

deixa então vir o verão
sem barreiras nem cadeias
deixa o pelourinho, o pessegueiro
dar os seus frutos vermelhos em paz

e oferece-me um cântico
de pombas de alegria
que eu possa cantar bem do fundo
que a vida não é em vão
porque ao morrer de olhos abertos
a minha canção vermelha não morrerá

[Trad. de Moutinho Pereira]

in: Africa, II, Out/Dez, 1980
Lisboa.

Martinho Lutero
Carlos Martins Perelra

A MÚSICA TRADICIONAL EM MOÇAMBIQUE

I PARTE

*Tambor está velho de gritar
ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos ¹*

José Craveirinha

Golpeando com as mãos e com os pés, os primeiros homens teriam descoberto os mais imediatos agentes percutores. O próprio corpo e o solo seriam os elementos percutidos e os sons produzidos acompanhariam o movimento do corpo e a voz. Surgiram depois os elementos ressonantes e as «baquetas» de osso ou de madeira, como prolongamento da própria mão.

Quando se fala em música africana pensa-se logo em tambores ressoando pela «selva». Este estereotipo ocidental, a respeito da música em África, é fruto, já sabemos, da visão exótica que durante longos anos foi dada ao mundo sobre este continente.

A música africana, de uma maneira geral, tem uma infinidade de tipos de instrumentos, tão rica como a da música ocidental, ou ainda mais. Contudo, os tambores serão porventura os únicos instrumentos que encontramos presentes em toda a extensão do continente africano, com uma gama infinita de variações e características. As diferentes influências cul-

turais de outras partes do Globo vieram juntar ao género membranófono existente uma variedade sem par, que ao longo dos séculos se tornou característica em cada região. Pode dizer-se que esses tambores são, hoje, já instrumentos tradicionais em cada povo.

O que acabamos de dizer é válido também, de forma particular, para Moçambique, como país africano. Os tambores, aqui, aparecem sempre associados a uma função prática, por exemplo uma dança, ligada a um rito, a uma cerimónia, a uma festa, etc.

A visão lendária do negro e seu tambor, comunicando à distância por um «código morse subdesenvolvido» não corresponde à realidade do Moçambique Independente que hoje conhecemos: o tambor é um componente dentro das expressões artísticas do povo, e actualmente é construído com esse fim.

Tivemos a oportunidade de ver, na província de Gaza, um tambor ser usado para reunir na sede da localidade as pessoas que andavam pelas «machambas»². Porém, esse mesmo tambor seria mais tarde usado para a dança *Chigubo*. Tinha sido construído não para chamar pessoas mas para dançar o *Chigubo*. O tambor é portanto, hoje, em Moçambique, essencialmente um instrumento musical.

Não encontramos em todo o país um só tambor que não estivesse ligado a uma dança, e da variedade e complexidade desta resulta a variedade da bateria de tambores.

Dentre as mais importantes baterias, poderíamos citar as das seguintes danças: *Mapico* (Cabo Delgado), *Chigubo* (Maputo), *Cedo* (Zambézia), *Ntshssa* (Tete), *Ngalanga* (Inhambane).

Na província de Nampula encontramos duas danças de forte influência árabe acompanhadas por baterias singulares: o *Tufo* e o *Nsope*.

A primeira deve o seu nome aos instrumentos de percussão que a acompanham: parece-nos que a palavra *Tufo* vem do árabe «ad-duff», termo do qual resultaram para português «adufe» e «adufe»³.

Estes instrumentos (pandeiros e pandeiretas) que remontam aos primórdios da música instrumental encontram-se de um modo geral em todas as áreas onde a cultura árabe de expandiu.

DANÇA TUFO

O *Tufo* foi nas origens dança de carácter religioso, afirmaram-nos diversos informadores. Disso encontramos reminiscências nas canções mais antigas que nos foram dadas ouvir e de que damos um exemplo, registado na Ilha de Moçambique:

*Não queremos rezar
Esquecemo-nos de Deus
Esquecemo-nos do nosso papel aqui no mundo
Só passamos o tempo a brincar, a brincar
Esquecemo-nos de que um dia
Não estaremos cá no mundo.*

O *Tufo* era e ainda é dançado em cerimónias, festas e datas especiais do calendário maometano, por «mulheres vestidas a rigor como se fossem para uma missa».

