



A DANÇA E A MÚSICA

Estas duas artes, a dança e a música, dos povos moçambicanos estão, por enquanto, muito pouco estudadas, excepto o caso dos marimbeiros chopes²⁴⁴. Existem apenas alguns artigos e notas dispersas e certos trabalhos ainda não publicados²⁴⁵. O autor, além de utilizar estas fontes, terá de referir-se à sua própria experiência, de âmbito limitado, porque também foi limitado o tempo de que dispôs. Nestas circunstâncias, não é ainda possível ter uma visão completa das diferenças da música e da dança de cada povo, de forma que preferimos seguir aqui dois caminhos opostos: por um lado, tecer considerações mais gerais sobre a dança moçambicana e, por outro — numa base real e menos especulativa —, fazer um inventário rápido dos instrumentos com os quais se executa ainda hoje a música.

Como instrumento primário do homem podemos considerar o seu próprio corpo que, na sua totalidade e no espaço, serve como meio de expressão na dança e que, ao mesmo tempo, através da voz humana (como elemento melódico) e do bater das palmas e dos pés (como elemento rítmico) fornece os primeiros instrumentos musicais.

Na página 207: *estátuas de homem e mulher tsongas.*

Na página anterior: *estatueta. Zambézia.*

Nesta página: *dança de crianças chopes.*

A música e a dança estão intimamente associadas, embora o elemento mais importante para a última seja o rítmico.

Contudo, a voz é também usada como elemento auxiliar da dança, da mesma maneira que acompanha, muitas vezes, a música instrumental.

A dança resulta da necessidade de expressão corporal mediante movimentos periódicos, quer sejam individuais quer grupais. A dança é como uma válvula que se abre, quando a pressão interior é demasiado forte e tende a expandir-se, a tomar posse do espaço. É uma consequência espontânea de acontecimentos interiores, como, pelo contrário, pode ser também um acto intencional, destinado a influenciar processos interiores ou exteriores.

Conforme estas funções, assim como de acordo com os temperamentos e tradições, as formas da dança variam nas diferentes culturas.

Podemos, desta maneira, distinguir danças de grupos e danças individuais, danças de significado ritual e de significado social.

Encontramos todas estas formas em Africa e — o que nos interessa neste lugar — em Moçambique.

Na cultura dos povos africanos que vivem ainda uma vida tribal, a dança tem um papel muito importante e central, conservando o seu significado ritual. Além disso, os membros da comunidade encontram-se, nestas ocasiões, seja como espectadores — quando a dança é individual, executada por bailarinos com funções rituais (por exemplo, no caso dos Macondes, por iniciados mascarados, os *mapiko*, ou pelo grupo dos mestres de cerimónia da iniciação, os *vanalombo*, ou pelo grupo dos conselheiros, *vahumu*, no fim dos ritos de iniciação de um novo dignitário) — seja como actantes nas danças executadas em comum pelòs membros da linhagem e vizinhos próximos que participam com exuberância nas festas cerimoniais, especialmente em ritos de iniciação e ritos dos mortos.

Geralmente a dança é um acontecimento social em que, através da comunhão dos movimentos rítmicos, o grupo se sente mais forte, mais unido. Isto explica também a função de todos os géneros de danças guerreiras que desempenham um importante papel em povos como os Angónis, cuja influência se nota em Moçambique, especialmente no Sul, entre os Suázis, os Rongas, Changanas e Chopos (e também em alguns núcleos de angónis do Norte) que, através dos tempos, desenvolveram esta tradição mais do que outros grupos de Moçambique e a que certamente não é estranha uma organização tribal patrilinear.

Nestes mesmos grupos existe também, de forma muito elaborada, a dança individual ligada ao exorcismo, a servir de pacificação dos «espíritos», que tomam posse das pessoas e que — através do efeito de movimentos exaustivos dos «possessos» ou dos seus «médicos» — podem ser influenciadas a largar ou a transformar as vítimas. Dos Tsongas, no Sul, até aos Chonas, Nhúnguês, Cheuas (incluindo o seu subgrupo Azimba), Macuas e Lómuês, no Norte, temos exemplos deste tipo de dança.

Na página seguinte: *dança ritual do mapiko, Macondes* (em cima) e *dança dos mestres da circuncisão, vanalombo, Macondes* (em baixo).

danças guerreiras





Conforme os ritos a que as danças estão associadas, elas são executadas por homens ou por mulheres, ou ainda por pessoas de ambos os sexos, umas de dia, outras só de noite, umas ao ar livre, outras dentro de casa.

As danças rituais incluem quase sempre uma certa indumentária, símbolos, objetos mágicos ou vestimenta especial, como penas, peles e dentes de animais (a força incorporada das feras caçadas), armas, machados rituais, bastões, rabo de animal, com cabo esculpido e contendo «droga mágica», adornos com significado de amuletos, o corpo todo sarapintado ou coberto de panos e tiras vegetais, que o ocultam completamente aos olhares dos não iniciados.

Entre os Azimbas²⁴⁶, os Maganjas²⁴⁷ e os Macondes²⁴⁸, as máscaras ou os mascarados tomam em certas ocasiões a forma de animais. Existem nestes grupos danças nocturnas, danças do fogo (usando fibras amarradas, de combustão lenta, a que se chega o fogo) e, no norte dos Macondes, aparecem dançarinos sobre andas, provavelmente por influência dos Macondes do Sul da Tanzânia, onde são comuns.

Em cima: *dança de um guerreiro suázi*

Na página seguinte: *batuque em Marracuene.*



As formas mais espectaculares e conhecidas em Moçambique são as danças de género guerreiro dos marimbeiros chopes, que apresentam — dançando ao som da orquestra — um grupo de homens em fila, fazendo os seus passos e saltos num espaço restrito, e dos quais se destacam de vez em quando «solistas», que se exibem com violência e saltos quase acrobáticos, por uns escassos minutos, no espaço livre entre a fileira dos bailarinos e a orquestra. De tempos a tempos, uma ou outra mulher perpassa, com passos ligeiros e dançantes, ao longo da orquestra e dos bailarinos.

São também muito espectaculares as danças do *nyau*, dos Azimbas e dos Maganjas da Zambézia, como as danças do *mapiko* e dos *vanalombo* dos Macondes, que, embora tradicionais, são danças individuais, com movimentos típicos e incluindo por vezes números de grande acrobacia.

As danças de grupo utilizam formas elementares de coreografia: círculo, ou dois círculos concêntricos, rectas, linhas guiadas, ou atitude estática, em que só os membros superiores, os ombros, ou até só alguns músculos se movem.

São traços típicos da dança africana: a posição elementar dos dançarinos, os joelhos ligeiramente flectidos, uma leve inclinação do tronco para a frente, os braços e os antebraços estendidos, ajudando o equilíbrio do corpo e o movimento independente da parte dos rins ou da bacia, que são sacudidos lateralmente com velocidade vertiginosa. Julgamos que alguns destes movimentos devem estar relacionados simbolicamente com a fertilidade que, para estes povos (como para a humanidade em geral em épocas passadas), rodeados pelas forças da Natureza, difíceis de dominar, constituiu sempre uma preocupação constante, numa eterna luta pela sobrevivência. Este sentido da dança, aliás, inclui uma exuberância lúdica, que faz dessas celebrações verdadeiros acontecimentos festivos.

A dança vem também ao encontro do gosto que o homem revela pela imitação, seja de animais seja de situações humanas, o que conduz àquilo que já mencionámos no capítulo desta obra relativo ao «Embrião do Teatro».

Os instrumentos musicais que servem de suporte à dança africana (além dos já mencionados bater de palmas e pés, e do canto) são de preferência os tambores, que podem ir de um único instrumento até um grupo mais ou menos numeroso; e certos instrumentos do grupo dos idiofones: maracas, xilofones, etc.

A dança africana é, em geral, extrovertida, vital, por vezes violenta, e nunca tão preciosa e estilizada, como, por exemplo, as danças dos povos do outro lado do Índico (Índia, Indonésia, etc.), embora de lá tenham recebido algumas influências culturais, inclusivamente no campo dos instrumentos musicais, mas isso não afectou os Africanos no seu espírito.

