

- V. Y. Mudimbe, «Rencontre...», p. 54.
- ²⁶ Martin Steins, «Jeunesse nègre», in *Neobelicon. Acta comparationis Litterarum Universarum*. Budapest, Akadémia-Kiadó, IV, 1-2, 1976, p. 91-121.
- ²⁷ V. Y. Mudimbe, «Rencontre...», p. 54.
- ²⁸ A influência do primitivismo literário branco (e.g. Eugene O'Neill e Vachel Lindsay nos Estados Unidos, Paul Morand e muitos romancistas coloniais em França, Inglaterra e Alemanha) sobre a literatura negra nunca foi integralmente avaliada, apesar de particularmente notória mesmo no indigenismo haitiano. Tal como C. L. Innes observou recentemente:

A formulação de Sartre da Negritude como uma antítese da tese da supremacia branca – formulação a que mais tarde Senghor deu o seu acordo – é, creio eu, aplicável a outras manifestações de nacionalismo cultural. Porém, o que na antítese proclamada pelos intelectuais nacionalistas é impressionante e paradoxal, é o grau em que deriva – e afirma – das imagens já desenvolvidas pelo colonizador a fim de justificar a sua presença... Estes intelectuais celebram esses mesmos atributos pelos quais a sua raça foi desacreditada – o emocionalismo, a irracionalidade, o primitivismo.

C. L. Innes, «African and irish nationalist writing», in *African Literature Today*, n.º 9, África, América e Caraíbas, Londres: Heinemann, 1978, p. 11.

²⁹ Léon G. Damas, «Jean Price Mars, the father of Haitianism», in S. O. Mezu e Ram Desai, *Black leaders of the centuries*, Buffalo, Nova Iorque, 1970, p. 231. A originalidade do contributo haitiano para o desenvolvimento da consciência negra é demonstrada por Michel Fabre no artigo «La Revue Indigène et le mouvement nouveau noir». *Revue de Littérature Comparée*, Paris, ano 51, n.º 1, janeiro a março de 1977, p. 30-39.

³⁰ Bridget Jones, «Léon Damas», in Bruce King e Kolawole Ogungbesan, orgs., *A Celebration of black and african writing...*, p. 60-73.

³¹ Citado em Jean-Pierre Gourdeau, *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973, p. 37.

³² Léon Damas, «Nuit Blanche», in *Pigments/Névrologies*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 57-58. Todas as outras citações são extraídas ou traduzidas desta edição.

³³ Charles Baudelaire, «La Civilisation belge» (Poèmes Divers XX) in *Fleurs du Mal*, org. A. Adam, Paris, 1961, p. 242.

³⁴ L. G. Damas, *Black-Label*, Paris, Gallimard, 1956, p. 68-69.

³⁵ (1) Coulthard, (2) Bridget Jones, ambos em «Léon Damas», Bruce King... *op. cit.*, p. 70-71, (3) W. Feuser, «Negritude, the Third Phase...», p. 63.

³⁶ Gerald Moore, *Seven african writers*, Londres OUP, 1962, Introdução, p. xix-xx. Este julzo mereceu a Moore a censura de J. M. Ita, no seu artigo «Negritude – Some popular misconceptions», in *Nigeria Magazine*, 97, junho de 1968, pp. 116-120.

³⁷ V. Y. Mudimbe... p. 51.

³⁸ Tchikaya U Tam'si, «Le Socialisme, c'est la révolution à parfaire», in Marc Rombaut, org., *Nouvelle Poésie...*, p. 139.

³⁹ Maria Luisa Nunes, «The African heritage in brazilian literature», in W. F. Feuser, org., *Essays in comparative african literature*, a publicar.

⁴⁰ David Diop, *Coups de pylon*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 17.

⁴¹ Frantz Fanon, *Black skin, white masks*, trad. Charles Lam Markmann, Londres, Paladin, 1970, p. 97. Fanon cita parte de «Hoquet», de Damas, na pág. 15.

⁴² Khadambi Asalache, «Thirty years on», in *The New African*, vol. VII (1968), n.º 127. A data correcta da apreensão de *Pigments* é 1939.

Wilfried F. Feuser
Universidade de Port Harcourt

[Tradução de Wanda Ramos]

in Africa, III, jan/junho, 1981
Lisboa

Martinho Lutero
Carlos Martins Pereira

*fazer
ficha*

A MÚSICA TRADICIONAL EM MOÇAMBIQUE

II PARTE

*Mas agora estala
nos dedos raivosos de cantigas suburbanas
os arames de aço da tua lata de música...*

José Craveirinha

Agosto de 1980. Mocimboa da Praia, provincia de Cabo Delgado. No bairro dos embondeiros, junto ao mar, ouvimos surpresos o conjunto «Gorongozza Jazz Band», composto por três violas e bateria. Se esta era curiosa (tambores tradicionais, chapas de metal, pedaços de pau e ferro, usados como soalhas) mais curiosas eram as violas. Verdadeiro primor artesanal, esses troncos moldados e escavados, equipados com velhos fios telefónicos. Tecnologia popular no seu mais alto requinte, tanto mais que um dos miúdos descobrira que ligando restos de um telefone, ao altifalante do rádio portátil, conseguia assim ampliar o som das cordas da viola. E munido de tal engenhoca e de muita imaginação, encantava as populações locais com o seu repertório, mistura de cantos tradicionais e da música ligeira transmitida da Tanzânia, no programa em Swahili.