As cantoras/dançarinas entram no recinto avançando lenta e compassadamente. As tocadoras de tambor seguem na cauda da fila. Depois de sentadas, as do coro inclinam o tronco e a cabeça ora para a esquerda ora para a direita. Com o braço direito flectido e um lenço branco na mão, ou mais vulgarmente com a mão fechada, executam movimento sincrono, ritmado. Ao mesmo tempo, a mão esquerda acaricia suavemente a coxa.



Musicalmente o *Tufo* apresenta características inegavelmente árabes. Mesmo que as informações históricas não nos permitissem tirar uma conclusão exacta da sua origem ou mesmo de influências, a tonalidade árabe emitida por aquelas cantoras jamais passaria despercebida mesmo a um ouvido leigo.

Adágio ♩ = 72

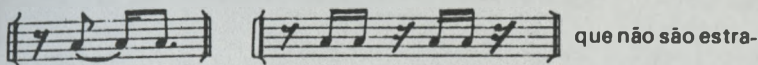
Canção: "Estámos juntos a construir o mundo" - Recolhida em 06/80 no Ilho de Moçambique

O exemplo acima referido pode-nos dar uma ideia precisa disso. Porém no *Tufo* moçambicano já podemos ver algumas características próprias que dificilmente se podem encontrar na música árabe pura. Vamos ver um dos exemplos no compasso 9, onde o ritmo já não se mantém

-
- As partituras representam sons aproximados aos reais, dado que a notação ocidental não corresponde totalmente às necessidades rítmicas e melódicas da música africana tradicional.

constante, resultando numa síncope bastante vulgar na música bantu em geral.

A própria maneira de executar os tambores já é em muito influenciada por outras danças nitidamente bantu. Células rítmicas como

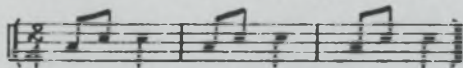


nhas ao *Mapico*, ao *Chigubo*, ao *Zore*, etc., dificilmente se encontram na música árabe.

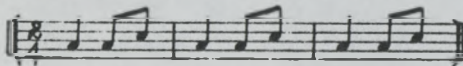
Aparentemente a melodia não tem muito a ver com o ritmo executado ao fundo, pois não encontramos no decorrer desta as células encontradas no acompanhamento. Essa melodia funciona quase como um «cantus firmus» em cima do qual os tambores variam.

Por vezes encontra-se uma segunda voz cantada acima da melodia (terças paralelas). Uma voz solista puxa o tema, geralmente longo (16 compassos). Terminado este tema, uma segunda voz faz o contracanto e logo após o coro de mulheres irrompe com variações em cima deste tema (15 a 20 cantoras) seguido dos tambores.

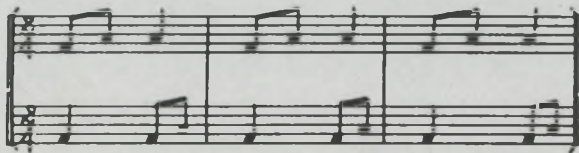
O instrumental a que até agora nos referimos como «tambores» é constituído por quatro adufes em média, um apito e uma pandeireta. O mais grave dos adufes tem o nome de *Kupurra* e faz, no conjunto, o seguinte desenho rítmico:



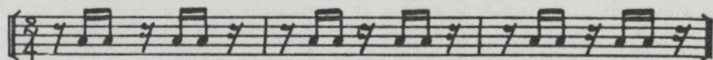
Outro de nome *Ngajiza* é um pouco mais agudo e reversa com o anterior o ritmo de colcheias, como o exemplo:



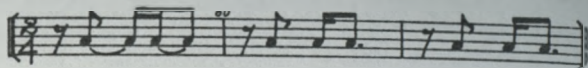
Estes dois tambores são a base rítmica da dança. A superposição desses dois ritmos resulta numa batida de semínima para cada tempo e duas de colcheia para cada tempo, não deixando portanto espaços rítmicos vazios.