Muito fica ainda por dizer, mas dentro dos limites desta obra temos de terminar aqui, para dar ainda um resumido relance dos instrumentos musicais moçambicanos.



OS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Não incluiremos neste trabalho os instrumentos de importação europeia, como a viola ou violão (que, aliás, ainda pouco entraram na vida do mato), mas só falaremos daqueles que as populações rurais de Moçambique usaram e ainda hoje usam nas suas aldeias.

Semelhante à maioria dos povos africanos, embora não todos, o tambor domina aqui a vida musical, principalmente o tambor membranofónico, [De tambores idiofónicos (tambores de madeira), que são muito típicos em grandes partes da África Ocidental e usados como telégrafo rápido para grandes distâncias, não temos nenhuma notícia em Moçambique.]

3 formas As formas mais frequentes dos tambores unimembranofónicos são formas cilíndricas, formas de almofariz e formas de cálice. No Norte (Macondes) existe também um tambor pequeno de espigão, e em alguns povos do grupo Chona-Caranga (por exemplo Chopes, Valengues e povos da Zambézia) podem encontrar-se tambores mais ou menos semiesferóides e ovalóides, no género dos atabales, que Frei João dos Santos já no século XVI observou.

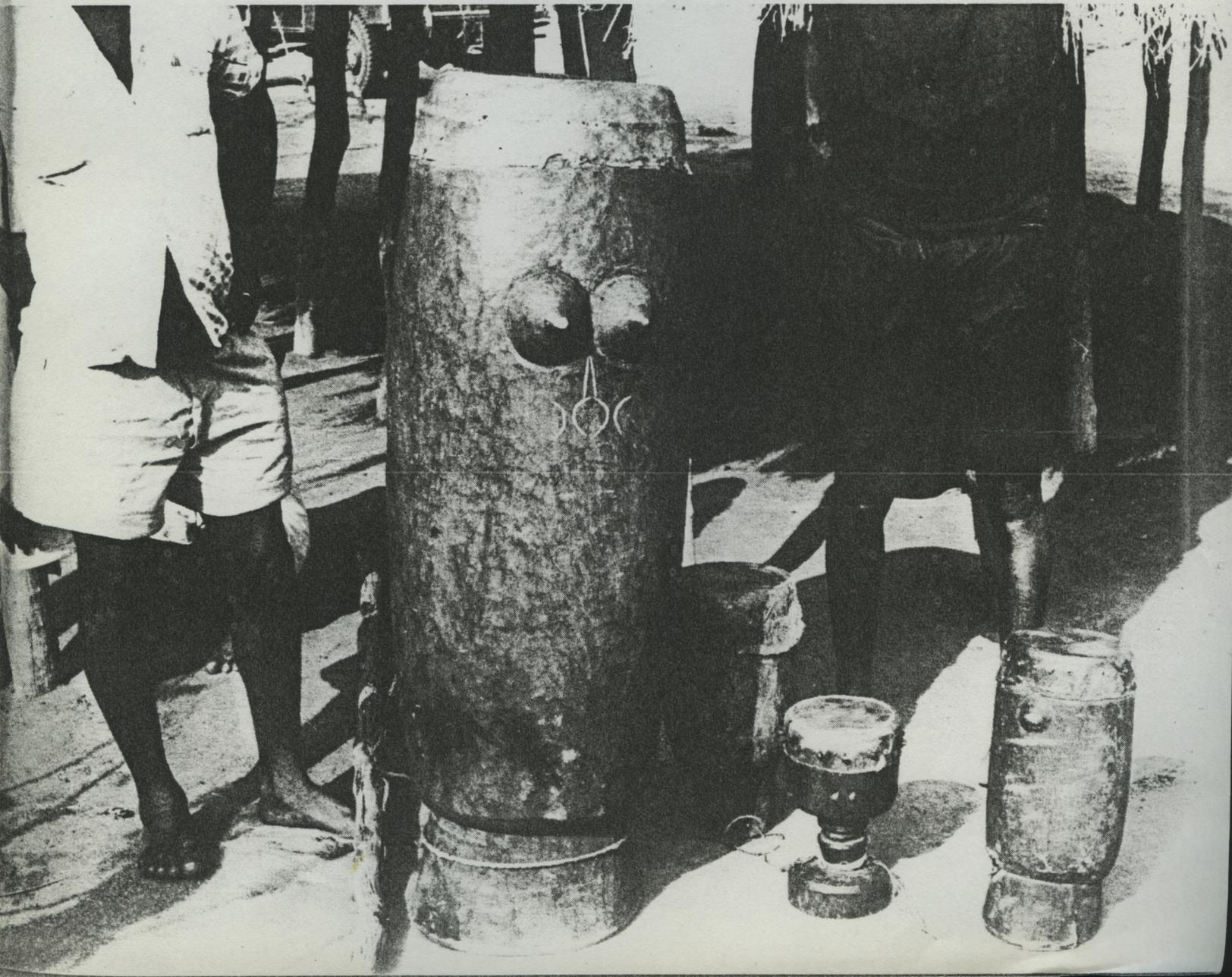
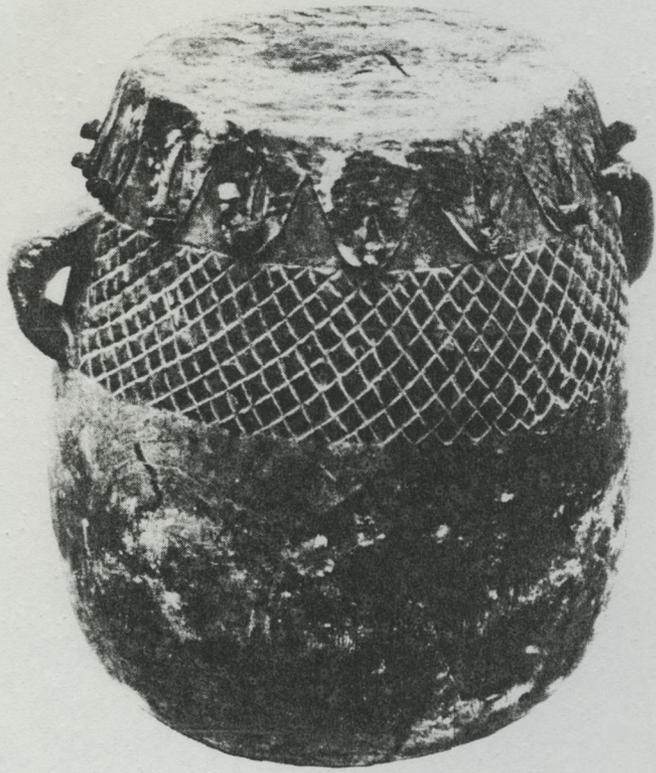
Tambores bimembranofónicos são relativamente raros, mas encontram-se. Conhecemos exemplos dos Tsongas, Suázis, Vandaus e Changanas na zona sul, e de vários povos da Zambézia (Lómuè, Chirima, Nyanja, Ajaua) e, sem indicação étnica, da região de Milange, Chire e Quelimane. Destes últimos mostramos um exemplar especialmente bonito que é designado «bataque de guerra» e foi oferecido ao Museu da Sociedade de Geografia, de Lisboa, pelo comandante da expedição contra os régulos Mataka e Quamba em 1899 (66 cm de altura e 38 cm de diâmetro, com a superfície bastante trabalhada).

