há que debater ou simplesmente referenciar fenómenos da órbita dos costumes tradi-

cionais de qualquer povo. Dissemos em que se inovou e fixem-lo no claro propósito de trisar uma constante da coisa folclórica que não se trata de

te do código institucionalizado. É o caso da dança de que vamos falar um pouco neste número? Não. Esta dança é mesmo de estatuto ronga.

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

um hábito estratificado nos costumes de esta ou aquela sociedade mas sim um certo número de regras tanto musicais como coreográficas, como de culinária, idolatrismo, criação artesanal ou criação artística. E se nem sempre uma regra transformada em folclore foi invenção do próprio povo que lhe conferiu esse valor é porque outras vezes se trata de uma adopção que se adapta tão bem a certos formulários que o povo adquire de tal modo e tão fortemente às suas caracterologias espirituais ou necessidades materiais, que a coisa adoptada fica a fazer par-

### A dança n'fena

Como teria nascido a dança ronga comumente conhecida pela designação de N'fena (mazac)?

(Continua na página III)



## O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (12)

# O FOLCLORE TENDE PARA A ESTANDARDIZAÇÃO

Nenhuma cultura deixa de atender à necessidade de manifestação e de prazer estético. Toda a cultura proporciona orientações padronizadas ante os mais profundos problemas, tal como a morte. Toda a cultura é destinada a perpetuar o grupo e a sua solidariedade em atender às solicitações de parte dos indivíduos de um modo de vida ordenado e da satisfação das necessidades biológicas. — Clyde Kluckhohn.

Quase que imponde-se uma ambiguidade sem um sistema vertebral que a sustente vemos um grupo de pessoas sentindo-se alijas porque começam a

sentir-se estranhamente intrusas naquilo que constitui património cultural seu

visível de certos aparelhos sociais inibitórios. Mas como nem todos são susceptíveis de ser tratados quanto à ordem de princípios sagrados das suas tradições, temos então o folclore afro-moçambicano a emergir finalmente do quanto das arrecadações para reivindicar um lugar no salão da casa senho-

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

por legitimidade de direitos ou seja por herança directa.

Essa ambiguidade de comportamento por parte desses indivíduos não consiste somente em preferir uma certa combinação de valores morais implicitamente relacionados com a sua sociedade e o seu povo mas — isso é que é o pior — em renegar códigos legislados pelo costume ancestral sem que haja sequer o alibi de uma inovação por que se opta em função de um progresso social ou de uma conquista tecnológica. O termo ambiguidade é o que escolhemos para o caso de despersonalização do mulato moçambicano amolhado por condicionamentos vários. Despersonalização no que se refere a um modo de sentir-se e estar actuante muito embora sujeito à frequência in-

ria. E não sem tempo. Porque nenhum folclore pode permanecer uma  
(Continua na pág. 11)

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (12)

(Continuação de páginas 12)  
curiosidade de protelaria ou uma reliquia de museu, sem que se torne uma coisa morta.

### O advento de uma mentalidade creoula

Quando os hábitos de comportamento de um grupo de pessoas passam a ser uma espécie de lei de aprovação e reprovação, prêmio e castigo, louva e abjuração, maldição e socialização, o grupo mantém-se unido, conserva-se coeso mesmo na adversidade de uma ou outra reacção individual, ou antes precisamente por via dessa reacção aos princípios estabelecidos pelas decoreas tradicionalizadas pelo bairraço.

A que grupo de pessoas despersonalizadas nos catamos a referir? Aos mulatos mulatos e já bastantes negros moçambicanos que para lá de não saberem executar números do seu folclore nisto mesmo se empenham como prova de reconhecimento intelectual ou elevação social. As tendências do folclore serão sempre condicionadas pela natureza das pessoas que se movem no seu contexto histórico. O que a marabenta já consegue ser em plena terra de Moçambique deve-se ao simpático beneplácito das camadas sociais compostas de europeus, que não se esquivam a executar essa

coreografia, tanto como aplaudi-la.

O que é que acontecia com o folclore sul-moçambicano antes de se processar um movimento na direcção da sua reabilitação como aspecto desinibido de quaisquer cargas pejorativas? Como já o dissemos no início destas crónicas sobre as tendências do folclore local foi entre os muros da Associação Africana que se realizou a aventura folclórica de que sairia prestigiada a quase elite ralhina das danças nativas e que ficou consagrada como a Marabenta, um termo luso-lândim, a pôr em evidência o processo osmótico dos empréstimos culturais, tal como sucede na linguagem. Do vocábulo português rebenta e preloxa ranga ma nascerla o nome da mais popularizada dança da região ao sul do Save, consagrada principalmente na área de Ca-Fumo ou Lourenço Marques. Para aqueles que sabem um pouco da história da marabenta e de outros factos sociais ocorridos em Moçambique não é necessário lambiar o papel desempenhado pelo mulato luso-moçambicano. Mas faz-se necessário não fazer um desvio no trilho da verdade quando se quiser proceder a uma análise do Folclore e suas tendências para uma história de amanhã. O mulato, sendo como foi o primeiro a reivindicar a mú-

lta folclórica como coisa não-minimizante, também foi o que mais lhe votou acritada aversão. Aversão pública, já que entre paredes ele — mulato — se não importava assim tanto em que as coisas dos negros existissem e se fizessem tal como era uso antigo entre os seus lamelares rongas. No vocábulo luso-ranga marabenta começa a consagrar-se uma linguagem crioula em Moçambique.

### A pureza do folclore

A uns muitos admiradores — ou que se dizem sê-lo — parece constituir caso de importância fundamental que o folclore seja puro. Aprofundando bem o que tal possa querer dizer acabamos por verificar que se pretende tão-adamente que o folclore seja um fenómeno completamente estático em relação a inovações coreográficas, novos conceitos de vestuário, adereços, etc. Alié onde essa exigência corresponde a um respeito pelo folclore como sintomatologia duma cultura popular? Tanto quanto podemos discernir pelas abalizadas conclusões de mestres na antropologia e ciências etnográficas o folclore tem as suas linhas, as suas directrizes, mas não se regem por leis rígidas. E se o folclore é permeável a acrescentos por empréstimo cultural faz-se notar, e com bastante peso aliás, que ele, o folclore, não abdica da padronização. E isso é que chamamos padronização não é outra coisa, afinal, que o estilo.

Vamos recordar um caso sucedido nesta cidade com um adepto das manifestações folclóricas musicais e coreográficas locais e que foi um dos convidados ao I Concerto de Folclore Ronga realizado na Associação Africana.

Esse admirador do folclore ao assistir a um segundo espectáculo de folclore, também levado a efeito nas salas da mesma Associação, mostrou-

-se compungido e muito reticente quanto a esse segundo espectáculo. No dizer dele o folclore já não era puro porque estava estilizado. Da primeira vez, sim, disse o referido sujeito todo compenetrado da sua verdade quanto à fidelidade devida a cânones folclóricos. Certamente que já nem se põe o problema em termos racionais. O sentimentalismo neste caso é um espelho de um conservadorismo estagnativo. Qualquer pessoa que se debruce no que é o folclore terá imediata percepção de que se trata de um número de regras condutivas à codificação do comportamento. Ora, essa codificação tenderá umas vezes mais, outras vezes menos, e, ainda outras vezes nada, para uma espécie de estatuto social diferenciado mas característico. Diferenciado do de outros grupos não raras vezes de próxima vizinhança, mas caracteristicamente uniforme entre os membros do próprio grupo.