Se o *Tufo* em Moçambique fosse somente acompanhado por esses dois tambores, ou ainda, se todos os tambores fizessem desenhos rítmicos próximos aos destes, estaríamos muito próximos da dança árabe e pouco dentro da África Austral. Contudo, os outros dois adufes mais agudos, *Pústua* e *Duássí*, vão dar ao *Tufo* um sabor bantu. O tambor *Pústua* com a seguinte célula rítmica preponderante

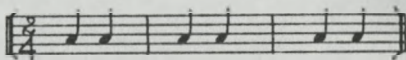


vem lembrar um pouco o *Ligoma* do *Mapico* 4.



temos algumas passagens que se aproximam do *Zore* ³.

O apito e a «pandeireta» de nome *Tila-Tilu* têm função de adorno rítmico. O primeiro é tocado antes do início das canções e nos intervalos das mesmas. A «pandeireta» é tocada junto com os tambores durante todo o tempo de execução da dança e do canto, como acompanhamento marcando o primeiro e o segundo tempo:



No início o canto faz-se em Adágio (bem lento, $\text{♩} = 72$). À medida que os tambores vão entrando e a dança aquece, o ritmo vai acelerando até terminar invariavelmente num andamento bem vivo (Allegro $\text{♩} = 144$).



DANÇA NSOPE

Conhecida vulgarmente pela «dança da corda», *Nsope* ou *Nzobe* é característica das províncias de Nampula e Cabo Delgado.

Pelos anos sessenta, foi registado entre os macondes o *ndombi*, que sem qualquer erro podemos dizer que é a mesma dança: «Duas raparigas juntas, frente a frente, seguram as pontas da corda e fazem-na rasar o chão, rodando com ela, enquanto outras vão saltando de pés juntos [uma de cada vez] de modo que a corda passa debaixo dos pés sem lhes tocar. O jogo é acompanhado de cantos cujo assunto se não relaciona com ela.»

Este jogo ou dança exige das participantes perícia e grande ligeireza, pois quanto menor e rápido for o salto, mais apreciada será a executante. Acontece que as mulheres mais experimentadas, em geral jovens, saltam

rodando sobre si de tal maneira que temos a impressão de não deslocarem sequer os pés do chão. As outras pede-se leveza, regularidade e crescente velocidade na volta da corda.

O *Nsope* é dança de divertimento e «em geral pratica-se mais no tempo das chuvas, em que o trabalho aperta menos... No tempo seco as raparigas estão muito ocupadas em serviços, como ir à fonte, à lenha, ao capim. É sobretudo um jogo de raparigas que ainda não fizeram a sua festa da puberdade»⁶.

A realidade actual não andarà longe do que foi observado por Viegas Guerreiro, há uns vinte anos.



O *Nzobe*, dança vulgar no Norte de Moçambique, em particular nas zonas do litoral, é semelhante às danças que podemos encontrar no norte da África e Sul da Península Ibérica, consideradas à parte as características bantu que entre nós marcam o canto.

Uma das canções registadas na Ilha de Moçambique faz lembrar certas canções do Norte de África e da Península Ibérica (*cantigas de amigo*) não só pelo tema mas até pela estrutura do poema⁷:

«Ai mamã, ai mamã!
Pare e escute.
Quem dança?
É Manuel
Quem toca?
É Cássimo
Ai mamã, ai mamã!
Quem toca é Cássimo
Quem dança é Manuel

Ai mamã, ai mamã!

A música da dança *Nsope* é muito semelhante à da dança *Tufo*, sobretudo no que se refere ao canto das mulheres. A melodia é também um «cantus firmus» em cima do qual a percussão vai variar e preencher.