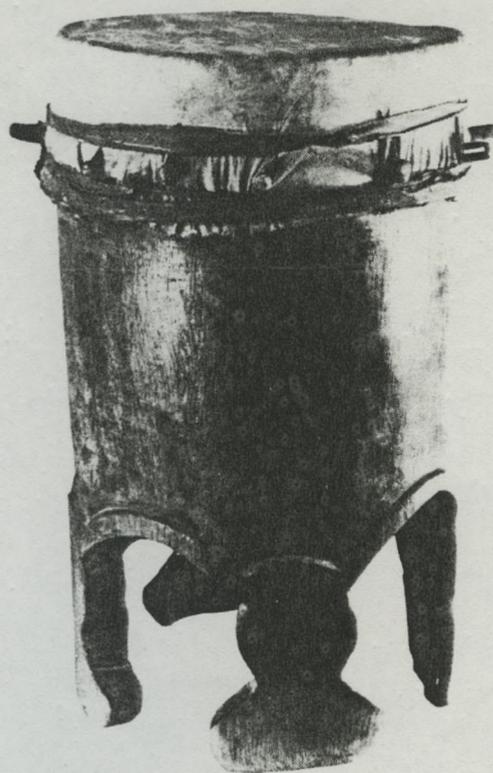
Ainda mais raros são os tambores de fricção (sarroncas). Como são usados geralmente só na ocasião dos ritos de puberdade (maconde, macua e também no Sul), não chegaram a atrair a atenção dos relatantes leigos que raramente assistiram a estas cerimónias secretas.

Tambores xamã unimembranofónicos, de caixilho redondo e baixo (tipo pandeiro), existem nas regiões dos Tsongas e Vandaus, e são também ali relacionados com o exorcismo que, entre eles, tem muita importância.

Excluindo instrumentos de princípios compostos, não se conhecem outros instrumentos membranofónicos.

O grupo dos idiofones é ricamente representado, através de toda a província, principalmente pelos chamados «idiofones por sacudimento» de todas as espécies (maracas, soalhas, chocalhos e guizos). Encontram-se em todos os povos moçambicanos, na forma de cabaças ou outros frutos do mato escavados, casulos ou recipientes feitos de entrançados. Pedrinhas, sementes ou areia, são metidas dentro dos instrumentos, que, sacudidos rítmicamente, provocam ruídos.





Porém, o instrumento musicalmente mais evoluído do grupo dos idiofones é o xilofone (idiofone de percussão) e o *mbira* (ou sanza), um lamelofone dedilhado (idiofone dedilhado).

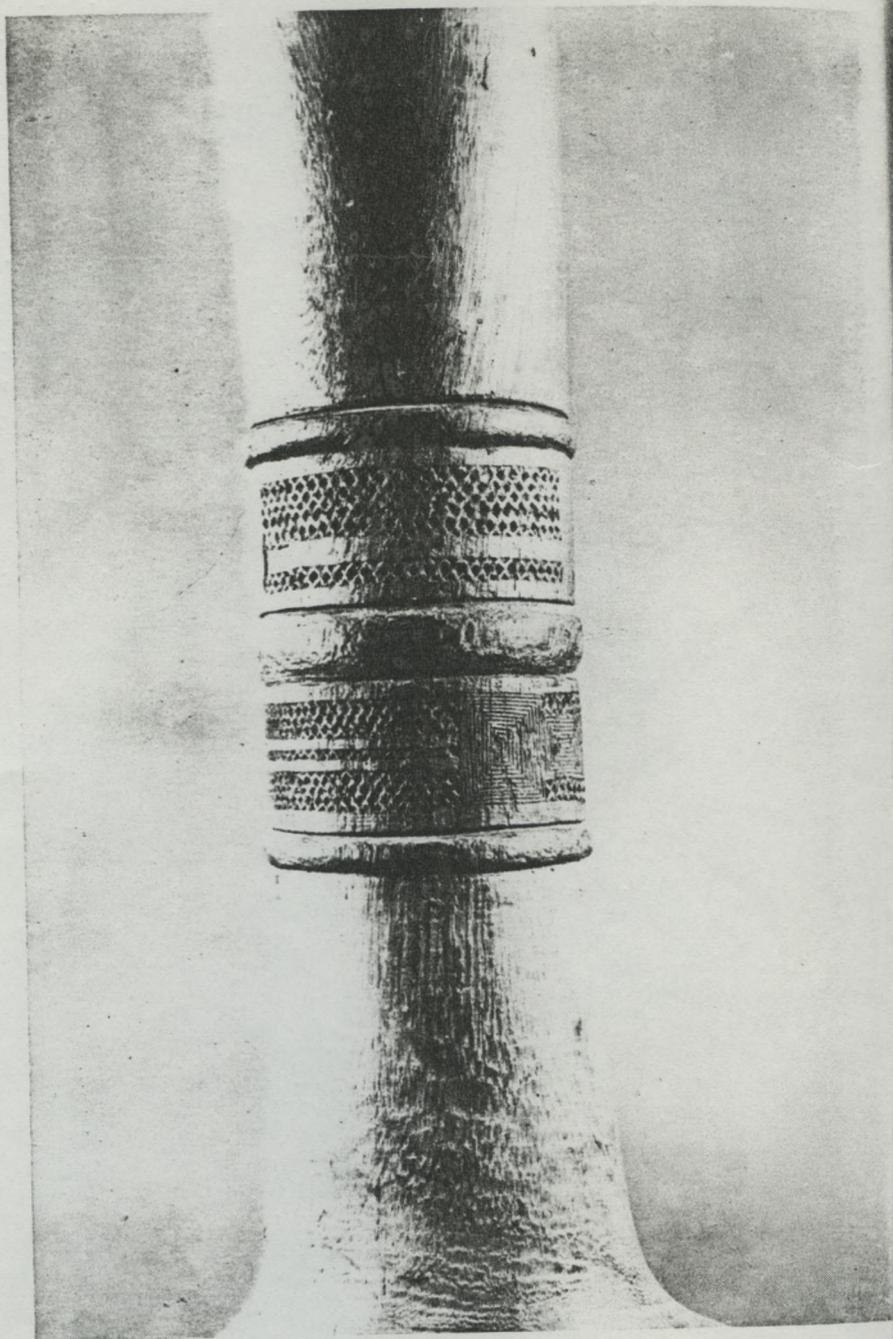
Em relação aos diferentes tipos de xilofone de Moçambique, todos de madeira, podemos hoje distinguir três zonas nitidamente diferenciadas²⁴⁹: no Norte (Macondes, Lómuès, Chirimas, Cocolas e Ajauas) usa-se o xilofone de teclas soltas (o chamado «Holmxylophon») sem corpos de ressonância; ao passo que no Sul (entre os Chopes, Vandaus, Changanas e Tsuas) se usa o xilofone de teclas fixas com corpos de ressonância (frequentemente chamado «Tragbügelxylophon») — xilofone com meio-arco para transportar —, que constitui um elemento cultural muito importante.

Na zona central de Moçambique, e principalmente no vale do Zambeze, nos Senas e em outros povos da Zambézia, de Tete ao oceano Índico²⁵⁰, existe um tipo de xilofone de teclas fixas que não possui o meio-arco, portanto não pode ser chamado «Tragbügelxylophon», mas talvez «xilofone com cabaças».

