

Algumas canções indígenas de Marracuene (Moçambique)

por NORBERTO SANTOS JÚNIOR

A Missão Antropológica de Moçambique ⁽¹⁾, na sua 6.^a campanha (Agosto de 1955 a Fevereiro de 1956), trabalhou especialmente ao sul do rio Save, nos distritos de Inhambane e Lourenço Marques.

Na circunscrição de Marracuene ⁽²⁾, que fica imediatamente a norte de Lourenço Marques, trabalhamos em várias localidades.

Em Vila Luísa, actual designação do sítio chamado Marracuene, distante 30 km de Lourenço Marques e sede da circunscrição, passámos alguns dias.

(1) A Missão foi criada pelo Sr. Dr. Francisco Vieira Machado, que foi ilustre Ministro das Colónias. Fizeram-se seis campanhas de trabalhos em África nos anos de 1936, 1937, 1945, 1946, 1948 e 1955. Tomei parte nas quatro últimas campanhas.

(2) *Marracuene* será, segundo no local averigui, designação defeituosa. O verdadeiro nome indígena é *Murjácue*: de *murjácue*. «vau», «sítio do rio que se passa a pé». De facto, naquele ponto o rio Incomati teve, e não sei se ainda tem, um baixio que permitia a passagem fácil a vau. Daí o nome do sítio. Os primeiros colonos, desconhecedores da língua, estropiaram o *Murjácue* e passaram a dizer *Marracuene*. Confusão aliás bem fácil para um ouvido não adestrado à sonância das línguas bantas. Simplesmente, *Marracuene* é palavra composta de *marrácu*, que significa «rabo», «nádegas», «região nadequeira», e do vocativo *éne*, que significa «no».

Os indígenas daquela região sorriem quando ouvem chamar à terra *Marracuene*.

Tivemos ensejo de estudar canções indígenas e de fazer o seu registo com máquina gravadora de som.

Estudámos três canções de trabalho, a saber: *Ca-nuambôlo*, *Hé-nuamanhângiê* e *Âmáquiôô quiela mulungu*, e uma canção própria duma dança chamada *Marabenta*, que não vimos dançar, mas nos informaram ser muito saracoteada e própria das mulheres.

Estas canções foram por nós colhidas nos Djongas, tribo que vive nas cercanias de Lourenço Marques.

Estes pretos têm sido correntemente designados com o nome de Rongas.

Porém, tanto quanto pudemos averiguar — e fizemo-lo com especial cuidado e interesse —, estes pretos designam-se a si mesmos Jongas ou Djongas (às vezes é difícil distinguir o *d* inicial).

Ca-nuambôlo

É uma canção de trabalho. Os pretos das cercanias de Lourenço Marques e doutros pontos de Moçambique costumam acompanhar os trabalhos com certas canções, ou pelo menos com uma espécie de cantilena que, por assim dizer, lhes marcam o compasso ou o ritmo do trabalho.

A canção do *cá-nuambôlo* foi-nos cantada por sete pretos. Para no-la can-

tarem pediram maços com que os calceiros batem as pedras das calçadas para as unir e segurar bem, e que em África se usam nas estradas para endurcer a terra previamente mais ou menos regada.

Sem os maços não podiam cantar, disseram-nos.

O número de vezes que bateram os maços foi em média de 30 por minuto.

Um dos pretos cantava a solo uma série de frases, cada uma de sua vez. Os outros faziam o coro, repetindo sistematicamente a frase *Mamane nuambôlo vâmulimazile*.

A forma em que ouvimos e registámos a letra foi esta:

- 1—Solo: Cá-nuambólóó
Coro: Mamane nuambôlo vâmulimazile
- 2—Solo: Cá nuambôlo mama
Coro:
- 3—Solo: Shitombo shia shiomukóvo
Coro:
- 4—Solo: A shinga mila úa matimo
Coro:
- 5—Solo: A shinga luma iê nuambôlo
Coro:
- 6—Solo: Corô-roô
Coro:
- 7—Solo: Corôro mama
Coro:

Esta canção, que acabamos de ver escrita em grafia portuguesa, deverá escrever-se em shidjonga como segue:

- 1—Solo: Kâ nwambólóó
Coro: Mamane nwambôlo bamulimazile
- 2—Solo: Kâ nwambôlo mama
Coro:
- 3—Solo: Shitombo shiyentshe muknuba ndje
Coro:
- 4—Solo: A shinga mila wo matinyo
Coro:
- 5—Solo: A shinga luma ye nwambolo
Coro:
- 6—Solo: Corôrôô
Coro:
- 7—Solo: Corôrô mâma
Coro:

Marcamos com os algarismos de 1 a 7 a sequência das frases cantadas na ocasião em que pretendemos fazer o registo das mesmas.

Esta sequência, porém, não é rígida, isto é, não é sempre mantida.

Assim, por exemplo, em repetição, vimos algumas vezes iniciarem o canto pela frase 3.

Numa das vezes em que pedimos que cantassem, a sequência foi esta: 3, 4, 5, 7, 6; cada uma das frases correspondentes a estes números foi intercalada pela frase respectiva do coro. Em continuação repetiram: 3, 4, 5, 2, 2, e em seguida 3, 4, 5, 7, 6, 6.