Quem deseja um folclore estacionário no tempo e no espaço terá de isolar o mais herméticamente possível toda uma comunidade. Isolá-la tão rigorosamente que lhe sejam interditas quaisquer manifestações culturais representadas por rituais ou hábitos de outros agregados humanos. As linhas pelas quais um costume, uma técnica, uma norma sacra, um exorcismo, etc. se la-seminam para além das suas origens são imprevisíveis. Há coisas que se propagam entre um povo e que não são institucionalizadas por esse povo. Isto não quer dizer que não passem a fazer parte dos códigos sociais pelos quais esse povo entende que melhor se realiza no seu estar colectivo.

Isto, na música como na dança; na culinária como no vestuário; na concepção da moral ou da austeridade; do mal e do bem. Tanto na vila escocesa como numa aldeia esquimó numa tribo banto ou

numa aldeia árabe; numa aldeia francesa como numa vilória alemã; na Europa como na África.

### Na música como na culinária

Em face de tudo quanto acabamos de expor, aquilo que uns chamam de estilização não pode ser de feito nem deturpação do folclore. A estilização pode existir em função da necessidade estética sem alteração viciada do padrão consagrado desta ou daquela dança, desta ou daquele traje, desta ou daquela ementa culinária. Mas essa estilização não se faz sem obediência a parâmetros característicos, a regras base específicas. Essas regras específicas é que, auditiva ou visualmente, se definem como esta ou aquela dança; esta ou aquela música. Por tal motivo é que a mara-

benta tem seus ritmos e piores dançarinos seguem do certos gestos e passos quando belizante a interpretam. Por esse motivo é que também podemos encontrar na culinária bantão o certo tipo de carne local embora a sua origem seja indiana; houve alterações mas as regras base mantiveram-se, tratando a ementa um prato moçambicano por outra razão. O facto de no sul de Moçambique nos cozinharem o amendoim de uma certa maneira não quer dizer que no centro e no norte a cozinha de massas bantão para as suas refeições habituais. O caso do arroz é aproveitado dum modo que não o é no sul. O arroz no sul é mais uma bebida do que uma comida como no norte. As técnicas da abóbora têm uma aplicação diferente no sul que não têm no norte. E assim por aí adiante.

## O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (13)

# O FOLCLORE É MAIS DO QUE UMA NECESSIDADE — É VITAL

A prova dada pelas sociedades primitivas sugere que as suposições que qualquer cultura faz sobre o grau de frustração ou realização nas formas culturais podem ser mais importantes para a felicidade humana que a questão de impulsos biológicos preferir desenvolver, quais prefera suprimir ou deixar sem desenvolvimento.

DR.<sup>a</sup> MARGARETH MEAD

A autenticidade deste conceito expandido por uma autoridade como é a Dr.<sup>a</sup> Margareth Mead faz com que um certo número de atitudes tenham cabal explicação. Uma dessas atitudes filia-se em linha recta no ponto de vista de reacção frustrativa. Que atitude? A da importância que todo o grau de inibição possui ou provoca quanto a desvios das normas comumente aceites pelo grupo ou desejadas por membros dissidentes desse mesmo grupo.

Tanto quanto tal fenómeno é detectável podemos ainda colocar em certos distritos os vários estratos sociais da população moçambicana. A distribuição pelas zonas urbanas e áreas rústicas dessa mesmíssima população faz possível um trabalho prospectivo no sentido de obter dados mais concretos do que abstrações sobre as suposições que abundam nos espíritos das pessoas filhas de uma ou outras formas culturais, todas diferentes entre si, até quando

pertencem à mesma matriz ancestral.

### O orgulho rácico ou de tribo

Numa análise feita do que seja o chamado orgulho rácico, temos hoje em dia bem enraizado no consciente e subconsciente dos indivíduos o preconceito de que tal virtude ou esse defeito (depende do momento ou dos motivos) é particularidade de sociedades que se colocaram em posição dominante, relativamente a outros núcleos humanos, que podem em número constituir uma maioria, tanto como ser uma minoria.

As tais suposições conduzem sempre, ou irremediavelmente quase sempre, a juízos de valor, a comparações morais e a diversos tipos de confrontação directa ou indirecta. Nos juízos de valor temos o bem conhecido modo de reagir auto-superiormente, já que nos sentimos pouco inclinados a aceitar sem uma inicial desconfiança representantes de outras

sociedades, outros grupos ou diferentes «nações». Podemos nações entre aspas por ser essa a maneira mais ágrafa de referenciar um facto muito relativo na composição social dos povos no Mundo; daí o complexo de bairrismo ou de regionalismo que desde eras remotas opunha famílias até ao ajuste pelas armas. Opunha e continua a opor, apesar de

los; mulatos que socialmente repelem negros; negros que não aceitam amarelos; amarelos que não querem nada com negros; brancos que não escolhem negros nem mulatos em termos de similaridade total e vice-versa.

Nestes casos as suposições funcionam como válvulas de compressão e decompressão em todos os casos em que grupos

Por JOSÉ CRAVEIRINHA

Exclusivo para «O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE»

uma abertura substancial nas mentalidades.

É, portanto, bem antiga a reacção pró-grupal que distingue as espécies animais na generalidade essa de que o Homem não fugiu ainda nas suas relações, na ordem por que se rege dentro duma coesencialidade (negativa, regressiva ou estagnativa) e no respeito pela força da TRADIÇÃO do grupo a que pertence por herança cultural e ainda por adopção espontânea ou forçada por outrem ou ainda por conveniência própria.

Quando se fala em orgulho rácico não se pensa em termos de grupo dominado para grupo dominante. Contudo, a experiência feita de aspectos preciosos no que se refere a negros que reagem ogerizadamente quanto a mula-

humanos somatologicamente diferenciados pela coloração, cabelo, desenho dos lábios, nariz e olhos, bem como pela língua, se acolovelam e aproximam dentro ou fora do torrão de origem. Assim, tanto os caracteres físicos como as diferenças culturais são promotoras de oposição e atrito.

Por isso não deve espantar que membros do grupo Ronga se não desejem confundidos com Chanqanas; estes com Chopes; Chopes com aqueles; Rongas com os Chopes e Bi-Tongas; Macuas com os restantes e os restantes com os Macuas. Na mesma ordem — ou da ordem — temos em qualquer outra parte do Globo o espírito regionalista a actuar em confrontações. Na Bélgica entre valões e

(Continua na página 11)

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (13)

Continuação da página 12

homens; nos Estados Unidos entre lanches e milistas; na Espanha entre bascos e não bascos; na Índia entre brâmanes, chardás, párias, etc.

As suposições podem opor-se à óptica de uma população, dando-lhe uma perspectiva deformada do que lhe compete ser e fazer no grande aglomerado da Família Humana a que não deixa de pertencer nem pode deixar de fazer parte integrante. E é por isso que o FOLCLORE cada vez mais se constitui uma FORÇA cuja acção colectivista se faz de uma diferenciação por meio de modos pacíficos e não de atitudes agressivas. O folclore é mais do que uma necessidade; é vital. Porque nenhum outro instrumento social tem poder de homogeneizar os homens mas permitindo-lhes a sua própria personalidade, o que será uma forma feliz de manter a caracterologia regional que de herança cultural se transformou em agulha nacional ou num regionalismo como o que opõe «tripelas» a «allactadas», por exemplo.