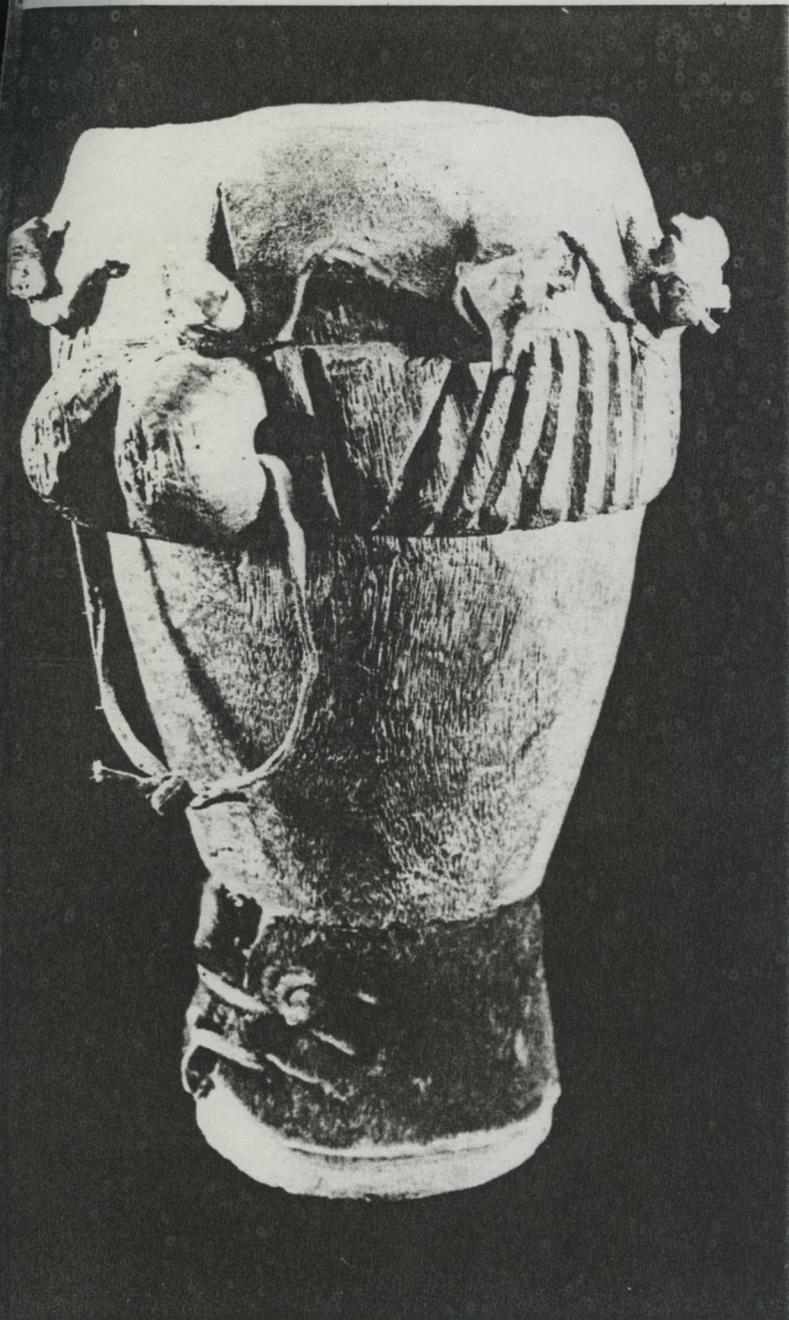
Em cima: *tambor maconde*, ligoma

Na página seguinte: *maconde tocador de tambor*.



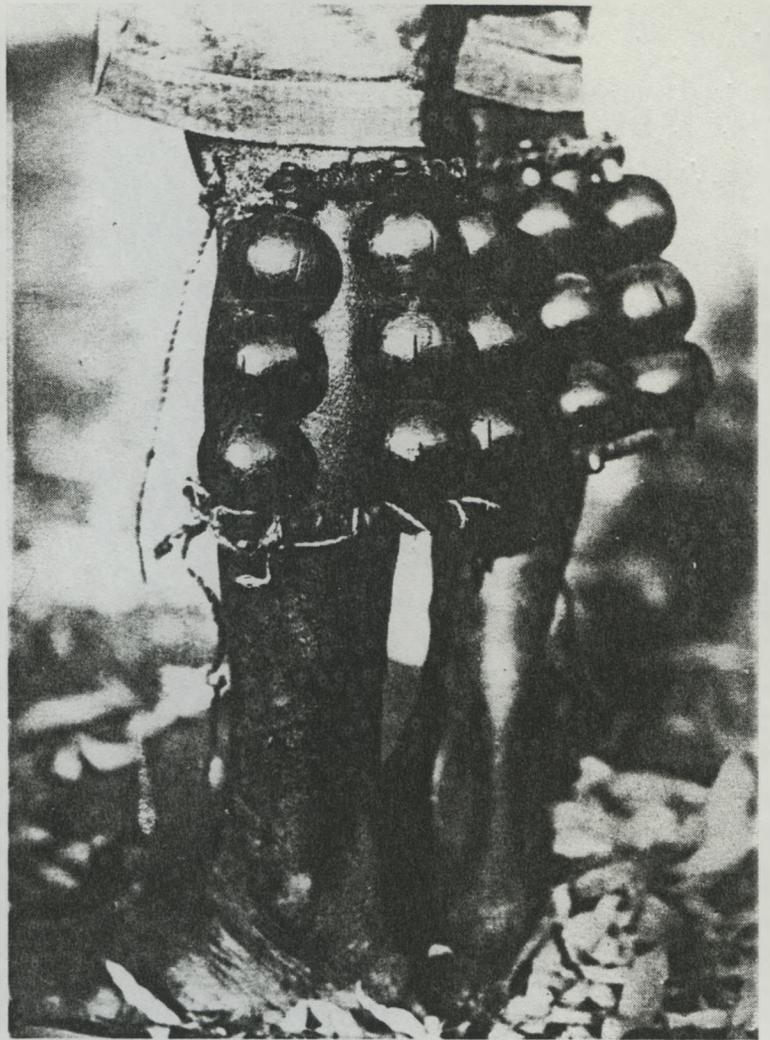


Nesta página: pormenor do pé do tambor neha. Macondes.
Na página seguinte: tambor chope, Zavala (à esq.), e «bataque de guerra»,
tambor bímembranofónico ajaua (à dir.).



Em ambos os tipos de xilofone de teclas fixas, os dos Chopes e os dos povos da Zambézia, os corpos de ressonância (cabaças ou frutos de mato, geralmente *Strychnos spinosa*) são presos a um eixo central, com orifícios por baixo das teclas.

Estas teclas são amarradas entre si; no caso do xilofone dos Chopes ficam suspensas entre as extremidades do meio-arco, no caso do xilofone da Zambézia sobre um suporte, uma espécie de caixilho pousado no chão. Além disso, o da Zambézia distingue-se, pelo



tamanho enorme do seu teclado (20 a 22 teclas), do xilofone dos Chopes (o tipo grave 4, e os outros entre 10 e 16 teclas, raramente 18).

O xilofone dos Chopes (*timbila*) é tocado com baquetas com maçaneta de borracha por uma pessoa, mas geralmente em grupos de oito e dezasseis instrumentos e às vezes até mais. Uma verdadeira orquestra de cuja função falaremos mais adiante. O xilofone da Zambézia (*ulimba* dos Senas) é tocado com semelhantes baquetas por quatro homens, dois em cada lado oposto.

O xilofone de teclas soltas (*dimbila*) é tocado no Norte de Moçambique (Macondes) por dois homens, um de cada lado, e com dois pauzinhos. Os dois suportes das teclas, pedaços de tronco de bananeira, são cortados de fresco quando é preciso e só servem durante uns dias. As teclas dos instrumentos são guardadas na aldeia, na casa dos homens, e quem quiser pode tocar. Temos também notícia de um caso de «xilofone de gamela», ao norte de Milange²⁵¹, tipo que se conheceu em África até agora só numa determinada região do Congo. É tocado, do mesmo lado, por duas pessoas.

O outro grupo dos idiofones, musicalmente importante, é formado pelos lamelofones, em muitas partes de Moçambique chamados *mbira* ou *mbila* (zona central), e em



outras, com nomes diferentes (na Zambézia, por exemplo, existem variantes de *kasansi*, *kalimba*, nos Macondes e Macuas *chitatya* e *irimba* e na bibliografia europeia a designação de *sanse* ou *sanza*, etc.). É um dos poucos instrumentos de origem inteiramente africana e não existe em outras partes do Mundo a não ser na América do Sul, para onde os negros o levaram.

Em cima de um suporte de madeira em forma de tábua, de abano, de caixa ou de chocalho, está fixado um certo número de lamelas de metal ou bambu, cujas extremidades livres são postas a vibrar dedilhando-as com os polegares (e às vezes também com o indicador da mão direita), enquanto os dedos restantes seguram o suporte que muitas vezes ainda está pousado sobre, ou dentro, de uma cabaça, que aumenta o som.

O tipo simples de tábua é típico das regiões do Norte (Macondes, Macuas e Lómuès). Na zona central, onde o instrumento tem a sua maior difusão e também



elaboração, predomina o tipo de chocalho: é um bloco chato de madeira, cuja metade inferior é escavada e frequentemente provida, na abertura, de anéis de metal enfiados num arame, ou soalhas de vários materiais, fixadas em cima do bloco de suporte. O número de lamelas nesta área é consideravelmente maior, e da ordenação delas podemos tirar conclusões acerca de tipos e regiões.