No *Nsope*, porém, o instrumental é bem mais rico que no *Tufo*. Várias são as causas que levam a essa diferença. Todavia podemos dizer à partida que o simples facto de a dança *Nsope* ser muito mais movimentada obriga o acompanhamento a tornar-se massivo e até preponderante. No caso do *Tufo* a canção executada pelas dançarinas é sempre perfeitamente audível, desde o início até o final da dança. No *Nsope*, assim que a dança ganha o seu ritmo intermédio (altura em que as dançarinas começam a pular a corda) o som dos instrumentos já é de tal maneira intenso que a canção é quase posta de lado.

A coordenação entre a percussão e os movimentos da dança é factor importante na realização do *Nsope*. O tambor mais grave marca a batida da corda no chão, portanto as batedoras da corda têm que estar totalmente sincronizadas com os tambores. Caso contrário, as dançarinas perderiam o passo e fatalmente tropeçariam na corda, abandonando o que de mais curioso existe nesta dança.

A canção é introduzida geralmente por duas cantoras solistas que lançam o tema já em dueto, não só em terças paralelas, mas com jogo de quintas, terças e uníssonos, enriquecidas por retardos. As solistas são acompanhadas logo depois pelo coro que repete a canção, como mostra o exemplo seguinte:

Canção com o coral das dançarinas do Nsope

S. Solo
K'Ve. le. le-o-n'a Her-ren- ke on' a Her-ren-ke-gu-mor

A. Solo

S. *TUTTI*
raN-tê-ke-e -- Ki ve-le-leo-na Her-ren-

A. *TUTTI*
e

S. 3 vezes
Ke 'na Her-ren-ke o' mor. raN-tê-ke e..... Ki

A. e

Recollida na Ilha de Moçambique em 11-06-80 por: Rafael Conceição

Carlos M. Pereira

Martinho Lulário

Dentro da dança, no seu conjunto instrumental acompanhante, *ambila* é o instrumento principal ainda que não o único. São usados também maracas, apitos e, por vezes, em algumas regiões, tambores.

A *mbila*, instrumento de percussão com teclas de madeira, pertence ao grupo dos xilofones. Se é certo que podemos encontrar em todo Moçambique, e mesmo espalhados pela África em geral, vários instrumentos xilófonos (com sons produzidos por madeira), a *mbila* chope tem, porém, características especiais que a destacam dos demais. Muitos musicólogos designaram-na por «marimba chope». O termo marimba é hoje usado no Ocidente para um instrumento presente até em Orquestras Sinfónicas, que possui características semelhantes às aqui encontradas. Segundo o dicionário *Larousse de la musique*, «o termo marimba é de origem africana, plural de Lilimba que nas línguas bantus designa xilofone.» A marimba será muito provavelmente um instrumento de origem oriental. Na Europa foi difundida pelos cruzados regressados do Oriente, e em África por povos vindos do Norte, oriundos da Ásia Menor. Tomada pelos bantus sofreu evoluções, nomeadamente a introdução de cabaças ressonantes¹⁴.

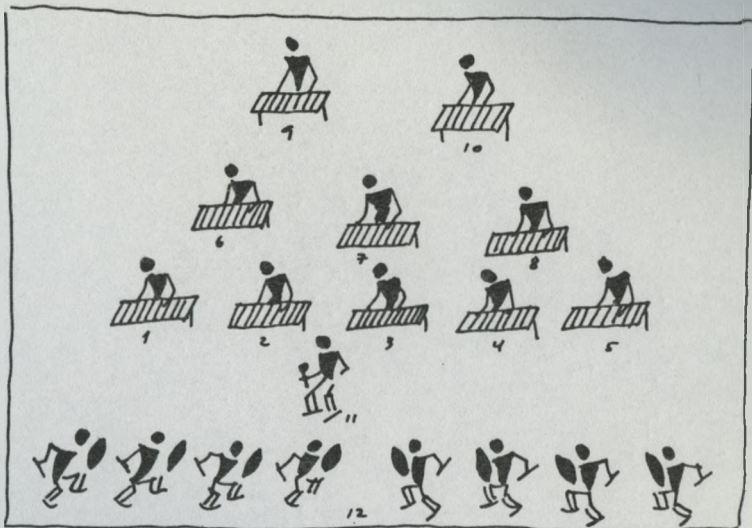
Contudo, essa é apenas uma das hipóteses que se formulam para o aparecimento das timbilas chopes. Há até estudos que arriscam a possibilidade de os chopes terem sofrido influência das migrações indonésias, ocorridas há cerca de 2000 anos, para a costa moçambicana, formando como que um enclave naquela região de Inhambane, e não serem provenientes das migrações bantu do Norte para o Sul.