As suposições de que fala a Dr.<sup>a</sup> Margaret Mead só podem ser combatidas se todos os membros da equipa social (pela cor, língua e costumes) se darem ao respeito mutuamente sem pensamentos de superioridade. Hoje que as zonas férteis das campos, as áreas mais povoadas de caça e os mais ricos velos de água não obrigam a zonas de

influência para a subalternidade do clã ou da tribo; como antes na Europa com os condados ou ducados, o homem deve usar a sua inteligência no sentido de sublimar os seus hábitos, imbuído-os de boa vontade, de harmonia e de tolerância.

## Suposições ou estereotípias

Continuando com as suposições podemos entendê-las como verdadeiras estereotípias psicológicas. Desde os hábitos que comandam as diversas relações entre homem com homem, homem com mulher, homem e mulher com crianças e estas com aqueles ou crianças com crianças (experiências lúdicas) até ao modo lido como normal para um indivíduo se apresentar vestido conforme a ocasião festiva, o cerimonial litúrgico a que preside ou assiste, podemos assinalar as leis de um idioma comum como factores soberanos, a despeito de fenómenos sociológicos comuns a todas as regiões e afectando todos os povos do Mundo.

Enquanto em Moçambique não se processar uma posição das classes dominantes, que se harmonize com esses factores soberanos, o folclore tenderá para uma sofisticação que não será um processo evolutivo de hábitos e regras da sociedade em equidade mas sim uma espécie de erosão mental de uma comunidade específica, fortemente pressionada por estereotípias de origem alo-

filica, perfeitamente identificadas com valores cuja teluricidade assenta em aspectos só possíveis noutros horizontes e para esses ambientes.

## A despersonalização cultural do indivíduo

Os pais procuram tornar os seus filhos «melhores» do que eles; tornam-se ambiciosos através dos seus filhos; querem vê-los conseguir o que eles próprios não conseguiram. Os pais sofrem uma pressão social e são julgados pelos filhos. Conspitem entre si por meio dos filhos sem que eles mesmos tenham bastante segurança para resistir a essa pressão. Forçando os filhos à renúncia e ao triunfo podem aliviar as suas próprias inquietações.

Tendo sofrido em suas posições humildes, muitos pais das classes inferiores e médias mostram-se ansiosos por ver os seus filhos subirem.

CLYDE KLUCKHOHN

É precisamente o que está acontecendo entre nós: os pais pertencentes à camada menos favorecida socio-econômicamente desejam promover os seus filhos na vida apertando-os culturalmente para que atinjam o mais rapidamente esse fim. Para isso não hesitam em decretar no seio da família normas diferentes das que foram as suas. E na execução desse intenso desejo de promoção social dos filhos, os pais pobres ou os pais inferiorizados no subconsciente por sobrecargas dolorosas, obrigam os filhos a novos tipos de comportamento. E a RENÚNCIA a determinados valores de ordem puramente social faz parte do corte com a cultura tradicional por razões de uma necessidade de prestígio aos olhos da comunidade dominante, sempre predisposta a considerar muito simpaticamente aqueles casos de opção com atender às conveniências que levaram à renúncia, que possui toda a importância e gravidade de um suicídio.

Pelos motivos — talvez não tão claramente expostos como seria nossa vontade — apresentados é que as tendências do folclore moçambicano resvalam dos trilhos de uma sequência lógica ou, pelo menos, mais compreensível, para um adulteração das fontes originais, numa espécie de folcloricídio — perdoe-se-me o neologismo — tanto de lamentar quanto pungente é o drama de descaracterizamento em que esse «crime» se realizza. E se realizza a partir de certas «boas vontades» pelos costumes étnicos dos moçambicanos nuns em lução do espectáculo exótico e não da preservação de uma fisionomia específica de uma comunidade perante as variadas lições do seu acomodamento social, ou aquilo a que se chama, ainda com certo acento pejorativo, de Folclore.

Dá ser a dança marabenta, ou xingombela e outras, casos de esquisitismo folclórico entre as camadas da população também aqui nascidas e que podiam, melhor do que

ninguém mais, instituir-nas; mas corrigidas, aqui em Moçambique em primeiro lugar. Esquisitismo a que os membros das mesmas camadas da sociedade aderem de vez em quando por desleixo ou tolerância e menos por aculturação, sentindo-se em cômodas poltronas como simples espectadores. O que, mesmo com as palmas elevadas a premiar cada dança, não foge a uma situação sem compromisso cultural ou pleno alinhamento cultural. Porque a institucionalização do folclore (danças, músicas, trajes e combates) existe e afirma-se por meio de um tipicismo comumente aceite, tanto como comumente praticado, sem nenhum receio de inutilização perante valores tipicamente diferentes, nunca tipicamente superiores.

Competa, sim, aos estratos sociais de origem europeia ou europeizada manter consciência de que o cultural o folclore é uma atitude regionalista e não uma agressão ou um descivilizamento.

---

O. FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (14)  
**O FOLCLORE NÃO EXCLUI  
A ADOÇÃO DE OUTROS ASPECTOS  
DE CULTURA TRADICIONAL  
POR EMPRÉSTIMO TEMPORÁRIO OU DEFINITIVO**

Por  
**JOSÉ CRAVEIRINHA**

EXCLUSIVO PARA "O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE"

Quando algumas pessoas se entregam a debates sobre folclore e os seus vários aspectos, têm quase sempre a tendência para colocar o fenómeno folclórico como coisa estranha no tempo e no espaço. Já sabemos todos que tal conceito é meramente uma dicotomia aplicada a um formulário ceciliante de certos nú-

cleos sociais em que de terminadas famílias vêm.

Na longa fase de experiência em que o Homem teve de criar os seus próprios meios de solução contra o caos e a vontade anárquica que podiam alterar a harmonia do grupo, ele obteve esses meios para uma ordem e uma

(Continua na pág. 15)

---

# O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (14)

(Continuação da pág. 28)

disciplinação através do que a sua imaginação lhe proporcionava e também do que a imaginação de homens de outros agrupamentos lhe davam, uma vez por contacto pacífico e outras vezes por via de estado de guerra com os seus vizinhos. A tais casos chama-se empréstimo cultural ou simbiose de culturas.

No levantamento de uma processologia dos chamados folkways, numerosas são as traças de umidades das tais empréstimos culturais. E a grande ríto ronga não podia manter-se immune aos vários contactos com outros tipos de instituições culturais. Não falando já dos lavadores nulos que assolaram as suas terras e no povo ronga deixaram alguns dos seus característicos modos de comportamento social, ritual e meios de expressão linguística, temos a acentuada marca da presença de formas culturais dos povos europeus, muito em especial dos portugueses e dos anglo-saxões. Os primeiros localizações e convívio locais e os segundos pelo surto

emigratório para as minas da África do Sul.

## A linguagem também é «folk-lore»

Como poderiam os povos rongas adaptar-se a novos modos de ser e a novas técnicas de que vieram a participar na nova vida social se não lizessem uso daquela qualidade tão universalmente comum a todos os povos: a de um recurso à onomatopéia ou reatamento?

Assim, temos a registrar no extremo sul-moçambicano, não só o uso de neologismos, mas igualmente de imposições semânticas em curiosa fusão. Já todos sabemos que o termo marabenta nasceu do português rebenta e o prefixo ronga ma, de que resultou a marabenta. Mas outros casos de aliciamento linguístico existem entre nós e já com uma frequência que dá direito a dicionário. É o caso de *malanda* (questão), o caso de *timaca* (litígio posto a julgamento) *ichova* (empurrar), *maninque* (nullo) de *nhinque*, *linhinque*, *manhinque*, e *vanhinque*. Nuns

casos para designar coisas em plural e noutros casos para designar pessoas.