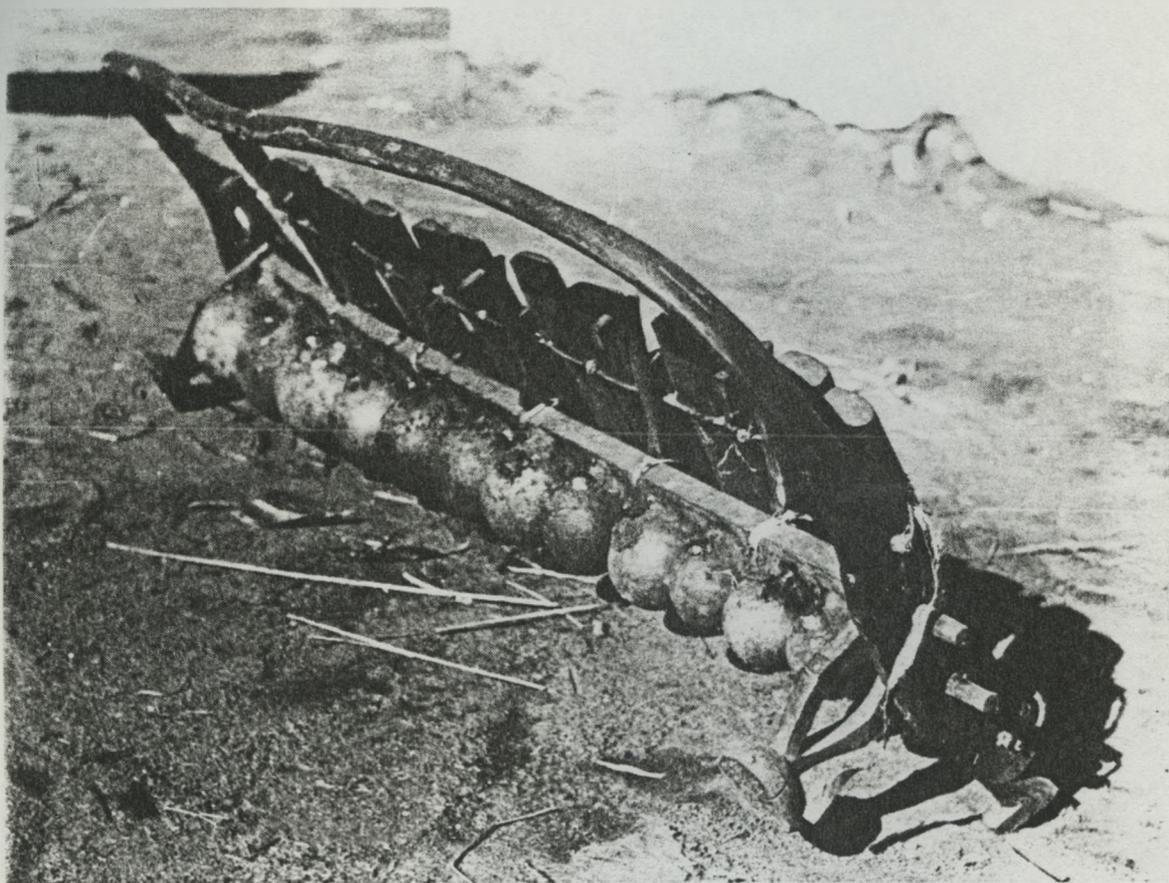
Na Zambézia, onde se juntam influências de diferentes povos, encontram-se os mais diversos tipos.

Curioso é que o instrumento não aparece geralmente na zona sul de Moçambique, a não ser em casos isolados nos Tsuas, ao sul do Save.

O tipo de *mbira*, com suporte de caixa, muito espalhado em Angola e no Congo, não existe praticamente em Moçambique.

Encontram-se, porém, alguns exemplares do tipo canoa em museus, com esta indicação de origem. Enquanto se não puder provar o contrário, temos de supor que foram importados do Congo e da região do Loango, donde são oriundos.

A primeira descrição do instrumento, sob o nome de *ambira*, encontra-se também na obra de Frei João dos Santos²⁵².



Instrumentos da classe dos aerofones são usados em toda a província. Além das formas simples de apitos, há flautas de bambu, verticais e travessas, em geral com poucos orifícios. Na região dos Changanas, Valengues e Chopes é muito usada a flauta globular (*chiguvihu*), feita do fruto de *Strychnos spinosa*, com um orifício de sopro e mais dois de notas. O instrumento é sempre tocado em duo, seja por duas raparigas, seja por dois rapazes. Os Chopes usam também para este fim o fruto de *Strychnos gerrardii*, bastante mais pequeno.

Nos Chopes, um povo rico de cultura musical, ouvimos um aerofone composto, uma combinação de flauta globular com flauta vertical. O fruto de *Strychnos gerrardii*, com um orifício de sopro no topo, é ligado (com cera) ao tubo de bambu vertical com dois orifícios de notas. A corrente de ar que atravessa primeiro o espaço globular provoca um som tipo bordão.

Uma flauta de Pã, composta de oito tubos colados com resina, nos Chirimas, e outras — até em diferentes tamanhos —, ligadas por fibras vegetais, são assinaladas nos Nhúnguês na Zambézia, onde actuam em coro²⁵³. Provavelmente existem também flautas de Pã em outros locais. São de destacar ainda os coros de flautas verticais e fechadas, de uma única nota, que ouvimos nos Chopes e cuja música tem um encanto especial.

Na página anterior: maracas da perna. Rongas. Idiofone feito de casulos de insectos.

Nesta página: xilofone de teclas fixas, com meio arco para transporte, timbila (visto por baixo). Chopes. Bungane.

Os aerofones de tipo corneta ou trombeta limitam-se, em Moçambique, principalmente aos chifres dos antílopes-kudu e antílopes-sabre, os primeiros com a forma torcida e os segundos com a linha levemente curva. Conhecemos unicamente instrumentos com o orifício de sopro lateral.

Segundo Junod²⁵⁴, antigamente exibiram-se estas cornetas em coro e com uma certa importância social. Frei João dos Santos também já as menciona.

Além destes, há apitos feitos de chifres de pequenas gazeias ou cabras, de osso e de material vegetal.

Um outro caso do instrumento composto é uma espécie de tuba, de um metro de comprimento, feita de cana de bambu, que está ligada na extremidade inferior a uma concha de cabaça fazendo de campânula.

Instrumentos mirilton feitos só de cabaça, com orifício lateral de sopro na parte estreita e dobrada do gargalo do fruto, encontraram-se até agora só nos Nhanjas na margem do lago Niassa, onde foram usadas num coro dançante.