Fizemos dois registos sonoros desta canção. No primeiro, sem o acompanhamento de bater de maços, a sequência das frases do solista foi esta: 2, 7, 2, 4, 5, 6, 7, 3, 4, 5, 7, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 7, 3, 4, 5, 7; no segundo, com acompanhamento de bater de maços, a sequência das frases do solista foi a seguinte: 3, 5, 1, 4, 5, 2, 6, 7, 3, 5, 7, 3, 4, 5, 1, 1, 2, 4, 5, 2, 2, 3, 4, 5, 7, 3, 4.

Em alguns casos, como se vê, o solista bisou determinada frase.

É de crer que as frases do solista possam variar muito, consoante o gosto e a habilidade de cada um.

Assim, em dada repetição ouvimos em sequência da frase *Corôro mama*, que foi a última na série do primeiro registo, o solista cantar mais estas

- Cá nuambôlo uá muluma
Coro:
Cá nuambôlo — lo
Coro:
Cá nuambôlo vâmulimazile.

Nuambôlo é o vocábulo de língua shidjonga que designa o órgão sexual masculino e *Shinga* ou *Shitombo* é o nome do órgão sexual feminino ⁽¹⁾.

(1) Mesmo para aqueles que conhecem as línguas indígenas, às vezes é difícil traduzi-las para português, o que não admira: são mentalidades diferentes, sensibilidades diversas, atitudes conceptuais dissemelhantes.

Parece, porém, que esta cantiga, na essência, envolve uma troça aos homens que, contaminados por mulheres dissolutas, contraem doenças venéreas.

CÁ-NUAMBÔLO

$\text{♩} = 96$ Solo Côro Solo Côro

lá muambôlo Mama Mama muambôlo va mulimazile Corôro Mama (idem)

Solo Côro Solo Côro Solo muambôlo vamzile

Côro Cá muambôlo Mama (idem)

Com Maces Solo Côro

Si tombo schia schio (m) rovo (idem)

Solo Côro Solo Côro

A schinga mila ná Matino (idem) A schinga luma ie' muambôlo (idem)

Solo Côro

Corôro (idem)

Solo Côro Solo Côro

Corôro Mama (idem) Si tombo schia schio (m) rovo (idem)

Solo Côro

A schinga mila ná Matino (idem)

Solo Côro Solo Côro

A schinga luma ie' muambôlo (idem) Cá muambôlo Mama (idem)

Solo Côro

lá muambôlo Mama (idem)

Fig. 1

CÁ-NUAMBÔLO (cont.)

The musical score consists of ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Portuguese, with some words in italics. The score is divided into sections by 'Sôlo' (Solo) and 'Côro' (Chorus) markings. The lyrics are as follows:

Staff 1: *Sôlo* Si tombo schia schio m'Novo *idem* *Côro* Aschinga mila ná Matius *idem*

Staff 2: *Sôlo* Aschinga luma je Muambôlo *idem* *Côro*

Staff 3: *Sôlo* Corô-ro *idem* *Côro* Corô-ro Mamma *idem* *Sôlo* Corô-ro Mamma *idem* *Côro*

Staff 4: *Sôlo* Si tombo Schia schio m'Novo *idem* *Côro*

Staff 5: *Sôlo* Aschinga mila ná Matius *idem* *Côro* Aschinga luma je Muambôlo *idem*

Staff 6: *Sôlo* Ca Muambôlo Mamma *idem* *Côro*

Staff 7: *Sôlo* Ca Muambôlo *idem* *Côro* Schi tombo schia schio m'Novo *idem*

Staff 8: *Sôlo* Aschinga luma je Muambôlo *idem* *Côro*

Staff 9: *Sôlo* *maço* *Côro* Bateu de Inax - 1º Tombo de Inax

Fig. 2

Não interessa, especialmente, dar a tradução das frases da canção, coisa sempre difícil para quem como nós, não conhecia a língua. Embora duma missão antropológica devesse sempre fazer parte um filólogo especialmente conhecedor da língua dos indígenas a estudar, nunca tal foi possível conseguir nas seis campanhas feitas pela Missão. Os intérpretes das circunscrições, os professores indígenas, um ou outro funcionário e os missionários auxiliavam-nos nesta difícil tarefa.

Em Marracuene foi o indígena Francisco Xavier Bento Makaringue, auxiliar do recenseamento, quem nos prestou muito bons serviços nas nossas colheitas e nos deu informes complementares.

Segundo este informador, os Pretos cantam esta canção *Ca-nuambôlo* quando estão cansados ou aborrecidos com o serviço. Cantam-na quer para aligeirarem o tempo quer, e sobretudo, quando passam pessoas, especialmente mulheres, que, vendo-os a trabalhar, «os possam considerar como escravos» (*sic*).

A canção, com uma grande licenciosidade de linguagem, tem como finalidade, parece, afastar os mirones.

De facto, na velha mentalidade dos Pretos, trabalhar era desprestigiante. As mulheres é que trabalhavam. Os homens dedicavam-se à caça, à pesca, à rapina e à guerra. Quando muito, auxílios breves em certos serviços. Um dos poucos serviços a seu cargo no granjeio da terra era o da derruba das árvores.

Em muitas regiões de Moçambique o homem sabe, por exemplo, que falta lenha seca na sua palhota, mas considera indigno levá-la para casa, mesmo que a tope no caminho aos pontapés.

Dentro de tal mentalidade, era lógico o conceito da indignidade do trabalho para o homem preto.

Sem dúvida que isto foi assim durante longos anos. Actualmente assiste-se em Moçambique a uma profunda modificação no comportamento dos indígenas em

face dos trabalhos agrológicos e de outra natureza.