A construção das *timbila* já foi profundamente estudada, desde uma excelente pesquisa feita por Junod. A madeira com a qual são confeccionadas as teclas, o *muenje*, que se encontra quase que unicamente na província de Inhambane, possui qualidades de ressonância únicas para este tipo de instrumento. Quando trabalhadores moçambicanos vindos da região chope iam trabalhar nas minas do Rand, costumavam construir lá timbilas para tocar e dançar nas suas horas de folga, e faziam-nas com a madeira que lá encontravam. Porém aquelas timbilas jamais soavam como as construídas em Zavala, entre outras razões, pela qualidade da madeira, que não era o *muenje*.

Entretanto o detalhe mais característico da sonoridade singular da «marimba chope» é a sua caixa de ressonância colocada em baixo de cada tecla. A *massala*, depois de esvaziada completamente, é furada em dois pontos; um que vai receber o som da tecla, e outro que vai emanar o som para o exterior, sendo o segundo coberto por uma membrana animal. O som depois de produzido pela tecla de madeira vibra essa membrana e salta para o exterior com aquela suavidade que a caracteriza. Para cada tamanho de tecla corresponde um tamanho de *massala* diferente e proporcional. As *massalas* são ligadas ao corpo do instrumento pela cera de uma abelha, que faz a colmeia sob a terra. Se estes detalhes não são rigorosamente respeitados aquando da construção do instrumento, o som produzido é prejudicado. Pode-se imaginar, portanto, o profundo cuidado que o músico chope tem ao fazer o instrumento que serve não para fazer música, mas também para a comunicação emocional na sua aldeia. Todo este conhecimento foi sendo desenvolvido e passou de pai para filho através dos séculos até se tornar hoje no que já podemos classificar de uma tecnologia especial na construção desses instrumentos.

É frequente encontrarmos o instrumento *mbila* tocado como solista em outras danças que não a dança da *timbila*, geralmente acompanhado por tambores. Porém, onde ele é aplicado com mais propriedade é justamente no *msabo*, a dança das *timbila*. Aí, então, não vemos apenas uma *mbila*, mas sim várias, e organizadas de forma singular, pois há diversos tipos de *timbila*. Na ordem do agudo para o grave vamos encontrar:

- A - Chilanzane
- B - Sanje
- C - Dohle ou Mbingwi
- D - Dibhinda
- E - Chikhulu



- Disposição da orquestra (da timbila) na apresentação de Malhatini. Bailado Cucina Timbila.

- | | | |
|----------------|------------------------------|--------------------------|
| 1 - Chilanzane | 2 - Chilanzane | 3 - Chilanzane |
| 4 - Sanje | 5 - Sanje | 6 - Dibhinda |
| 7 - Chilanzane | 8 - Dibhinda | 9 - Chikhulu |
| 10 - Chikhulu | 11 - Mdoti wangele (matraca) | 12 - Dançamos - bairinhi |
- (Falta neste esquema o tocador de Dohle, que não estava presente).*

Desenho e anotações de Hugh Tracey, recolhidos em 1940. Reproduzidos de Moçambique, n.º 24, p. 43.

Um conjunto completo reúne entre 18 e 23 instrumentos.

Facto curioso é a maneira como esses cinco tipos diferentes de *timbila* são organizados dentro do conjunto, já que existe uma semelhança muito grande, em termos de equivalência timbrística, com uma orquestra de câmara ocidental. Note-se que numa orquestra de câmara barroca, a composição é a seguinte:

- A - I violinos (1.º)
- B - II violinos (2.º)
- C - Violas (Taille)
- D - Violoncellos
- E - Contrabaixos

De início, aventou-se até a hipótese de esta organização chope ter sido criada sob a influência da cultura europeia para aqui trazida por padres portugueses. Porém, dois factores nos afastam por completo dessa possibilidade. Primeiro, o facto de não haver vestígios de orquestras de câmara nas missões daquela região (tais como antigos instrumentos, documentos, etc.); em segundo lugar, por haver referência dessa «organização

orquestral» chope já no século xvi, ou seja antes de se tornarem correntes na Europa as orquestras de câmara tais como as descrevemos acima. (Importante lembrar que os Concerti Grossi ganham força com Corelli por volta de 1712) ¹⁵.