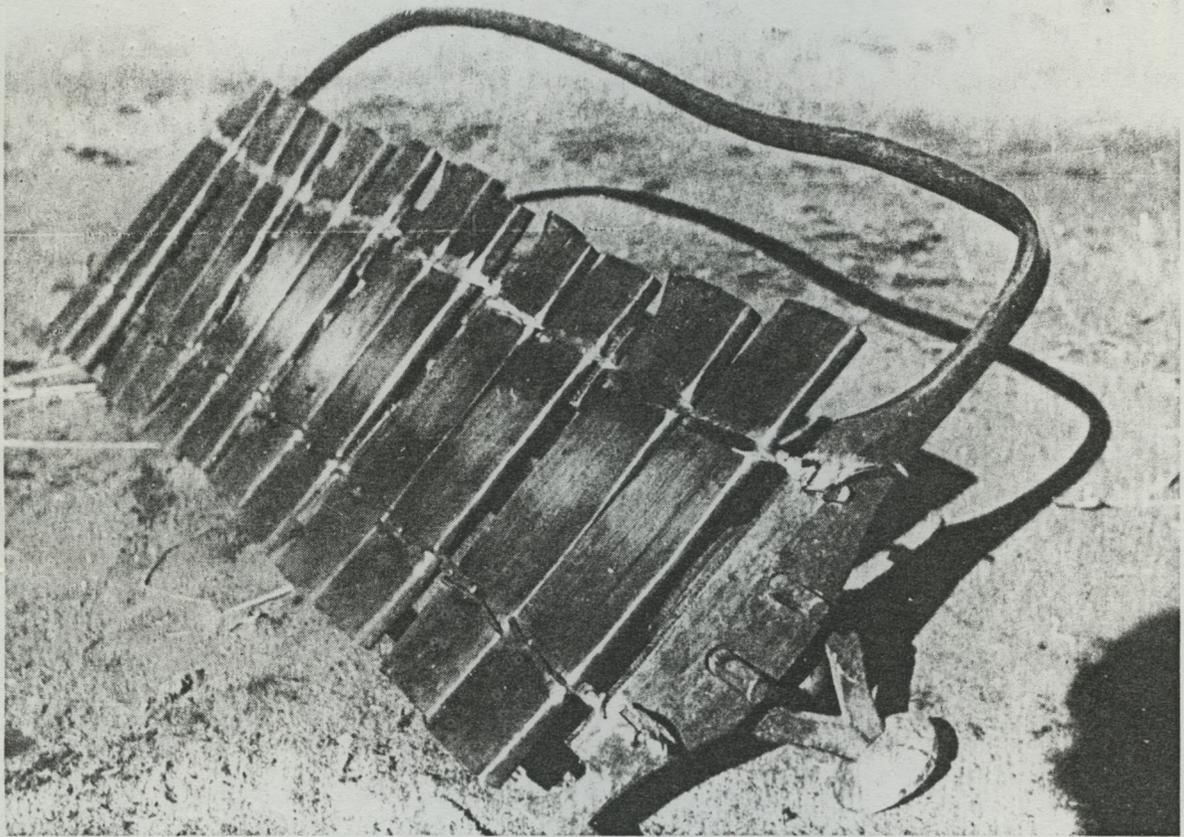
No que respeita finalmente aos instrumentos de corda, e deixando à parte casos isolados como o arco na terra e os arcos eólicos, identificámos em Moçambique uns sete tipos de arcos musicais; mas acerca da sua difusão ainda não podemos dar indicações certas. O facto é que encontramos o arco musical ainda muito em voga no Sul da província, ao contrário do que sucedeu no extremo norte. Da Zambézia e da zona central conhecemos notícias extraídas da bibliografia e exemplos nos museus. Esses tipos são: o arco simples (Zambézia, Beira e Tete), provido acessoriamente de uma chapa com soalhas; o arco com um corpo de ressonância, de cabaça, atada numa extremidade, e sem laço de afinação (Azimbas, Tsongas); o arco com a cabaça ao meio e com um a três laços de afinação (Sul do Save, Tsongas, Chopes e Valengues, além disso nos Chirimas do Norte); o arco de tala com ressonância bucal e um laço de afinação (na área ao sul do Save, especialmente dos Bitongas, Chopes e Changanas, mas também dos Chirimas e Azimbas no Norte); e o arco denteado com ressonância bucal (Chopes e Valengues). A parte denteada deste arco é friccionada com um pauzinho que tem ainda enfiada uma pequena maraca, diferentemente dos outros arcos, em que a corda é percutida com o dedo ou com uma palha. Há ainda alguns exemplos de arcos compostos feitos com um pedaço direito de cana e uma vara maleável metida de um lado (ou, nalguns casos, também de ambos os lados), que possibilita a tensão da corda.

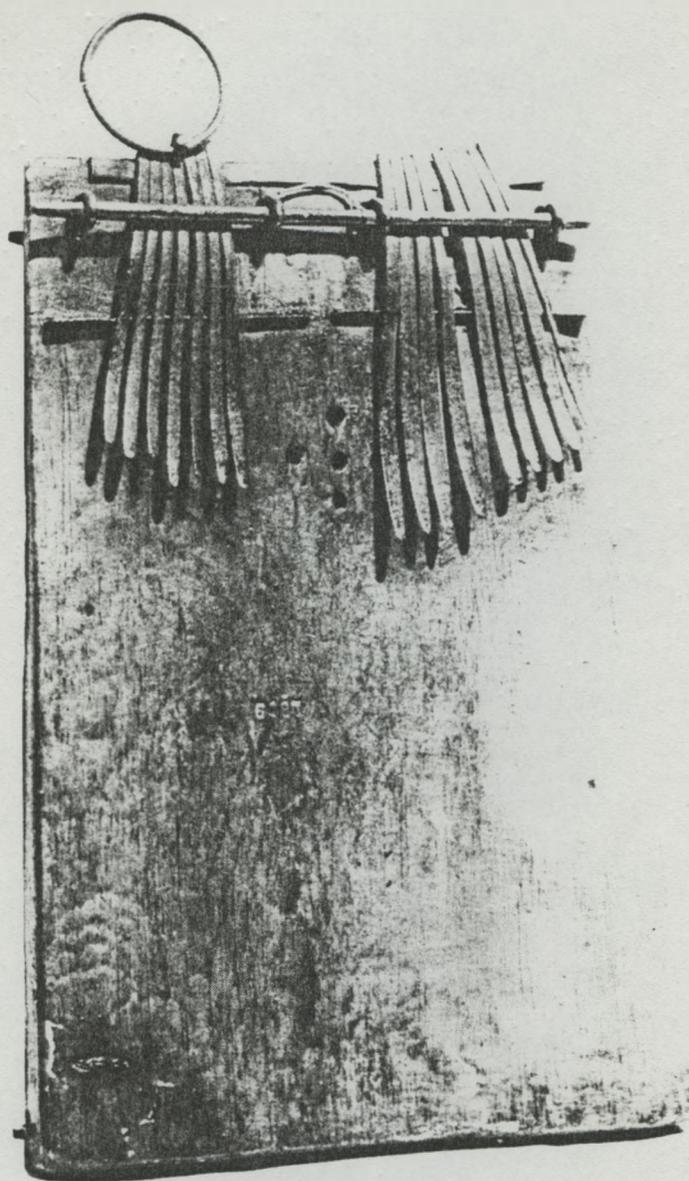
As cordas dos arcos musicais são de material vegetal (uma tira de folha de palmeira ou um cordel de fibras torcidas) ou, em alguns casos, de arame, se este já estiver ao alcance dos interessados.

A música produzida nestes arcos é de certa maneira suave; a escala dos poucos tons básicos (1 a 3, ou 4) é frequentemente enriquecida com tons harmónicos, produzidos com virtuosidade pelas posições diferentes da cavidade da boca.

Aos instrumentos de corda pertence também a cítara de tábua (*mbangwe*), que parece existir só no Norte entre os Macondes, Ajauas, Suáilis, Chirimas e Azimbas, e que consta de uma tábua rectangular com pequenos orifícios ao longo dos lados mais

Na página seguinte: o xilofone anterior visto por cima (em cima) e xilofone de teclas soltas, maconde, dimbila, Mala (em baixo).





curtos, através dos quais uma corda de arame passa sete e oito vezes de um lado a outro. As cordas são elevadas da superfície por pequenos cavaletes, que, ao mesmo tempo, regulam o comprimento da parte vibrante da corda e, com isso, a sua afinação. O instrumento geralmente é metido numa meia-cabaça, que funciona como corpo de ressonância. A maneira de produzir o som é tocar de rasgado o coro das cordas com o indicador da mão direita, enquanto os dedos estendidos da mão esquerda, mudando de posição, graduam o som das cordas.

De cítara monocórdica conhecemos um caso nos Macondes, tocada por dois rapazes: uma cana de bambu deitada no chão, de cuja superfície se fendeu uma tirinha, sem a despegar, que faz de corda; um rapaz percute esta com duas palhas, ao mesmo tempo que o outro a gradua com a ajuda de um gume de faca.