É frequente verem-se em muitas regiões do Sul do Save os homens empunhando a rabiça da charrua enquanto a mulher ou os filhos levam os bois à soga. Assiste-se a uma profunda revolução social entre os indígenas de Moçambique, reflexo do mesmo fenómeno que se está a passar um pouco por toda a África, em consequência da acção civilizadora europeia.

•

As músicas, quer desta canção, quer das seguintes, foram escritas pelo Sr. Professor José Ferreira das Neves, encarregado da regência da disciplina de Solfejo no Conservatório de Música do Porto.

São do mesmo professor as considerações que se seguem:

«Esta canção do *Cá-nuambôlo*, tal e qual foi colhida, apresenta-se-nos integralmente escrita no modo dórico-gregoriano, estando a parte do solista dentro dos limites do modo autêntico, enquanto que a parte do coro se encontra no seu correspondente plagal.

Apresenta-nos também, além da marcação rítmica dos maços no primeiro tempo de cada compasso, uma amostra de polifonia. Esta, embora primitiva dá-lhe um tal valor que, por ela, podemos asseverar que os Djongas de hoje não desconhecem a escrita polifónica-contrapontística. E este facto deve ser explorado com mais pormenor, dado o grande interesse que em si contém.

Tratando-se duma canção de trabalho, havemos por bem concordar ser música elevada debaixo dos seus aspectos rítmico e polimelódico.»

Hé-nuamanhângüè

Esta é outra canção de trabalho igualmente cantada com o propósito de afastar observadores ou mirones. Foi-nos

HÉ-NUAMANHANGUÊ

Solo $\text{♩} = 108$

Hé nua Manhan — qué 1) Hé ussiana lambôlo 2) Hé nua

Marcos Manhangué Shocula mange Ahi curzi tchumo — — —

Solo Hé ussiana lambôlo A sei me — ze io' hela uje.

Coro Ahi curzi tchumo — — — 1) — — — — — 2) Hé nua etc.

Coro Ahi curzi tchumo — — —

Solo etc. etc. Com repetições

1) — — — — — 2) — — — — —

Repêndia final ou Corte Fim

Hé ussiana lambôlo.

⊕ Sinal indicativo do bater das Marcas. 1) 2) frases repetidas.

Fig. 3

cantada batendo com os maços no chão, num ritmo de 24 pancadas por minuto, em média. Cantam-na, habitualmente, nos serviços públicos das estradas ou de outra natureza e, de modo geral, durante os serviços pesados.

Do mesmo modo que na canção anterior, um canta a solo determinadas frases; os restantes fazem-nas seguir dum coro sucessivamente repetido.

A letra registada foi a seguinte:

- 1 — *Solo*: Hé nuwamanyanguê... é, é, é.
 Coro: Á hi kundyi ntsumu (bis)
 Hé wusiwana la mbôlo ndje
- 2 — *Solo*: Hé nwamanyangue sho kuluma ndje
 Coro:
- 3 — *Solo*: Á seji mese yo hela ntse
 Coro:

Segue-se a grafia aportuguesada para facilidade de leitura.

- 1 — *Solo*: Hé nuamanhangue... é, é, é
 Coro: Á hi cundji ntchumo (bis)
 He ussiwana la mbôlo ndje
- 2 — *Solo*: Hé nuamanhângue sho culuma ndje
 Coro:
- 3 — *Solo*: Á seis meze iô hela ntse
 Coro:

Não interessa fundamentalmente traduzir para português estas frases shidjongas. Limitamo-nos a dizer que o mesmo Francisco Xavier Bento Makaringue nos informou de que os vocábulos *nuamanhângue* e *mbôlo* significam, respectivamente, os órgãos sexuais feminino e masculino.

O que dissemos quanto à canção do *Já-nuambôlo*, que tem como finalidade afastar pessoas que os vejam trabalhar, pode aplicar-se a esta outra, também licenciada como a anterior.

O número de pancadas dadas com os maços foi de 24 por minuto.

A música desta canção vai em página anexa.

O Sr. Professor José Ferreira das Neves analisou-a nos seguintes termos:

«Esta canção, também acompanhada com o bater dos maços no 1.º tempo de cada três compassos seguidos e um de descanso, nada tem de especial. Sendo toda monódica, apenas o seu aspecto rítmico toma algum interesse, quando suspendem o bater dos maços e o solista introduz algumas variantes no seu canto.

O coro, muito plano, torna a canção de nulo interesse musical. No entanto, foi de grande importância mais esta recolha, para assim podermos avaliar o papel que a música desempenha entre os Pretos, que a propósito de tudo improvisam um batuque, para se saracotarem.»

Amáquiôô quiela mulungu

Esta canção é no género das anteriores. Canção de trabalho também de linguagem licenciada, como o prova a repetição da palavra *Shitombo*, que, como já dissemos, designa o órgão sexual feminino. É executada por um grupo em que um canta a solo e os restantes fazem o coro.

O ritmo da canção marcava-lhes o número de pancadas a dar com os maços. Este número foi em média apenas de 9 por minuto! Parece uma canção própria para *fazer cera*, tal o baixo número de pancadas.