O suca é outro moçambicaníssimo termo já radicado na linguagem do português crioulo e que serve para exprimir forte repulsa e dar ênfase pejorativa e insultuosa ao «vai-te embora ou — sai daqui!» Mas estes exemplos dizem respeito à adopção de vocábulos nativos por utentes de uma língua mais culta, neste caso a portuguesa. Porém, o que nos interessa mais neste modesto trabalho é precisamente o inverso. Vejamos alguns casos de uma rongaização ou changanização do português na linguagem corrente: o autoridável foi transformado em *mova*, numa síntese que é um prodígio de economia vocabular ou *ximovana*, carro pequeno; o machimbombo passou a ser simplesmente *xibomba*; o futebol; passou a ser *bólua* e o futebol é em ronga *boluene*, uma preferência pelo vocábulo português bola e desprezo pelo inglêsíssimo *futobol*; *xibaleasa* tem origem no português bola, designa espingarda e significa que faz a bola — o que traduzido daria aquilo que

dá o tiro. Temos também o *parato*, que descende directamente do prato: *bulusa*, de blusa; *mimela*, de mela; *ciqar*, do cigarro; *xuquela*, da açúcar; *chaleira* ficou *xicandantcha*, indistinctivamente do português cantarilha ou cântaro. Temos a *mensa*, de mesa, que dá *mesena*, o acto de sentar-se à ou colocar algo na mesa.

Mas ainda há mais. Por exemplo o avião ficou sendo *replamo*, de aeroplano. O cinema é *filena*, do fita. E podemos ainda citar *xitaxeto*, da estrada; *ximata*, de tomate; *lalange*, de laranja; *péjo*, de pera; *chama*, do chá; *xicudo*, do escudo; *macólo*, couve; *xicolonhe*, em vez de colono; *xibalacatcha*, flsqa, mas que também deriva da bola com prefixo *xi* e sufixo *catcha*, que é onomatopéia exaltada do ruído produzido pela sola no acto da flagada. Tínhamos também o *xizuruqro*, carro eléctrico, uma construção também onomatopáica inspirada no trépido som dos rodados nos carris; *xitutu*, moto, igualmente à base da imitação do trabalhar dos motores; *qaraxa*, do graxa; *foto*, do fôtorio; *sofiana*, de auxiliar da polícia, etc., bem como

balalo, plural da mulato e ao ronga mal falado chamando-se *xilato*, quer dizer um meio termo, tal como o mulato é somaticamente aceite.

Nesta sondagem da influência de uma língua noutra língua, temos estado a dar primazia à introdução ou adopção do português no que se convencionou chamar de língua ronga e changana, dando-as como línguas distintas entre si, o que nos encontra em franco desacordo por várias e fortes razões. Mas esse tema será oportunamente abordado por nós noutra ocasião para o que não deixamos de recorrer a linguistas de reconhecido mérito, quanto a uma reformulação do conceito de distinção linguística tão comumente consagrado.

Como já vimos dizer, se é verdade que na área de consultadurismo ronga prevalece a adopção de vocábulos portugueses, já no distrito em que se estabeleceu o grupo changana predomina uma mais íntima recolta de termos ingleses. E predomina muito acentuada mente, desde a onomatopéica à utilitária. Por exemplo: *Falçina*, não é sondo o aproveitamento de *filina* para nome próprio e *Jese* (cantaluta), de *jersey*; *fuloko*, *qulo*, *cu seja*, de *fork*; *cachimbo* é *paipe*, também do inglês. *Ximela*, do inglês *steam* e que serve para designar o *combolo*; o navio, *ximela xa mat* (da água) e toda a *luz* *mouiz*. Temos também o changana a dizer «*ny muchine*» em vez do ronga *raplano*, para dizer o avião. Para o *martel* o changana encontrou a solução no *hamela*, anglicismo de *hammer*; *xipanela* serve para designar chaves de boca e é de origem inglesa ou seja, *spanner*; ao *básquete*, corresponde o *basket*; o *baquete* vem do *bucket* baldio. E os changanas também costumam empregar *anlo* para dizer *metalo*, evidentemente do inglês *hall*. O livro é *buco*, de *book*. O cinto chama-se *band*, inspirado como não podia deixar de ser no inglês também. A colher chamam *spoon*, ao chá chamam *tea*, do inglês *tea*, a luz eléctrica chamam *luz*, do inglês *light*; a luz eléctrica é *quêzi*, do inglês *gas*.

Como se pode desprender por estes poucos casos dos muitos mais que poderiam ser citados como exemplos típicos do empréstimo cultural na linguagem (veja-se o dicionário Português Ronga, do dr. Sá Nojuba) dum povo bastante observador e suficientemente vigilante quanto à necessidade de se adaptar a novos modos de expressão vivencial para não perderem o passo na grande caminhada da vida e da sobrevivência, nas relações quotidianas.

Tal como surgiram pa-

lavras compressas da português e ronga a fim de adaptar a linguagem comum a modernidades próprias da civilização dada, o novo vocabulário como teve que recorrer ao seu poder de inventiva para preencher lacunas no seu vocabulário lexical, mítico, recreativo, desportivo, etc.

Todos estes actos correntes da grande poder sedutor das forças desportivas na mentalidade dos naturais da criação e seus descendentes mais próximos. Foi sem dúvida esse sedutor força que abriu os olhos da população de Moçambique a noção de valor próprio e a sensação de consumir um poder pessoalizado e utilizado no contexto social já que um indivíduo tinha o direito de participação da comunidade das actividades das actividades. Ali se registava uma espécie de revolução social cultural pelo princípio de atribuição das diversas competências da população urbana em actividades nas escolas e clubes e nos lugares de produção de uma grande variedade.

Sendo assim que utilizável esta variedade linguística no campo das actividades que dizem respeito a muitos aspectos culturais nas relações de actividades nas escolas e clubes e nos lugares de produção de uma grande variedade de espírito da cultura da inventiva de que os indivíduos. E assim que *paizda* o jogo *viciante*, o *quadrado* *uma* e *luz* *significa* o acto de dar *adversários* *chamam* o *bola* *terminada* do *tempo*, e que em *paizda* *quês* é *trabalho* *para* *arrumar* a *acta*. O *maior* *le* *em* *que* *um* *paizda* *é* *dublado* *insouciantemente* *por* *cujo* *é* *expresso* *trabalho* *mentre* *como* *trabalho*. Quando o *quadrado* *termina* *encerra* a *bola* *em* *luz* *passou* a *chamar* *o* *ca* *cha* *e* *quando* *a* *dulce* *se* *faz* *em* *dos* *tempos* *e* *ca* *paizda*. E *inventiva*, *para* *substituir* *adversários* *viantes* *o* *maior* *do* *acto* *em* *português* *ou* *o* *trabalho* *colocada*, *o* *é* *golfeado*. Quando *é* *luz* *com* *o* *corpo* *e* *se* *faz* *na* *bola* *superior* *em* *paizda*.