Em cima: *lamelojone, tipo chocalho, «casansa». Mamarrães. Macuas.*

Na página seguinte: *tocador de lamelojone, tipo de chocalho, mbila. Chonas. Gorongosa.*



Parece-nos ter pouca importância a cítara de pau redondo, existente no Museu de Coimbra, oriunda da Zambézia. Muito mais interesse nos despertam os vários exemplares de cítara de pau achatado e a viola de vara ou de pau espetado, cujas origens se devem procurar, sem dúvida, na Índia, na Pérsia e na Ásia Oriental, embora não possamos fixar a data do seu aparecimento em Moçambique, nem fazer ideia da importância do papel que o primeiro destes instrumentos representava nas nossas zonas. Os documentos mais antigos não mencionam instrumentos de corda (Frei João dos Santos e P.^e André Fernandes).

A cítara de pau achatado, da qual nós temos, por enquanto, exemplos só nos museus, parece ter estado difundida em Moçambique principalmente no vale do Zambeze. Ela foi muito espalhada no Congo Belga, nos povos Luba, Benalulua, etc., e também existia na costa oriental da África, Uganda, Tanzânia. Podemos supor que em Moçambique o seu uso não desceu além do rio Save. O instrumento consiste num porta-cordas, um pau achatado de corte rectangular, cuja extremidade superior apresenta umas saliências recortadas verticalmente, que devem ter servido como cavalete ou trastes. A corda é fixada deste lado numa espécie de botão no meio da ponta alargada do porta-cordas. Na outra extremidade, a corda passa igualmente sobre uma saliência recortada em forma de cavalete e está fixada na ponta do pau. Perto desta parte inferior tem um corpo de ressonância, uma calote de cabaça, amarrada por meio de um fio torcido, com a abertura para baixo. Geralmente, encaixa-se o porta-cordas num outro pedaço de cabaça, recortado em forma de gola e encavalitado na primeira cabaça. Desta maneira o conjunto fica mais firme.

As demais cítaras de pau achatado possuíam, além da corda principal, uma corda lateral, que só vibrava simpaticamente. Um dos instrumentos moçambicanos tinha duas cordas principais e também duas cabaças de ressonância. Não encontramos o instrumento no mato e não temos na bibliografia moçambicana indicações sobre a maneira como é tocado. Segundo autores estrangeiros, a cítara de pau achatado era dedilhada com *plectrum*. Não sabemos se ela ainda hoje é usada em algum dos povos de Moçambique, mas não o cremos.

Finalmente, como último dos instrumentos de corda (que esse ainda existe) mencionamos a viola de pau ou vara espetada, que encontramos no Norte, nos Macondes e Ajauas, e da qual temos notícia nos Chirimas, Manganjas, Lómuès, Chuabos, etc. A viola de pau espetado é tocada com um arco que fricciona a corda. O porta-cordas é, geralmente, uma vara ou um pau de bambu ou de outra qualidade, tendo numa extremidade uma cravelha natural ou artificial, e que na extremidade oposta passa, espetando-se através de um corpo de ressonância (um pequeno tambor fechado, feito de madeira ou de uma calota de casca de noz de coco e tapado por uma membrana de pele fina, de cobra, lagarto ou gazela pequena). A corda amarra-se à volta da cravelha e à ponta saliente do porta-cordas, depois de este ter atravessado o corpo de ressonância. Como corda vimos usar tiras de folha de palmeira ou arame. O arco para friccionar a corda é um simples ramo, curvado por um feixe de fibras. O instrumento é apoiado na





anca do tocador e segurado por este com a mão esquerda perto da cravelha, encurtando ao mesmo tempo a corda com dois a três dedos para variar a afinação. E tocado só por homens, como aliás os demais instrumentos de música em Moçambique, com exceção de alguns tambores e da flauta globular.

Os instrumentos de música moçambicana são de confecção e ornamentação menos rica do que os de certos povos da costa ocidental. Contudo, a maneira como estão executados tecnicamente mostra que existe também nos Moçambicanos o sentido estético (por exemplo, um corpo de ressonância de cabaça, que por acaso rachou, foi consertado com uns pontos de «linha» de tiras de palmeira, que, embora sejam funcionais, revestem a aparência de uma ornamentação deliciosa). Além disso, alguns tambores antigos destacam-se francamente daquela escassez e são belamente decorados com motivos geométricos incisos ou entalhados ou com certos elementos significativos — por exemplo, os seios num tambor macua.

Mas onde melhor se prova a capacidade artística dos Moçambicanos é no próprio campo musical. Em Moçambique, algumas formas de música sobressaem acima do nível

Em cima: *arco musical com cabaça ao meio, chitende. Chopes.*

Na página seguinte: *tocador de trompeta travessa, lupembe (antilope-sabre), Maconde.*





geral. O exemplo mais notável são as orquestras das marimbas, um elemento importante da cultura chope. Não só a forma original (uma espécie de *suite* orquestral, *ngodo*, com 9 a 11 andamentos de carácter variado e tradicional, junto com um coro de homens cantante e dançante), como também a função social dentro do povo, são sinais de uma organização bastante evoluída e sábia. Os textos das partes cantadas podem ser considerados como uma espécie de consciência social que interpreta os acontecimentos públicos com imparcialidade e distribui críticas como louvores, contribuindo desta maneira para um certo equilíbrio democrático da sociedade.

Outra forma musical extraordinariamente bonita é a do xilofone dos Macondes, dos Lómues e Chirimas, xilofone de teclas soltas, tocado como instrumento a solo, mas por dois tocadores, cujos motivos diferentes formam uma espécie de contraponto elaborado.

A música dos tambores, com a sua admirável riqueza e execução rítmica inerentes à maioria dos povos da África, é bem conhecida por todos.

Em cima: *tocador maconde de viola de pau espetado, kanyembe. Nhamati.*

Na página seguinte: *arco musical denteado, chivelane, Banguza (em cima) e arco musical de tala, chipendani, também de Banguza (em baixo).*

Nas páginas 236 e 237: *orquestra de marimbas, grupo e solista de dança. Chopes. Banguza.*







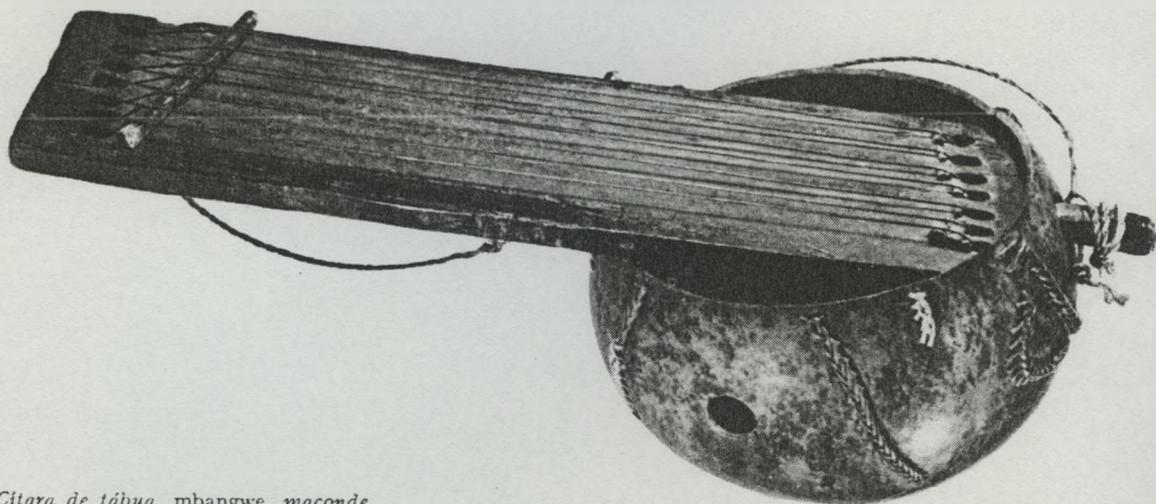
ORQUESTRA DE MARIMBAS E SOLISTA DE DANÇA • CHOPES • BANGUZA

Os coros de flautas representam mais uma especialidade de certas etnias africanas e existem em Moçambique, segundo os nossos conhecimentos actuais, nos Chopes, nos Nhúnguès na Zambézia e talvez antigamente também nos Macuas.