Tivemos dificuldade na grafia da letra da canção. O referido auxiliar de recenseamento escreveu-no-la assim em língua shidjongá:

- 1 — *Solo*: Amakhiyôô khiyela mulungu
 Coro: Hi wena unga vatla shona
 Wa tyama ni makhiya ya shitombo
 Hi wena unga vatla shone
- 2 — *Solo*: Amakhiyôô shitombo iwène
 Coro:
- 3 — *Solo*: Fabião wo tyama ni makhiya ya shitombo
 Coro:

AMAKUIÔO QUIELA MULUNGO

$\text{♩} = 88$ Solo $\text{♩} = 160$ Coro

Maços A makhiô-ô Ikie-la mu lungu Iliwena unga

$\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 88$

vatta Shone Wa tyanam ma khiya shi-tombo

$\text{♩} = 88$ Solo

Wena unga vatta Shone A Makhiô-ô y a shi tombo

$\text{♩} = 160$ Coro $\text{♩} = 88$

uene Iliwena unga vatta Shone Wa tyana mari

$\text{♩} = 88$

Ma khiya shi tombo Wena unga vatta Shone ... etc..

Fig. 4

- 4 — Solo: A wu khiyele Fabião sawe
Coro:
5 — Solo: Amakhiyóò ya milenge sawe
Coro:
6 — Solo: Fabião wa shitombo sawe
Coro:
7 — Solo: Amakhiyóò kyela sawe
Coro:

Para facilidade de leitura, aporuguesando-a, podemos escrevê-la como segue:

- 1 — Solo: Amaquiôò quiela mulungo.
Coro: Hi uena unga vatla shôna
Uá tiana ni maquiia iá chitombo
I uena unga vatla shône
2 — Solo: Amaquiôò iá shitombo uéna
Coro:
3 — Solo: Fabião uó tiana ni maquiia iá chitombo
Coro:
4 — Solo: A uu quiela Fabião sauê
Coro:
5 — Solo: Amaquiôò iá milenge sauê
Coro:
6 — Solo: Fabião uá shitombo sauê
Coro:
7 — Solo: Amaquiôò quiela sauê
Coro:

Amaquiôò é palavra que nos disseram significar «fechadura», ou «as chaves».

Não vale a pena tentar a tradução de toda a canção para português. Seria difícil. A tradução literal, por vezes, pouco diz. Há nesta canção alusões bastante vagas a incitamentos de posse sexual. Mais propriamente do que aquilo que nos dizem em si, obrigam-nos a pressupor, a adivinhar o que se esconde por trás dessas alusões.

A sequência das vozes do solista não é taxativamente a que vai registada. Em duas repetições a ordem foi a seguinte: numa, 1, 2, 4, 5, 1, 7; na outra, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 5, 2, 1.

A letra foi escrita, como dissemos, pelo auxiliar de recenseamento. É possível, mesmo quase certo, que haja imprecisões ou erros. Os nossos conhecimentos das línguas indígenas não nos permitem formular juízos neste particular. Pareceu-nos, porém, conveniente a sua publicação com as reservas apontadas. De

resto este trabalho não é de natureza linguística, mas apenas uma nota sobre o folclore musical dos Djongas da região de Marracuene.

*

Damos em página anexa a música da *Amaquiôò quiela mulungo*.

Sobre ela o Sr. Professor José Neves escreveu:

«Esta canção é uma prova mais que suficiente da riqueza do folclore musical dos Djongas da região de Marracuene.

Composta de intervalos de difícil entoação — o que a torna melòdicamente atonal —, tem, além destas particularidades, sequência de ritmos caprichosos a que podemos chamar polirritmia.

A gravação, que observamos estar perfeita, torna a grafia que apresentamos sujeita a dúvidas para quem a observa uma só vez.

Só depois de a ouvirmos algumas vezes nos abalançamos a apresentá-la tal qual está, o que, a nosso ver, é a forma mais exacta.»

Marabenta

É uma linda canção. Como já dissemos, com ela acompanham um bailado que, infelizmente, não pudemos observar.

Os trabalhos da Missão, dada a vastidão da tarefa do reconhecimento que devíamos levar a efeito e as enormes distâncias a percorrer, impunham-nos por vezes a decisão, bem dolorosa para o nosso espírito, de termos de abalar. Uma segunda fase dos estudos de antropologia de Moçambique permitirá uma relativa permanência nas várias localidades para se aprofundarem e pormenorizarem as pesquisas iniciais, forçosamente de natureza prospectiva.

A *Marabenta* é, de facto, uma linda canção.

Hesitámos em escrever *Marabenta* ou *Marrabenta*. Uma vez pareceu-nos duma maneira, outras vezes da outra.

No falar das línguas bantas, as diferenças de pronúncia são por vezes tão ligeiras que é difícil apurá-las com segurança. Outras vezes a liberdade de pronúncia, até numa mesma região, é tão grande que chega a perturbar; muito mais a quem não conhece os segredos das línguas indígenas.

A letra, tal como no-la escreveu o auxiliar de recenseamento, é a seguinte:

- 1—Solo: Tandandandou — tandandanda
Coro: Marabenta — marabenta
Marabenta — marabenta
- 2—Solo: Tlanga hi byala wunyika mutchôpi juro
Coro:
- 3—Solo: Hêku laba utcha ku tchiquitha juro
Coro:
- 4—Solo: Marabenta kutcha kutcha mus-sikâti
Coro: Notitshanzô — notitshanza
Notitshanzô — notitshanza
- 5—Solo: Tlanga hi male wunyika mutchope juro
Coro: Notirilô — notirila
Notirilô — notirila
- 6—Solo: Notitshanza ninga munwê
Coro: Marabenta — marabenta
Marabenta — marabenta

É fácil fazer a leitura da letra desde que tenhamos presente que, na grafia das línguas bantas, o *ny* corresponde ao nosso *nh*. E assim a palavra *nyika* ler-se-á *nhica*.