O *inveniente* *para* *de* *lar* *à* *balica* *ou* *chamar* *do* *acto* *é* *feito* *em* *apêlo* *do* *golfeado*. E *portugal* *nas* *condições* *ou* *o* *chamar* *o* *melada* *intencional*? O *ronga* *chama* *luz* *quês*. E *o* *futebolista* *como* *de* *pé* *em* *teste* *no* *momento* *em* *que* *o* *adversário* *vai* *chutar* *e* *há* *luz* *chamar* *o* *bequetela*, sendo *do* *boca*, *que* *é* *«pé»* *em* *português* *mas* *que* *não* *tem* *a* *mesma* *luz* *do* *que* *bequetela*, *do* *que* *são* *o* *verbo* *bequetela*: *Bequetela*, *bequetelista*, *bequetelista*, *bequetelista*, *bequetelista*, *bequetelista*.

# LÍNGUA E FOLCLORE

No nosso anterior trabalho tentámos — comhestramente embora — dar uma ideia do papel da comunicação linguística fenomenológico na sociedade sul-

moçambicana mais representativa, como sejam os changanes e rónças.

Talvez que a incursão da linguagem falada não tenha cabimento no que é

entendível por Folclore. Mas sendo Folclore uma espécie de ciência dos costumes em que cada povo preserva a sua identidade particularizante, sendo por sua vez a língua um aspecto importante dessa identidade, considerámos não reprovável incluir a fala na gama de processos de um conteúdo a estudar por quem se debruça sobre o fenómeno folclórico. Tanto assim que «O antropólogo linguista enfrenta, por seu lado, problemas metodológicos especiais que devem ser resolvidos antes que possa abordar com êxito as questões próprias dos linguistas. Como a estes, interessam-lhes as formas da linguagem, as normas fonéticas e a consistência de seu uso, as variações dialectais, a relação de uma língua com outra e o simbolismo nas línguas. Porém, o antropólogo linguista deve tratar essas matérias estudando formas linguísticas absolutamente estranhas, muito mais diferentes das da sua própria língua dado o grau em que diferem por exemplo, o russo e o francês». — Melville Herskovits.

Num povo sem símbolos de escrita, para uma espécie de celeiros dos conhecimentos que vai adquirindo e a que vai dando no menclatura adequada para sua serventia sempre que necessite de recorrer a esse equipamento identificador, a língua tem um valor excepcional nas institucionalizações do grupo. É mais uma vez M. Herskovits que nos diz: A língua é, numa sentido muito real, com relação à comunicação, o mesmo que as instituições sociais humanas são com respeito às estruturas sociais de seres intra-humanos.

Se Folclore trata de uma diversidade de costumes ao ponto de os mesmos constituírem uma cultura e essa cultura ganha determinada padronização para certa comunidade, não vamos como abstrair a língua do estudo integral do folclore. Porque a língua, sendo um sistema de valores padronizado não consiste no entanto num elemento convencionalmente imobilizado ou petrificado. Uma verdade irrefutável é a plasticidade da língua, a sua constante mobilidade e o transformismo da sua silhueta.

Quando o nativo ronça aberta os lábios de modo a originar um som sibilar-te ao server o ar repent-

Quando o cidadão ronça provoca um som gutural com a boca cerrada, uma vez lá-lo para expr-

gia «telegráfica» como é que poderá seguir o fio da história, já que não raramente são as circunstâncias que respondem sim ou não ao narrador quando em plena «Carinjana»-«Carinjana»?

Sociologicamente os modos de comunicabilidade traduzem-se em vários processos. Um deles é precisamente a de uma estrutura fonológica do qual:

- 1.º resulta o gesto vocal;
- 2.º o fraccionamento do acto (destreza manual); e
- 3.º um processo bastante intrincado que pode coordenar actos, tanto incipientes como manifestos e de que constam alguns estímulos comuns que provocam no indivíduo que os apresenta as mesmas reacções que provocam em outros indivíduos (símbolos significativos ou linguagens). (Donald F. Brown)

(Continua na pág. 12)

Por  
**JOSÉ CRAVEIRINHA**

EXCLUSIVO PARA "O COOPERADOR DE MOÇAMBIQUE"

nomeadamente pela boca, levantando um canto dos lábios, esse som e rictus têm uma carga fortemente depreciativa para a gente do mesmo status cultural. Chama-se a tal acto «nhenha». Cu-nhenha é sinal de desprezo por outra pessoa, ou antes, de imenso desdém. Não estará essa sonoridade especial dentro de um sistema cultural, a partir do momento em que traduz sem sentimento de «agressão» aprendido no convívio social?

mir um Buz. Mas duas vezes seguidas já é Não. Isso não é classificável como uma padronização da fala? E não representa um aspecto a estudar pelo folclorista, uma vez que nas suas narrativas o nativo obrigatoriamente se socorre desses instrumentos sonoros para pôr as várias personagens a dizer sim ou não com plena compreensão das circunstâncias?

Se o folclorista não estiver dentro dessa simbolo-

## LÍNGUA E FOLCLORE

(Continuação da página 10)

A padronização da linguagem não é monolítica e invulnerável, pelo contrário, a sua fisionomia varia incessantemente. Essa variação não lhe destrói os cânones originais. Os cânones funcionam na linguagem dum povo como uma árvore: os ramos que partem em diversos sentidos não deixam de ser galhos diferentes de um mesmo tronco, caso dos idiossincrasmos, hibridismos, soleques e regionalismos e dos dialectos.

Por essa razão é que o antropologista não descarta a linguagem das comunidades que estuda porque ela é uma das bases em que escora o seu conhecimento dos hábitos e idiossincrasias de cada núcleo humano, comparativamente com outro ou outros da circunvizinhança e muitas vezes de núcleos que por várias razões se fixaram noutros paragens distantes.

O que estará certo para o linguista endito poderá ter diferente significação para o folclorista, o antropologista, o etnógrafo. Um e outro partem de premissas com sintonias próprias com respeito a uma anatomia da língua, uma dissecação do falar.

Porque é que o Ronga e o Changaná incluíram na sua onomástica o apelido Nomboro? O folclorista procurará até dar com o vocábulo Inglês *number*. E porquê *number* como nome da pessoa? Porque nas minas para onde saque como emigrante ele passa a ouvir-se designar ou a ser chamado várias vezes por dia como *number* tantos. Ele passa a ser *number* à entrada, *number* durante as refeições e *number* à saída. De *number* para Nomboro foi um ápice.

Se o folclorista depara com o termo *pepa* na língua ronga para designar jornal terá de prospectar a origem do mesmo. E o rasto onde o conduzirá? Ao anglo-saxónico *news-paper* e não ao português-siciliano *popol* como alguns estudiosos chegaram a admitir. Mas porquê do Inglês e não do português? Porque o magoza só se familiariza com o papel — da jornal ou da carta — lá muito longe da sua aldeia e por motivos óbvios.

O ronga e o changana chamam *boquissa* à mala. Onde vem esse *boquissa*? Do Inglês *box* (caixa). Mas só à mala grande, o baú. Já à mala chamam *pusemenda*, também do Inglês *purse*. E porquê a preferência pelo étimo Inglês em vez do recurso à língua portuguesa pelas comunidades aborígenes? Porque os homens e mulheres da tribo só tiveram a noção de posse de mala e de mala assim que os seus cidadãos vândicos no regresso das minas de Johanesburg nos trouxeram os tesouros inabitantes das lojas sul-

-africanas. Para lá iam sem mala e para cá vinham já ajoulados com uma ou duas adquiridas no império transvaalano.