Em todas as «orquestras de *timbila*» observadas, a estrutura das obras executadas é praticamente igual, com uma forma musical bem definida e até rígida quanto à ordem de apresentação. Há sempre um instrumento solista que puxa o tema e improvisa em cima dele. Depois da cadência que ele realiza, entram todos os outros no mesmo tema, cada um com a sua variação «contrapontística». Se essa ordem de apresentação temática não difere muito dos restantes conjuntos instrumentais de música tradicional, porém a «escala chope», ou seja o «modo» em cima do qual os músicos compõem, é diverso de tudo o que se possa encontrar em todo o país.

Hugh Tracey diz-nos a esse respeito: «A tentativa de os medir pela nossa escala temperada (escala do piano) de meios tons, está destinada a falhar porque a maioria dos instrumentos desta família está afinada por algum modo natural, geralmente numa espécie de escalas de tons inteiros com o intervalo característico» ¹⁶.

Contudo, hoje podemos encontrar entre as *timbila* chopes alguns instrumentos, não em pequeno número, afinados em escalas diatónicas ocidentais (por exemplo: Si Maior, no círculo de Banguza em Zavala). Este facto, aparentemente sem importância, representa uma grande mudança em termos culturais que pode ser feliz ou funesta, dependendo da forma de orientação e condução desta profunda troca. Damos grande importância a esta observação, porque não se trata somente de mudar a afinação das notas de um instrumento, mas sim de mudar o ouvido musical de um povo. Imaginem, por exemplo, que de repente (num prazo de 5 anos), os nossos actuais pianos mudavam a relação das notas entre si. Os pianistas teriam que mudar toda a sua técnica de execução do instrumento. A música daí saída soaria bem diferente daquilo a que até hoje estamos acostumados. Uma série de mudanças que iriam dar meia volta à cultura vigente. O dodecafonismo de Schoenberg não seria tão violento como a mudança que acabamos de referir.

Uma das causas desta troca é, sem dúvida, a introdução das canções revolucionárias a nível nacional. Todas essas canções estão compostas na forma tonal ocidental. A necessidade de acompanhar essas canções obriga os músicos a reafinarem os seus instrumentos de forma a poderem executar essa música satisfatoriamente. Tivemos oportunidade de observar, no distrito de Homoïne, uma orquestra de *timbila* afinada nos «modos chopes», tentando acompanhar a população numa canção revolucionária. O resultado desta tentativa foi uma grande sobreposição de notas que, ao ouvido leigo, dava uma profunda desafinação.

Reputamos à canção revolucionária grande parte desta mudança. Se no registo do minucioso e eficiente musicólogo Hugh Tracey não há citação deste facto, tudo nos leva a crer com certeza, dado o nível do seu trabalho, que esta mudança de afinação não existia, caso contrário estaria decerto registada por ele. Há também uma citação de Amândio Dide que narra a visita do presidente Carmona, de Portugal, a Moçambique em 1939: uma orquestra especialmente formada com cem *timbila* executa o hino nacional português com afinações totalmente diferentes entre si e nenhuma em escala ocidental ¹⁷. Com certeza que também com este excelente musicólogo moçambicano o mesmo se teria passado, ou seja, não teria deixado de registar no seu trabalho, datado de 1972, a existência dessa mudança.

O principal problema que essa transformação acarreta é que uma *mbila* afinada na escala ocidental jamais poderá tocar um *msaho*, ou seja a música chope. Portanto vemo-nos aí diante de um problema cultural de



difícil solução. Negar a importância da canção revolucionária e a sua já poderosa influência e presença nas populações de todo o país é impossível. Por outro lado, deixar à parte uma cultura musical como a desses moçambicanos de Zavala, seria uma perda irreversível para a história da Música.