Uma ou outra passagem da letra tem também o seu quê de licenciosidade.

Vejamos duas passagens apenas, nas quais há alusão à tribo dos Muchopes:

Tlanga hi byala wunyika mutchôpi juro.
Tlanga hi male wunyika mutchôpi juro.

A sua tradução foi-nos feita assim:

Tu brincas com a bebida dando-a (a beber) ao muchope, juro.
Tu brincas com o dinheiro dando-o ao muchope, juro.

Quer dizer: nestas duas frases diz-se, segundo parece, que são mal emprega-

dos o dinheiro e a bebida que se derem aos Muchopes.

Os Djongas têm manifesto desprezo pelos Muchopes, que consideram como gente inferior, «ordinária»; por isso julgam que só por brincadeira, nada louvável, se lhes poder dar bebida ou dinheiro.

Os Muchopes são empregados pela Câmara Municipal de Lourenço Marques nos serviços de limpeza, serviços que os Djongas consideram inferiorizantes.

A animosidade entre Djongas e Muchopes é tão grande e tão notória que nas casas de Lourenço Marques, por via de regra, os criados (cozinheiro, mainato, muleque, etc.) ou são todos djongas ou todos muchopes. Quando tal não sucede, frequentemente surgem questões e desavenças.

Na *Marabenta*, como nas outras canções que estudámos, não havia subordinação a uma fórmula rígida que fosse cantada sempre da mesma maneira.

Verificámos existir liberdade no arranjo e sequência das frases, o que acarretava grandes variações.

A letra que vai escrita — e foi-o, como já dissemos, pelo auxiliar de recenseamento — corresponde a uma das variações, diferente duma outra que gravámos.

A música desta canção vai reproduzida em página anexa.

O Sr. Professor José Neves apreciou esta música nos seguintes termos:

«Esta canção, de maior interesse rítmico que melódico, serve aos Djongas para acompanhar bailados. De facto, é toda cheia de ritmo, bem quadrado, excepto na parte do solista, em que se notam algumas modificações melódicas, que, pelo contraste que formam com o coro, dão a este oportunidade e algum interesse. O final mais parece uma hesitação do solista do que uma cadência terminal. No entanto, foi assim que a gravação no-la apresentou e que nós respeitamos.»

MARABENTA

Handwritten musical score for "MARABENTA" in 2/4 time. The score consists of ten staves of music, alternating between solo and chorus parts. The lyrics are written below the notes, including the phrase "Marabenta" repeated throughout. The score ends with a "Cadência final" and the words "tam, tam, tam.".

Solo *Coro* *Solo*

Marabenta, Marabenta, Marabenta, Marabenta, Mara-
benta cutcha cutcha musiquati. Marabenta, Marabenta, Tangaasa.
langui nica muchope juro Marabenta, Marabenta, So mar.
bandi omut chiqueta juro Marabenta, Marabenta, Mara-
benta cutcha cutcha Musiquati. Marabenta, Mara-
benta, Tandan Ma-lhangui Muchopi-cato Marabenta, Marabenta, Noti-sanza notisanza Marabenta, Mara-
benta, Notirelo notisanza Marabenta, Marabenta... etc.,
Cadência final
tam, tam, tam.

Fig. 5

CONCLUSÕES

A *Marabenta* é uma bela canção cheia de ritmo bem quadrado, na qual transparece a velha animosidade entre Djangas e Muchopes. Os primeiros têm manifesto desprezo pelos segundos, que consideram como gente inferior, «ordinária».

A *Marabenta*, manifestação folclórica, reflecte assim, digamos, um aspecto de antropologia social.

Nas três canções de trabalho são insistentes as referências aos órgãos sexuais. Isto pode ser considerado como tendo em vista afastar as pessoas (especialmente as mulheres) que, ao passarem, se disponham a quedar-se observando-os a trabalhar, o que, como já se disse atrás, é considerado, para o homem preto, como desprestigiante. Tais referências podem, no entanto, apenas reflectir a grande tendência dos Pretos para se ocuparem dos problemas da sexualidade, como tem sido referido por muitos autores.

Ainda quanto às canções de trabalho, elas, como foi dito, marcam o ritmo do trabalho a realizar. Vimos que o número de vezes que batiam com os maços variava. Em média, por minuto, eram 30 vezes no *Cá-nuambôlo*, 24 no *Amaquiôô* e apenas 9 no *Hé-nuanmanhânguê*.

Neste particular julgamos oportuno referir as nossas observações feitas em duas ocasiões, ao analisar em Lourenço Marques o modo de trabalhar dos Pretos.

Uma das vezes foi em 1946, quando um lote de doze a quinze pretos munidos de pás procedia à remoção de terra que se estendia num monte longitudinal ao lado da Avenida Elias Garcia, então em obras, na altura da Carreira de Tiro.

Os pretos estendiam-se ao comprido do monte, perfilados, com a pá espetada ao alto, ao cabo da qual apoiavam uma ou as duas mãos. Observavam o que se passava à roda ou tagarelavam. Um deles em atitudes de bailarino, ia cantando e gesticulando com um dos braços ou bran-

dindo a pá em meneios mais ou menos graciosos. Em dada altura, a uma voz deste bailarino-cantor, todos os pretos da fileira espetavam as pás no monte de terra (areia vermelha) e em movimento lento e ritmado projectavam-na. Feito isto, o bailarino-cantor voltava ao seu saracoteio gingão. A cantilena prosseguia até que se repetisse a voz de comando para nova pázada colectiva ser projectada.