E pela mesma razão é que poucos são os rongas ou changanas que chamam ao relógio outro nome que não *uáche*, de *watch*, embora se possa registar, ainda que só nos arredores da cidade a rongaização do português relógio para *rareje*. E também, na sequência da mesma interacção dos idiomas, temos entre os rongas, mas principalmente entre os changanas, o leite condensado a ser comumente chamado *meleque*, do Inglês *milk*. E também o Inglês *store* completamente indiginizado para *xitolo* (cantina, loja).

O demopsicologista é um estudioso do costume. E mesmo sem estudar a língua como linguista ele não prescindir dos elementos de estudo proporcionados pelas diversas formas de comunicação a fim de conhecer o grupo que lhe interessa determinar no tabuleiro do contexto social. Um dia destas o autor destas linhas teve de dar à família notícia de um acto que houvera praticado, visando um indivíduo que prejudicara deliberadamente e de má fé um filho. Chegou e disse: — O vice-presidente fulano passou por mim e cumprimentou-me; «Boa tarde, sr. Craveirinha, como está?» — E a mulher do signatário perguntou — E tu? — resposta: — Fiz «pô!» — Este «pô!» é produzido com as bochechas cheias de ar, sendo este expulso de chofre pela boca. O que significa este «pô», um rolundo som expelido de golpe? Aquilo a que na linguagem comum se chama «dar tampa», «não passar cartão». Mas tomem vigo muito mala contundente e expressa uma «tampa» dada com o máximo desprezo. É um ultraje (desdém) activo e em que a pessoa visada toma conhecimento imediato da que levou uma «tampa» categórica.

Como determinar um costume, pois, sem aprofundar as origens de certos vocábulos, de certos gestos, de uns e outros fazem parte da institucionalização de alguns aspectos culturais de um povo? E por que razão é que não devemos menosprezar a linguagem falada como um dos instrumentos que mais contribuem para o conhecimento da coisa social ou seja compreendermos que todas as nossas ideias, atitudes e sentimentos, bem como os dos outros povos, são por assim dizer, «coloridos» pela nossa própria cultura, classe, experiências pessoais e de família. — Donald Pierson, In «Pesquisa em Sociologia».

Nada mais urgente neste momento que o estudo

das línguas e dos gestos padronizados. Um estudo exaustivo mas que conduza o historiador de uma vez para sempre ao que uma língua é e onde uma outra continua a ser não mais uma, mas a mesma que a outra. O caso do changana e do ronga, por exemplo.

No campo da demopsicologia parece caber a linguagem humana. Aliás nem estamos a ser criativos, porém tão somente a registar um facto através de factos como os que já enumerámos, embora sobre o joelho. Porém, como todo o âmbito de cultura se apoia tão decisivamente no uso da linguagem e noutras formas de simbolização (é o caso que citámos do ronga «pô») os cientistas têm o maior interesse em saber se os animais não humanos possuem capacidades similares, talvez numa forma menos perfeita. Isto noutro caso e noutro caso o seguinte: os significados não podem ser percebidos senão por membros da sociedade que foi ensinada a conhecê-los. (Misha Ti tiav)

Em termos amplos apenas há que concluir não ser talvez muito preciso heresia incluir em folclorismo alguns aspectos particularizantes de fenómeno comunicativo de um povo entre os seus «associados» natos ou com outros povos por afinidade aculturativa. Para exemplificação damos o seguinte termo: *banque*. *Banque* é por muitas rongas e changanas o vocábulo mais usado para o estupefaciente indigeno que também é chamado *seruma*. Pois *banque* é do hindu ou do persa, tendo sido aqui introduzido desde há muitos anos pelos traficantes indianos. E igualmente o saqueto (demasiado que foi para cá trazido pelos indianos, mas para o qual temos o termo correspondente e autenticamente ronga que é *basela*, o pedir ou dar um pouco do que se acaba de comprar.

Não queremos terminar sem mais um exemplo: um termo ronga que entendemos ter interesse. O termo *xipenete*, o qual significa alimeto em ronga. Palavra híbrida do inglês *pit* e aproveitamento das sílabas *pete*, com prefixo nativo *xi*.

É bem possível que o desenvolvimento da lógica, da moral e da organização social seja tão complexo que se torna virtualmente impossível sem a linguagem. Hoje, nem todos os cientistas concordam que o desenvolvimento da linguagem tenha, necessariamente, afectado a experiência interior do homem tão profundamente quanto modificou o seu comportamento social e cultural. (Dr. Susan Ervin, do Centro de Aprendizagem Humana).

## OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O campo extremamente curioso dos meios de comunicação é quase que inexplorado. Como nos escritos anteriores tivemos ocasião de frisar, cada comunidade cria, assimila e adapta às suas necessidades e à sua maneira de ver línguas formas de linguagem e mímica. Sem sermos linguistas podemos no entanto relacionar e falar como um sistema convencional de sons, cuja importância é fundamental para qualquer animal e fundamentalíssima para o ser humano.

Temos o problema da linguagem — sua origem histórica e seu desenvolvimento na ciência — como um exemplo da interação individualista dos fatores sociais. Deve-se dizer, logo, que há uma estreita relação de conhecimento e respeito dos fundamentos psicológicos da linguagem e o respeito dos efeitos da linguagem nos processos mentais. A ciência da linguagem é um problema que os linguistas abandonaram porque perderam a esperança de encontrar uma solução. Deduzimos falar destas questões obscuras, não porque sejamos copistas de contribuições para a sua solução mas porque elas ilustram a maneira individualista de pensar.

Quando examinamos os esquemas que pretendem esclarecer a origem da linguagem, vemos que se voltavam, quase sem-

pre, não para o próprio problema, mas para uma questão bem diferente. Trata-se das supostas razões que levaram e haviam a escolher determinadas sons para funcionarem como palavras. Encontramos a afirmação de que os acontecimentos naturais evocou, espontaneamente,

formas estranhas ao idioma pátrio, tal como acontece com os ramos ao chamar paquile à adigbeira ou bolso, e que em muitos casos dos que tal vocábulo usam, nem sequer têm percepção de que estão a fazer consumo do ótmo inglês «pocket» e quando também empre-

zação do moço, da etimologia ou muito mais conclusiva ainda do esperanto, tanto, como dos vários semânticos com que se regula o trânsito de veículos e peões nas cidades ou de embarcações nas vias marítimas, estamos perante urgências no estudo dos idiomas moçambicanos, principalmente aqueles idiomas ainda largamente usados pelos grupos indígenas ou comunidades indígenas que fazem parte da população fora das cidades.