É-nos difícil no momento formular ou tentar ensaiar qualquer solução para este problema. Somente um estudo aturado, e tendo como centro a preocupação por este facto, poderia dar-nos uma tomada de consciência real para o problema. O envio de estudiosos para essa região, com todas as condições necessárias para a realização destas análises junto dos músicos, seria um primeiro e importante passo para a resolução do problema e para a salvaguarda dessa manifestação musical do povo moçambicano, que mereceu de Hugh Tracey o seguinte comentário: «O sentido de andamento, os passos «pianíssimo» bem como os «fortíssimo», e a maneira como se adaptavam ao solista, afirmavam esses homens como músicos naturalmente prendados, acima da média em qualquer sociedade.»¹⁸

Essa «deterioração» da característica modal da *timbila* é tão marcante, que já se torna praticamente impossível encontrar este instrumento na sua forma real, fora daqueles círculos onde se cultiva esse género musical, com toda a sua pujança natural.

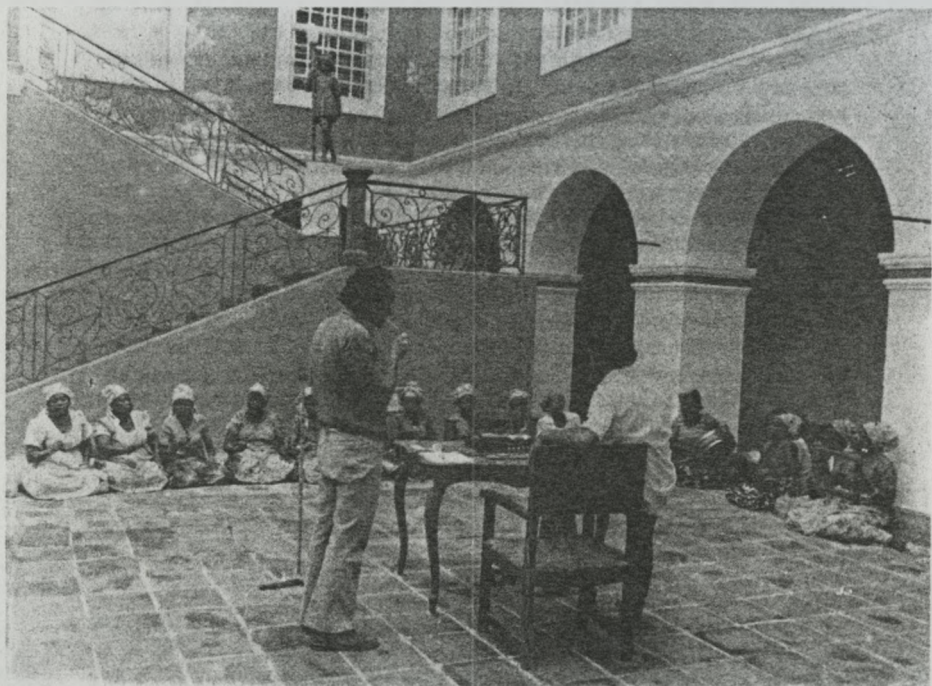
Muito haveria ainda de dizer sobre os instrumentos de percussão em Moçambique, e muito há ainda, sem dúvida, que pesquisar, analisar e estudar. A percussão continua a ser uma forte componente da música neste país da África Austral, não só no passado, como, seguramente, na música produzida doravante.