Nos intervalos desta pázadas colectivas ou globais, um ou outro ia atirando preguiçosamente a sua pá de terra. Dava a impressão de que o fazia para que se não pudesse dizer que o serviço parava de todo.

Duma casa fronteira e por trás das cortinas observámos aqueles pretos durante largo tempo.

O número de pázadas por minuto que registámos foi de apenas 6 a 8 pázadas globais, embora um ou outro atirasse a sua pá de terra descompassada e preguiçosamente, enquanto os outros estavam parados. Por vezes durante um ou dois minutos ficavam todos parados!

Doutra vez (1955) observámos os trabalhos no jardim das traseiras do Hotel Polana, da janela dum quarto do 2.º andar.

Um preto crivava areia vermelha atirando pázadas de encontro a um cavalete gradeado. A areia fina passava; a areia grossa e alguns calhaus vinham amontoar-se na base do cavalete.

Observámos o preto durante mais de uma hora. Colhemos notas e tirámos um filme com teleobjectiva. Durante quarenta minutos contámos o número de pás de terra por ele atiradas ao cavalete. Houve períodos de dois e três minutos seguidos em que o preto se limitou a fingir que arranjava a terra para ser projectada.

Nos minutos em que resolvia trabalhar, o número de pázadas era sempre baixo, raro excedendo a dezena.

Quando o capataz branco se aproximava, o serviço não era tão vergonhosa-

mente lento, embora se mantivesse numa lentidão bastante acentuada.

Senão, vejamos a observação feita em três dias seguidos:

Num dia, das 9 às 9.20 aquele preto atirou 134 pázadas de terra, ou sejam, em média, 6,38 por minuto. Noutro dia, das 9.20 às 9.40 foram contadas apenas 67 pázadas de terra, ou seja a baixa média de 3,35 por minuto.

Na terceira observação das 8.30 às 8.41 contámos 54 pázadas; à média, portanto, de 4,9 por minuto.

Pelo que observámos em Marracuene, embora se tratasse duma demonstração feita expressamente para colhermos elementos de estudo, verifica-se que o rendimento do serviço era maior.

Isto a ajuizar pelo número de pázadas de terra projectada e pelo número de vezes que batiam com o maço.

Parece, pois, poder concluir-se que o canto melhora o rendimento do trabalho.

Nas quatro árduas campanhas da Missão em que tomámos parte tivemos ensejo de ver, fotografar e filmar um grande número de batuques. Alguns dei-

xaram-nos impressão bem profunda. Das impressões colhidas podemos sintetizar.

O homem preto é dotado de capacidade estética inata. Isto tem sido posto em realce por muitos autores, sobretudo nos últimos trinta ou quarenta anos. O Negro tem uma sensibilidade de ritmo que pode designar-se estruturalmente africana, mas que não é isenta de beleza, de certo mérito artístico e, há que confessá-lo, por vezes de grande originalidade.

Parece mesmo poder afirmar-se que, por via de regra, o Preto é mais bem dotado para as manifestações musicais e coreográficas do que o homem branco médio.

Há que entrar em linha de conta com as circunstâncias ambientais. É que os pretos ainda miúdos, quer rapazes quer raparigas, vêem dançar e dançam, vêem cantar e cantam amiudadas vezes, frequentemente dias inteiros e toda noite, mesmo dias e noites a fio. Mas não pode, de modo algum, pôr-se de parte a sua tendência inata para a música, o que permite afirmar, sem que possa considerar-se exagero de generalização, que, por via de regra, o preto de Moçambique é um esteta inato, dotado de apurada sensibilidade musical.

RÉSUMÉ

La Mission Anthropologique au Mozambique, pendant sa sixième campagne (Août 1955 — Février 1956) a surtout travaillé au sud du fleuve Save, dans les districts de Inhambane et de Lourenço Marques.

Dans la circonscription de Marracuene, immédiatement au Nord de Lourenço Marques, nous avons eu l'occasion d'étudier quelques chansons indigènes et d'en faire l'enregistrement avec notre appareil à enregistrer le son.

Nous avons étudié 3 chansons de tra-

vail: *Ca-nuambôlo*, *Hé-nuàmanhânguê* et *Âmáquiôô quiela mulungo* et une chanson pour danser, la *Marabenta*. Nous ne l'avons pas vue danser mais, à ce qu'on nous a dit, il s'agit d'une danse pour femmes et avec tortillement des hanches très accentué.

Ces chansons ont été recueillies chez la tribu des Djongas. Cette tribu est souvent appelée Ronga. Mais, autant que nous avons pu en apprendre — et nous avons cherché à nous renseigner avec un soin et un intérêt très particuliers — ces

nègres s'appellent eux-mêmes Jongas ou Djongas (il est parfois très difficile de bien distinguer le *d* initial).

La *Marabenta* est une belle chanson au rythme bien mesuré où l'on peut percevoir la vieille animosité entre les Djongas et les Muchopes. En effet ceux-là nourrissent un profond mépris à l'égard de ceux-ci qu'ils considèrent comme des personnes inférieures «méprisables».

La *Marabenta*, manifestation folklorique montre, pour ainsi dire, un aspect d'anthropologie sociale.