E para além das palavras oficializadas em cada língua tivemos de considerar também os gestos que os sucedam, os reserques ou as substituições como meios de expressão particular de um certo grupo. Não nos apercebemos todos de que existem capitais diferenças de comunicar sentimentos uns aos outros? Quem determina os procedimentos do contido da nossa mímica perambulante e afectiva, e despresso, e amor, a ira, o ódio, a aversão, o medo ou o medo? De comunidade social para comunidade social os modos de expressão toda essa gama de sentimentos variam substancialmente. É uma sondagem por momentos essas diferenças observadas: quase infinita variedade quase infinita de formas de perguntas, acatar e responder, umas vezes só com gestos e ou-

Por JOSÉ CNAVEIRINHA

DEBATE PARA OS COOPERADOS DE MOÇAMBIQUE

sons específicos dos homens; essas sons passaram a representar o perigo, a aflição e causas por dantes; ou então dizem que os homens começaram pela imitação dos sons de animais e, finalmente, usaram esses sons para designá-los. Estes esquemas estão claramente vitoriosos, não se problema da linguagem mas nos razão pela qual os homens escolheram certos sons como palavras. Pies supõem simplesmente, a presença de todas as condições necessárias para a situação de um povo sem linguagem, cujo único problema fosse encontrar o som próprio para determinado assunto. — (Monomachia, in Psicologia Social)

Quando podemos reconhecer os exemplos de adopção de formas lin-

guagens estranhas ao idioma pátrio, tal como acontece com os ramos ao chamar paquile à adigbeira ou bolso, e que em muitos casos dos que tal vocábulo usam, nem sequer têm percepção de que estão a fazer consumo do ótmo inglês «pocket» e quando também empre-

zação do moço, da etimologia ou muito mais conclusiva ainda do esperanto, tanto, como dos vários semânticos com que se regula o trânsito de veículos e peões nas cidades ou de embarcações nas vias marítimas, estamos perante urgências no estudo dos idiomas moçambicanos, principalmente aqueles idiomas ainda largamente usados pelos grupos indígenas ou comunidades indígenas que fazem parte da população fora das cidades.

E para além das palavras oficializadas em cada língua tivemos de considerar também os gestos que os sucedam, os reserques ou as substituições como meios de expressão particular de um certo grupo. Não nos apercebemos todos de que existem capitais diferenças de comunicar sentimentos uns aos outros? Quem determina os procedimentos do contido da nossa mímica perambulante e afectiva, e despresso, e amor, a ira, o ódio, a aversão, o medo ou o medo? De comunidade social para comunidade social os modos de expressão toda essa gama de sentimentos variam substancialmente. É uma sondagem por momentos essas diferenças observadas: quase infinita variedade quase infinita de formas de perguntas, acatar e responder, umas vezes só com gestos e ou-

(Cont. na pag. 17)

## OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

(Cont. da pág. 16)

tras vezes apenas pela emissão de sons devidamente codificados.

Tanto quanto sabemos ao longo que deseja responder «não sei» a uma pergunta que lhe seja feita directamente, basta um brusco movimento de ombro para cima. O seu «sim» ou a sua aprovação podem ser transmitidos com outro brusco movimento do queixo para diante. É reservado às mulheres está outro gesto: o de movimentar bruscamente uma das nádegas para trás para exprimir a máxima repulsa e desaprovção a algo provocado por outra pessoa. Gesto este que se faz ao tabu de uma prática anti-natural nas relações íntimas de homem e mulher, portanto reflectindo forte condenação.

## O sabor do beijo

O pesquisador dos costumes nativos aqui no sul de Moçambique encontrará ainda fresco entre a sua população o nenhum valor do beijo como elemento sensual. Pelo contrário, actuando até como um gesto de carga sumamente respeitosa, quando encontramos o ósculo praticado como indicativo de consideração dos mais velhos pelos mais novos e dos mais novos pelos mais velhos ao beijar-se as mãos reciprocamente. O beijo na boca só recentemente se começou a infiltrar nos hábitos eróticos dos nativos vivendo em contacto mais frequente

com a civilização ocidental, umas vezes «instruídos» pela imagem cinematográfica e outras por experiência pessoal no tributo pago à sobrevivência na cidade. É muito recente o sentimento de ridículo que o beijo na boca despertava nos indígenas. Tal manifestação de amor entre dois apaixonados provocava tanta galhofa entre membros das tribos autóctonas, levando-os mesmo a manifestar-se cuspiando para o lado por terem esse costume ocidental como hábito nojento.

Quando falámos de expressões institucionalizadas por cada grupo social não falávamos gratuitamente. O mulato moçambicano, por exemplo, forma aqui no sul de Moçambique um estrato social típico. E embora dotado de grande maleabilidade cultural ou até por isso, o mulato possui expressões só suas para se referir a europeus, a negros e a outros mulatos. Uma série de convenções classifica os membros de cada sociedade, consoante posições de simpatia ou antipatia. Entre os mulatos existem expressões institucionalizadas. Se se quer referir a um negro, o mulato evita chamá-lo abertamente de preto ou de negro porque sente que não só o ofende como se ofende a si próprio com isso. Ameniza a coisa chamando um preto de «primo». Nos casos em que o mulato deseja fazer-se passar por branco, imediatamente será rotulado de quepe-chacal pelos próprios mulatos.

O termo moquette corresponde à expressão depreciativa «salalo» ou «galego» e aplica-se ao indivíduo europeu de hábitos e aparência rústicos, mas pretensioso. Um grupo de pessoas rústicas é uma moquerrada. Já os indígenas preferem o termo xicolonhe, oriundo dos colonos fixados no Limpopo.

## O tipicismo de certos termos

A necessidade que certos núcleos sociais experimentam de inventar os seus próprios símbolos de entendimento, já com palavras, já com ruídos especiais, obedece a imperativos culturais. Porque é que o indígena chama à bandeira mudjique? Porque foi buscar ao inglês a expressão «Jack» (pavilhão) cujo significado aprendeu na vizinha África do Sul com a «União Jack». Mas os mulatos daqui de Lourenço Marques também se apropriaram do termo «Jack». E chamam a expressão Jack Polante. O que vem a ser no linguajar dos mulatos Jack Polante? O mesmo que «crava» ou borrlita. E porque o «Jack» e porque o «pelante»? Porque o nome «Jack» que sempre se apoda do pequeno macaco-aqui em Lourenço Marques pela comunidade inglesa. E «pelante» vem do português apelar, depois tornado calão de quem está sempre à goma na pedrinha e no crampo. Os mulatos junta-

ram os dois termos e passaram a designar assim o crava e o borrlita crónico, uma espécie de macaco-crava.

Outra expressão tipicamente mulata é amarria para exprimir o glutão no acto de devorar uma porção de comida. Porque amarria? O seu criador começou por cometer o erro de pronunciar «amarria» em vez de «marria». E faria do vocábulo marria sinónimo de marrião (pessoa que se agarra aos livros afincadamente). Para o criador do termo se alguém é marrião por se agarrar demasiadamente aos livros também é marrião por se agarrar demasiadamente ao prato. E assim passou a dizer que havia amarria do um prato de arroz e que fulano amarriou um bife inteiro. Hoje o amarria faz parte da gíria dos mulatos quando querem exprimir o mesmo que a quem a bater-se com um bom prato. E a expressão passaria a ser extensiva até ao intenso desejo por algo, tal como em inglês português se diz «comarria» para significar o amar uma rapariga. Assim, entre os mulatos dizer que amarriavam esta ou aquela moça tem uma sobre-carga a que outro qualquer vocábulo não confere tanto vigor, tanto ênfase.

Falámos antes do neologismo quepe com que os mulatos se identificam no interior do seu círculo social.

E dos quepes-chacais para designarem os mulatos que procuram ser con-

siderados pela sociedade dominante como brancos. O termo vem do nome «Cap» ou melhor da cidade do Cabo, na África do Sul. E porquê? Porque é em Cape Town que se concentra o maior número de mestiços, cremos que em toda a África. E isso teria levado um mulato moçambicano cujo nome sabemos — Lázaro Mascarenhas — a dizer que ele não era de cá mas sim de Cap, o que para ele seria distintivo de importância. E dizia-o vivacando a pronúncia «I am a cap man». Ser cap começou a divulgar-se entre a gente mulata e acabaria por se institucionalizar.