Os instrumentos de corda, como muitos aerofones e também o *mbira*, servem principalmente de passatempo e gosto de indivíduos, ou de acompanhamento dos músicos andantes, verdadeiros bardos, que cantam para entretenimento do povo. Como instrumento predilecto dos bardos servem no Norte de Moçambique, principalmente, a cítara de tábua (*mbangwe*) e a viola de pau espetado, enquanto no Sul o arco musical (*chitende*).

Já mencionámos os duos de flauta globular (*chiguvihu*) dos Chopes e Valengues, que, com a sua forma também contrapontal, pertencem às mais apreciáveis criações da arte musical moçambicana, e existem também em vizinhos fora das fronteiras²⁵⁵.

Não se pode deixar ainda de dizer uma palavra sobre o canto, que, excepto nas canções de influência europeia através das escolas missionárias, toma quase sempre uma forma responsorial: uma voz começa e a outra ou as outras entram, sendo rendidas em seguida outra vez pela primeira, que canta a ligação com o próximo verso, forma muito conhecida em África. Os motivos musicais dos cantos que ouvimos obedecem geralmente à lei do mínimo esforço (quer dizer, são melodias principalmente descendentes), não evitam paralelas de segunda, pelo menos no Norte de Moçambique, e a relação com a língua falada é estreita, seja no canto de conjunto, seja no canto individual.





sabela



DANÇA AOS ANTEPASSADOS DE UM CURANDEIRO CHANGANA

Angola, que temos de admitir um erro na indicação da origem e abster-nos da sua inclusão. O mesmo acontece com as figuras 91, e 93 a 95, do livro de Diogo de Macedo e Luís Montalvor *Arte Indígena Portuguesa*.

²¹⁷ A. Adams, *Lindi und sein Hinterland*, pág. 44, Berlim, 1902.

²¹⁸ Ver Eckart von Sydow, *ob. cit.*, pág. 137, A, B e C, assim como o que diz sobre escultura maconde, págs. 103-105.

Ladislav Holý, *ob. cit.*, figs. 77, 78, 79, 81 e 84 e ver também Irmgard Bon, «Masken und Plastiken der Makonde in Tanganyika», in *Neues Afrika*, 11, 3.º ano, Munique, Novembro, 1961, págs. 435-437. Reproduz uma destas antepassadas macondes no Museu Rautenstrauch-Joest de Colónia, pág. 435.

²¹⁹ Ladislav Holý, *ob. cit.*, fig. 78.

²²⁰ Ver Horace Waller, *The Last Journals of David Livingstone in Central Africa, from 1865 to his Death*, vol. I, Londres, 1874, pág. 28.

²²¹ Américo Pires de Lima, *Exploração em Moçambique*, pág. 44, Lisboa, 1943.

²²² Eckart von Sydow, *ob. cit.*, pág. 113.

²²³ O Museu de Etnologia do Ultramar de Lisboa possui duas, AA 872 e AH 961. O Museu Dr. Alvaro de Castro possui duas, *clichés* n.ºs 14 e 30. O Museu de Etnologia de Hamburgo tem uma (Holý, 80).

²²⁴ Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa, 13 007.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Soares de Castro «Artes Plásticas no Norte de Moçambique», in *Boletim do Museu de Nampula*, vol. II, Nampula, 1961, pág. 123; e exemplares expostos nos museus de Nampula e Lourenço Marques.

²²⁷ Ver J. Anthony Stout, *Modern Makonde Sculpture*, Kibo Art Gallery, Dar-es-Salam, 1966.

²²⁸ Soares de Castro, *ob. cit.*, estampa I. Também não conhecemos máscaras macuas de madeira. As únicas máscaras macuas que conhecemos são de entrecasca de árvore, pintadas, e encontram-se igualmente no Museu de Nampula. Soares de Castro, *ob. cit.*, págs. 115-116.

²²⁹ Ladislav Holý, *ob. cit.*, figs. 75 e 102.

²³⁰ Soares de Castro, *ob. cit.*, estampa I, n.ºs 1, 2 e 3.

²³¹ Ladislav Holý, *ob. cit.*, fig. 69.

²³² Ladislav Holý, *ob. cit.*, figs. 66 A e B e 67.

²³³ Soares de Castro, *ob. cit.*, págs. 115-129.

²³⁴ Id., *ob. cit.*, pág. 116, estampa I.

²³⁵ António Rita-Ferreira, «Os Azimba», in *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*, n.º 84, Lourenço Marques, 1954, págs. 80-90; e do mesmo autor: *Os Cheuas da Macanga*, Lourenço Marques, 1966, págs. 74-75.

²³⁶ Id., *Agrupamento e Caracterização Étnica dos Indígenas de Moçambique*, Lisboa, 1958, figs. 13 e 14.

²³⁷ Soares de Castro, *ob. cit.*, págs. 121-122.

²³⁸ H. Cory, *African Figurines, Their Ceremonial Use in Puberty Rites in Tanganyika*, Londres, 1956.

²³⁹ Dora Earchy, *Valenge Women*, Oxford, 1933, pág. 113.

²⁴⁰ Id., *ob. cit.*, pág. 117, gravs. XIII e XIV.

²⁴¹ Ladislav Holý, *ob. cit.*, figs. 143, 145 e 146.

²⁴² Id., *ob. cit.*, figs. 44 a 51.

²⁴³ Id., *ob. cit.*, fig. 103.

²⁴⁴ Hugh Tracy, *Chopi Musicians*, Londres, 1948.

²⁴⁵ Gerhard Kubik, «Transcription of Mangwilo xylophone music from film strips», in *African Music*, vol. III, n.º 4, Joanesburgo, 1965.

Margot Dias, «Gruppenbildende und individuelle Musikinstrumente in Moçambique», in *Actas do VII Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas*, Moscovo, 1964, vol. VII. Margot Dias, *Ensaio sobre os Instrumentos Musicais de Moçambique*. Manuscrito por publicar. Gerhard Kubik, *Xylophonmusik in Nordmozambique*. Manuscrito por publicar.

Id., *Musikinstrumente und Musikformen des Alto Zambézi*. Manuscrito por publicar.

²⁴⁶ António Rita-Ferreira, «Os Azimba», in *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*. Lourenço Marques, n.ºs 84 e 85, 1954.

²⁴⁷ Margot Dias, «Os Maganjas da Costa», *Estudos de Antropologia Cultural*, n.º 1, Lisboa, 1965.

²⁴⁸ Jorge Dias e Margot Dias, *Os Macondes de Moçambique*, vol. III, «Vida Social e Ritual», pág. 209, Lisboa, 1970.

²⁴⁹ No artigo «Instrumentos Musicais de Moçambique», que a autora publicou na revista *Geographica*, ano II, n.º 6, Lisboa, 1966, falava só de duas zonas, porque ainda não tinha conhecimento dos resultados da investigação feita por Gerhard Kubik nos últimos tempos.

²⁵⁰ Gerhard Kubik, *Xylophonmusik in Nordmozambique*.

²⁵¹ Id., «Discovery of a Trough Xylophone», in *African Music*, vol. III, n.º 2, Roodepoort, 1963; e «Recording and Studying Music in Northern Mozambique», in *African Music*, vol. 3, n.º 3, Roodepoort, África do Sul, 1964.

²⁵² Frei João dos Santos, *ob. cit.*

²⁵³ P.º Alexandre Valente de Matos, «Os Chirimas e a Música», in *Boletim do Museu de Nampula*, vol. I, Nampula, 1960. A referência aos coros de flautas de Pã (*nyanga*) baseia-se numa informação pessoal de Andrew Tracey, que os estudou ultimamente.

²⁵⁴ Henrique A. Junod, *ob. cit.*, vol. II, pág. 252.

²⁵⁵ Percival R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Joanesburgo, 1953, págs. 135-170.

No trabalho sobre Moçambique, as fotografias das páginas 54, 80, 96, 171 e 213 foram amavelmente cedidas pela Agência-Geral do Ultramar; as das páginas 75 e 157 por Gerhard Kubik; e o extratexto «Pintura lómuè no Hotel Chuabo» por M. G. da Gama Amaral. Toda a demais documentação é dos autores e do Museu de Etnologia do Ultramar. Os desenhos são de Fernando Galhano.