Quant aux trois chansons de travail elles ont de remarquable les références insistantes aux organes sexuels. Ceci peut s'interpréter comme ayant pour but d'éloigner les passants (surtout les femmes) qui pourraient s'arrêter et observer les travailleurs ce qui, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, est pour les nègres une perte de prestige. Cependant ces références aux organes sexuels peuvent ne refléter que la grande tendance des nègres à s'occuper des problèmes sexuels, ainsi que l'ont déjà rapporté d'autres auteurs.

Encore, quant aux chansons de travail, elles marquent le rythme du travail à faire. Nous avons vu que le nombre de fois que les maillets frappaient était variable. En moyenne c'était 30 fois par minute pour la *Ca-nuambôlo*, 24 pour la *Âmâquiôô* et seulement 9 pour la *Hé-nuâ-manhânguê*.

Nous croyons opportun de citer, quant à cet aspect, ce que nous avons observé, par deux fois, quand nous avons analysé la façon de travailler des nègres.

La première fois, c'était en 1946, quand un groupe de 12 à 15 indigènes, muni de pelles, déblayait le terrain au long de l'Avenue Elias Garcia aux environs du Tir.

Les nègres se plaçaient en rangée le long du tas de terre, debout, leur pelle en main à laquelle ils s'appuyaient en tenant le manche avec les deux mains. Ils regardaient ce qui se passait autour

ou causaient. L'un deux, avec des gestes de danseur, chantait et gesticulait avec un bras ou alors agitait la pelle avec des gestes plus ou moins gracieux. A un moment donné de la chanson, tous les nègres enfonçaient leurs pelles dans le tas de terre (sable rouge) et d'un mouvement lent et rythmé en jetaient le contenu. Ceci fait, le chanteur-danseur reprenait son déhanchement, en se dandinant. La cantilène reprenait, jusqu'à l'endroit qui commandait la reprise du travail et le lancement d'une nouvelle pelletée collective.

Pendant l'intervalle entre deux pelletées collectives ou totales, l'un ou l'autre nègre lançait paresseusement une pelletée individuelle. On avait l'impression qu'il le faisait pour qu'on ne puisse pas dire que leur travail s'arrêtait complètement.

Nous avons observé ces nègres, pendant longtemps, d'une maison en face et derrière les rideaux.

Le nombre de pelletées par minute était de 6 ou 8 totales et de temps en temps il y avait une pelletée individuelle lancée nonchalamment et hors la mesure. Pendant ce temps tous les autres s'arrêtaient. Parfois même, pendant deux ou trois minutes ils s'arrêtaient tous.

Une autre fois (en 1955) nous avons observé, d'une fenêtre du 2ème étage, des travaux ayant lieu derrière l'Hotel Polana.

Un nègre criblait du sable rouge jetant des pelletées contre un grand crible en bois. Le sable fin passait à travers et le gros sable s'entassait à la base du crible.

Nous avons observé ce nègre à plusieurs reprises et pendant plus d'une heure. Nous avons pris des notes et nous l'avons filmé avec un téléobjectif. Nous avons compté le nombre de pelletées pendant 40 minutes. Il y eut des périodes de 2 ou 3 minutes pendant lesquelles il ne faisait que semblant de préparer la terre.

Pendant les minutes où il se décidait

à travailler le nombre de pelletées était toujours très bas, ne dépassant que rarement une dizaine.

Quand le contremaître blanc s'approchait son travail n'était plus si honteusement lent mais le rendement était toujours très bas.

Sinon voyons ce que nous avons observé: le premier jour, de 9 h à 9 h 20, ce nègre n'a lancé que 134 pelletées, soit une moyenne de 6,28 par minute; le deuxième jour nous avons compté 67 pelletées, de 9 h 20 à 9 h 40, soit la basse moyenne de 3,35 par minute; le troisième jour nous avons remarqué 45 pelletées, de 8 h 30 à 8 h 41, soit 4,9 par minute.

De ce que nous avons pu voir à Marracuene, quoi qu'il se soit agi d'un travail exprès pour que nous puissions recueillir des éléments d'étude, nous avons pu déduire que le rendement était beaucoup plus grand.

Cela d'après le nombre de coups de pelle et du nombre de fois qu'ils frappaient avec le maillet.

Il semble donc qu'il faut conclure que le chant améliore le rendement du travail.

Pendant les quatre dures campagnes, nous avons eu l'occasion de voir,

de photographier et de filmer de nombreuses danses des noirs. Quelques uns nous ont laissé une impression très profonde. Nous pouvons synthétiser nos impressions de la manière suivante.

Le nègre possède une grande capacité esthétique, innée, déjà mise en relief par divers auteurs pendant les dernières 30 ou 40 années. Il possède aussi une sensibilité de rythme qu'on peut appeler structurellement africaine mais qui n'est pas dépourvue de beauté, d'un certain mérite artistique et, il faut l'avouer, parfois d'une certaine originalité.

On peut même dire qu'en général le nègre est mieux doué pour les manifestations musicales et chorégraphiques que l'homme blanc moyen.

Il est vrai qu'il faut tenir compte de l'ambiance où ils vivent. Les nègres, dès leur jeune âge, soit les garçons, soit les filles, voient danser et chanter et eux-mêmes dansent et chantent souvent, parfois jour et nuit, des jours et des nuits de suite. Mais on ne peut, d'aucune façon, mettre de côté leur tendance innée pour la musique ce qui, sans qu'on puisse le considérer une généralisation exagérée, permet d'affirmer qu'en règle les nègres du Mozambique sont des esthètes innés, doués d'une grande sensibilité musicale.