Quando aconteceu isto? Podemos quase que com a máxima segurança estabelecer os anos de 1945 a 1947 como do advento do termo. Tal como o termo amarria, cujo criador ainda se encontra vivo e reside perto da Igreja de S. José e se chama Vivian, ao tempo muito conhecido pelo Mangará, personagem tipicamente curiosa pelo seu habitual sentido de humor e concepção existencialista da vida, um precoce cultor da filosofia «hippie» tão debatida hoje.

Só para aqueles membros completamente integrados no contexto social mulático tais locuções são absolutamente familiares. E delas não se apercebem tão pouco muitos daqueles indivíduos que, sendo irremediavelmente mulatos, procuram a todo o transe fugir da órbita social ditada da maioria, uma di-

zendo-se brancos, outros quando não o podem dizer, negando comportar-se ao modo de uma identidade peculiar ao mulato em geral: saber língua nativa, dançar bailes indígenas e comer pratos da culinária regional. Sobre esses — uma espécie de tãntojas sociais — cal o ambiente da quepeja que lhes não perdoa a despersonalização, principalmente quando se trata de elementos femininos: as estigmatizadas «quepes chacais» tão frequentemente desdenhadas na sociedade mestiça.

A verdadeira importância de certos factores institucionalizados por um específico grupo de pessoas determina uma obrigatoriedade entre causa e efeito que o estudioso não pode ignorar ou pôr na gaveta. Se um indivíduo se alveja de sanção fora do seu círculo social normal, haverá certamente uma reacção em cadeia que caracterizará os membros do grupo e regulará os seus actos porque foram tocadas as fibras emocionais pertencentes à mesma experiência latente e normas sublimadas ou tabus. E quando certos gestos e expressões se universalizam, elas permitem detectar um sistema de parâmetros e resposta a situações arbitrárias ou alternativas. Porque esta conclusão? Porque a percentagem de tradição numa determinada classe social possui uma força definida que é um mecanismo de adaptação, ajustamento e de relação: gestos, palavras e onomatopéias.

O FOLCLORE MOÇAMBICANO E AS SUAS TENDÊNCIAS (17)

# A CULINÁRIA — FACTO CULTURAL

POR  
JOSÉ CRAVEIRINHA

Com ou talvez sem razão somos frequentes vezes levados a crer na certeza do relativismo do complexo cultural. Já que um só problema pode possuir vários ângulos de força em função dos diversos sistemas de valoração instituídos por um certo povo ou uma certa organização social.

É o caso do gosto. Gosto estético e gosto de paladar; gosto de uns movimentos ao lado de outros (andar, nadar, correr, trepar às árvores, escalar montes, etc.) e gosto de umas tarefas em relação a outras (trabalhar, transportar recipientes de água, cortar lenha, cozinhar, costurar, etc.), tudo sem que o indivíduo ou o grupo sintam que há infração ao código de comportamento a que deve obediência pelas leis do regulamento consuetudinário.

O relativismo do complexo cultural na questão do gosto por isto ou aquilo não deve conduzir a sentenças desabonatórias das que não estão ligados num certo trilho de preferências ou aversões. Quando essas sentenças se detectem em termos de dilemas de valores próprios só temos que rodear-nos de uma grande soma de indulgência para com tais arbitrios etnocentristas.

Um dos mais ricos capítulos do corpo de hábitos plenamente codificados de cultura para cultura como integrantes característicos é a culinária. Tal como a linguagem forma um traço específico para os membros de um grupo cultural comunicar entre si ideias e ditar-se leis

de comportamento, a culinária também contém um esquema importante na vida quotidiana de uma aldeia, de uma vila ou de uma cidade. Todos sabemos que pela culinária podemos dar-nos ao exercício de seleccionar pertencentes ao mesmo arquipélago cultural. O facto de haver uma cozinha chinesa, uma cozinha indiana, uma cozinha portuguesa, uma cozinha inglesa, uma cozinha espanhola e uma cozinha italiana parece excluir a presença de variantes em cada uma de tais cozinhas. Nada menos verdadeiro porque na cozinha portuguesa são muitas as diferenças de lugar para lugar. Isto conduz-nos à conclusão de que a mesma sociedade nacional pode ter uma só configuração jurídica mas possuir várias formas de realizar a culinária. Ela, portanto, a culinária como fenomenologia tipicizante; ela então a culinária como uma leição no rosto expressional de uma cultura. A culinária, isso a que toda a gente chama de comidas regionais e aqui entre o nosso contexto geocultural se convencionou denominar comida «cultural», define um muito importante aspecto da vida de um povo ou duma família enraizada numa qualquer zona civilizacional.

Tal como as noções de uma moral, e conceito de belo e de feio, o sentido de fé e de profano, temos os critérios que enaltecem ou destroem determinadas coisas de comer e beber no costume aprovado por uma comunidade.

E tal como todos os

(Cont. na pág. 11)

## A CULINÁRIA — FACTO CULTURAL

(CONT. DA PÁG. 16)

mais aspectos dos factos culturais (língua, música, dança, escultura, música, etc.) também isso e que apodamos de coisas de comer e beber pertencem a um inventário do estar do indivíduo como peça dinâmica de um aparelho socializado pela herança ou pela endoculturação selectiva, pelo folclore ou folclorização.

As coisas de comer e de beber têm um valor próprio. Uma impõem-se pela necessidade de uma dietética cujo LIVRO de receitas é uma laboriosa compilação pela experiência e esta face a carências e luta pela sobrevivência física em meios umas vezes generosamente lavráveis e outras vezes agrestes e implacáveis.

Os padrões culturais de um grupo humano de um certo lugar na geografia junta-se assim a culinária que, em certos contextos, pode estar relacionada com o sagrado e o profano; a virtude e o tabu. Emuns casos ensinam-se e promove-se o cozinhar e comer certos produtos e noutras casos proíbem-se terminantemente fazer deles alimento para o corpo, sem os proibir, como alimento para o espírito (rituais e práticas medicinais).

Sendo a culinária parte elementar, sem ser secundária, dos universais da cultura e por isso mesmo um modo assaz definido de revelar a que tipo dessa cultura cada um de nós está filiado é que os utensílios naturais de uma história de hábitos, crenças e

factos ora fazem questão em afirmarem através da fidelidade aos pratos da sua cozinha ou também, e não poucas vezes, procuram com grande alô fugir a que sejam denunciados preclaramente por fazerem relações desta ou daquela cozinha regional ou típica. É daí reanexarem comidas típicas da sua terra para fazerem alarde de que comem comidas típicas de outras gentes.

Entre nós, moçambicanos, acontece com muita frequência haver quem tome como pouco culto ou desprestigiar comer as comidas vulgarmente chamadas de culturais. No que respeita aos naturais isso reflecte um facto sociológico, uma ferida para a qual o mais eficaz tratamento é a noção peraltada do relativismo dos valores regionais, o exacto domínio de uma personalidade impregnada da mesma verdade e de tanto valdez como qualquer outra, portanto a compreensão de que se se regional em relação a outras não implica em estar-se degenerado mas sim em que se é diferente, nuca um inferior.

Posto isto, temos no próximo número transcrever alguns pratos «culturais» do inventário da arte gastronómica moçambicana apenas como breve subalido a esta série de apontamentos dentro da demopologia local ou como já entendia chamar: do folclore.