NOTAS

- ¹ - In *Karingana na karingana*, Lourenço Marques [hoje Maputo], Académica, Lda 1974
- ² - *Macumbas* = plantações
- ³ - «Adufe (do ar adduff)» Pandeiro muito popular na Península Ibérica e muito primitivo também. São geralmente as mulheres que têm competência para tanger o adufe com perfeição. No cap. XV v. 20 do Êxodo, que descreve a passagem miraculosa do Mar Vermelho, menciona-se como facto importante que foram Maria, irmã de Arão, e outras mulheres que a seguiram empunhando o «tofe» (thoph) que entoaram o cântico de Moisés, cujo ritmo processional era marcado pelos instrumentos. Nalguns baixos-relevos encontrados no Egipto e na Assíria, o Tofe é sempre tancido por mulheres [...]. *É não estarão muito fora da razão os que procuram encontrar uma certa analogia etimológica entre o dufe ou dufe (daff, duff árabe) e o tufe (thoph) hebraico... [o sublinhado é nosso]* - in *Dicionário da música* - T. Borba e F. Lopes-Graça, Lisboa, Edições Cosmos, 1962 - p. 33-34.
- Tufe* virá certamente de *ad-duff* através do Macua, que resultou, nalgumas formas, da fusão do árabe com as línguas banto locais. Vem a propósito referir que no Macua não existe praticamente a dental inicial «d» mas sim a dental forte «t» Dai que dufe, tal como se diz na Tanzânia p. ex., tenha dado *tufe*. [Acerca das consoantes no Macua, ver *Dicionário de Português Macua*, de A. Pires Prata, p. X-XII].
- ⁴ - Dança de Cabo Delgado.
- ⁵ - Dança da Província de Gaza
- ⁶ - M. Viegas Guerreiro - *Os Macondes de Moçambique*, IV -

Sabedoria, língua, literatura e jogos, (em colaboração com Margot e Jorge Dias, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1966 - p. 72-74

- ⁷ - M. Rodrigues Lapa - *Lições de literatura portuguesa - Época medieval*, 7.ª edição revista, Coimbra Editora Limitada, 1970, p. 150.
- ⁸ - José Craveirinha, op. cit.
- ⁹ - Jos. Wicky S.J. - *Documenta Indica* V, 1561/1563 Archivio S.L. 2 f. 7 - Roma.
- ¹⁰ - Frei João dos Santos - *Ethiopia oriental*, Évora, 1609
- ¹¹ - H. Ph. Junod, in *Bantu Studies*, Johannesburg, julho de 1926. Citado por Henri A. Junod, em *Usos e Costumes dos Bantos*, Tomo II, 2.ª edição, 1974, Imprensa Nacional de Moçambique, Lourenço Marques [hoje Maputo], pág. 246, nota de rodapé
- ¹² - Hugh Tracey - *Três dias com os Ba-Chupe*, in *Moçambique*, n.º 23, Lourenço Marques [hoje Maputo], 24 de dezembro 1940, p. 112.
- ¹³ - Amândio Dide Mungwambe - Pont. inst. di Roma Relatore Marcel Noïrot - 24.11.1972
- ¹⁴ - Fernando Lopes Graça - *Dicionário de música*, Lisboa, Edições Cosmos, 1965
- ¹⁵ - Otto M. Carpeaux - *Uma nova história da música*, Brasil, Edições de Ouro - p. 50
- ¹⁶ - Hugh Tracey - op. cit., p. 30
- ¹⁷ - A. Dide Mungwambe - op. cit., p. 101
- ¹⁸ - Hugh Tracey - op. cit., p. 41.



Eusébio Cardoso Martins



A (outra) coragem

Podiam ser teus gestos
 motivação africana
 colhendo acácias rubras
 no teu musseque onde morres

Que lenta é tua sombra
 a escorregar no zinco velho
 e as cubatas o país
 defronte do bairro branco

Bairro branco não é teu
 e não é teu bairro negro
 não são tuas as mãos sinais
 nas picadas de Marimbondo

Musseque só agora será
 quando futuro e povo
 teu bairro e tua cubata
 teus pulsos onde o sangue
 duas mãos a coragem
 para uma espingarda ao peito

– a trejeito.

[Luanda, 1968]

Salinas

Junto ao mar, uma sentinela
 a arma apontou
 na mira do sal – era de madrugada
 em Ambriz.
 Sabido o disfarce, deixou
 de fazer vigias,
 recolheu à cela.
 Este soldado tinha,
 já nesse tempo,
 a noção exacta da fraternidade,
 do amor.

E em guerra, isto
 é um crime – diz-se.