SUMARY

The Mozambique Anthropological Mission, in their 6th. campaign (August 1955 — February 1956), carried out their work south of the river Save, in the Inhambane and Lourenço Marques districts.

In the Marracuene circumscription, close to the north limit of Lourenço Marques, we had an opportunity to study some native songs and to record them by means for sound-recording machine.

There we studied work songs such as

Cá-nuambôlo, *Hé-nuamanhânguê* and *Âmáquiôô quiela mulungo*, and a song belonging to a dance called *Mara-benta*, which we could not see performed but were told that it was danced with much jiggling and was suitable for women.

These songs were collected in the tribe of the Djongas.

This tribe has been commonly called Ronga.

Actually, as far as we could investi-

gate — and we did so with especial care and concern — these negroes call themselves Jongas or Djongas (sometimes the initial «d» is hardly noticed).

Marabenta is a lovely song with well measured rhythm, in which the old animosity between Djongas and Muchopes appears. The former hold an evident contempt for the latter, whom they consider as an inferior race, a «vulgar» one.

Thus *Marabenta*, a folklore expression, reflects, say, an aspect of social anthropology.

In these three work songs the references to the sexual organs are quite frequent. We may take this as meant to drive people away (women specially), who, passing by, may be too willing to halt and watch them work, which, as I said before, is considered disreputable by the negroes. Notwithstanding, such references may just reflect the great tendency among the negroes to be concerned in the problems of sexuality, as many authors have already mentioned.

Still as regards the work songs, and as it was said before, they provide the rhythm for the work to be done. We noticed that the frequency with which they bumped their mallets was not always the same. In *Oá-nuambôlo* they did it at a rate of 30 per minute, in *Ámáquiôô* 24, and in *Hé-nuamanhânguê* 9 only.

In this case we find it convenient to report the observations made by us on two different times, while studying, in Lourenço Marques, how negroes work.

One of them took place in 1946 when a team of twelve to fifteen black men with spades were at work to remove a mound of earth stretching along Elias Garcia Avenue, then under repairs, near the Shooting Fields.

The negroes stood upright, all along the mound, their spades up in the air and with one or both hands holding the handles. They watched what was going on around them or they just chatted. One of them, in a dancer's posture, went

on singing and gesticulating with one arm or swaying his spade with more or less graceful motions. Suddenly, at this singer-dancer's command, all the negroes in the row plunged their spades into the mound of earth (red sand) and threw it forth in a slow rhythmical movement. This done, the singer-dancer resumed his strutting gestures. The song went on until the command was heard again for a new collective spadeful to be thrown forth.

In the intervals between those collective or global spadefuls one or another of them threw a spadeful of earth leisurely. It looked as if he were acting so that people might not say that the work had come to a standstill.

From a house across the street and behind the curtains we observed those negroes for a long time.

The number of spadefuls per minute recorded by us was only 6 to 8 global ones, although occasionally one of the negroes threw a spadeful of earth out of rhythm and quite at leisure while the others stood still. Sometimes during two or three minutes they stop at all.

Another time (1955) we observed the work going on at the back garden of Polana Hotel, from a second floor window.

A negro was sifting red sand throwing spadefuls of it against a wood stops frame. The fine sand went through; the coarse one and some pebbles fell on a heap at the foot of the frame.

We observed the negro for over an hour. We collected notes and made a film with a tele-objective. For forty minutes we counted the number of spadefuls thrown at the frame by him. There were periods of two or three minutes running when the negro did nothing but pretend to arrange the earth in order to be thrown.

In those minutes when he made up his mind to work the number of spadefuls was always low, seldom more than 10 by minute.

When the white foreman drew near the work was not so shamefully slow, though still at an obviously sluggish rhythm.

So, let us see the observation made during three days running.

On one day, from 9 o'clock to 9.20 that is, an average of 6.38 spadefuls per minute. On another day from 9.20 h. to 9.40 we counted only 67 spadefuls of earth, that is, the low average of 3.35 spadefuls per minute.

At the third observation, from 8.30 h. to 8.41, we counted 54 spadefuls, therefore an average of 4.9 per minute.

From what we could observe in Marracuene, though it was a demonstration made on purpose to afford us some elements of study, we found out that there was a greater amount of work yielded. We got this estimate from the number of spadefuls of earth thrown forth and from the frequency with which they bumped their mallets.

Thus we may draw the conclusion that singing makes the work yield more.

In the four hard campaigns of the Mission in which we took part we had opportunity to see and photograph and film a large number of «batuques» (dance of negroes). Some of them have

struck us very deeply. We can sum up our impressions like this.

The negro is endowed with an inbred aesthetic capacity; this has been pointed out by many authors, especially in the last thirty or forty years. The negro has a sensitiveness for rhythm which may be classified as structurally african, but not at all lacking in beauty, in a certain artistic value and, we must confess, at times in great originality.

We may perhaps go as far as to assert that, as a rule, the negro is more gifted for musical and choreographic manifestations than the average white man.

We must take the surrounding circumstances into account. It is true that the negroes, both boys and girls, during their childhood, often see others dance and dance themselves, hear others sing and sing themselves, quite frequently for whole days and throughout the night, even for days and nights without stopping. But on no account can we set aside their innate tendency to music, which entitles us to assert — and this cannot be considered as an excess of generalization — that, as a rule, the negro from Mozambique is an inbred aesthete endowed with a highly refined musical sensitiveness.