Era este o músico moçambicano que já não se limita a dedilhar o tradicional *Pankwé* feito de uma vulgar tábua com seis ou sete cordas de aço esticadas e cabaças ou simples latas como caixa de ressonância.



Tocador de pankwe
— Cabo Delgado

Tocador de pankwe
— Tete



ARCOS MUSICAIS

Os instrumentos de corda estão bastante espalhados por todo o país, remontando o uso deste género já de há séculos no continente.

Pinturas rupestres bosquimanos mostram homens tangendo arcos. Evidentemente caçadores usando a arma para lá das funções normais. É fácil de supor que, ao construir o arco, ao experimentar a tensão da tripa e ao disparar o projectil, o caçador descobriu o som produzido pela vibração da corda e que a percussão desta com a haste da própria flecha terá sido o acompanhamento sonoro de danças antes de uma caçada ou em regozijo por um abate abundante.



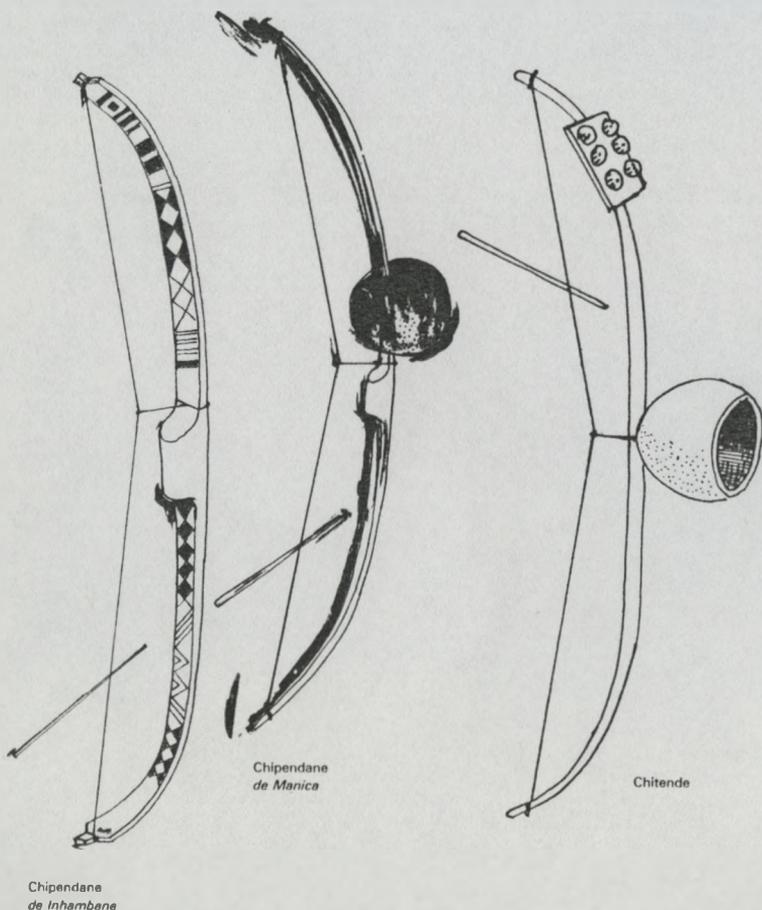
Mas no Moçambique de hoje os arcos musicais são especificamente instrumentos. São construídos com o fim preciso de fazer música.

Há vários tipos correntes em vasta área do território, de um modo geral nas províncias de Tete e nas do sul do rio Zambeze (Manica, Sofala, Inhambane, Gaza e Maputo). O mais simples deles, o *Chipendane* (muito frequente na província de Inhambane) nada mais é que um arco: pau encurvado por uma corda em tensão¹. A forma de o tocar é curiosa por se

usar a boca como caixa de ressonância. E duas variantes interferem diretamente na produção do som. Uma, o movimento da boca: conforme a posição da cavidade bucal, o timbre torna-se mais aberto ou mais fechado. A outra, é a posição dos dedos na corda: modificando a sua tensão, estrutura-se a melodia.

A corda pode ser dedilhada ou percutida por uma varinha de madeira conforme a região geográfica em que é tocado o instrumento, mas não encontramos em nenhum lugar as duas técnicas usadas pelo mesmo tocador.

O *Chitende* (vulgar nas províncias de Maputo, Gaza e Inhambane), em tudo semelhante ao *Chipendane*, contém metade de uma cabaça, atada a meio do arco, funcionando como caixa de ressonância. O músico empunha o instrumento na vertical, a abertura da cabaça encostada ao peito e percute a corda de metal com uma pequena vara. Na ponta superior do arco, uma plaqueta com conchas ou cápsulas de garrafa vibra quando a corda é percutida, constituindo adereço rítmico à melodia emitida pelo arame de aço.



Mas o mais curioso de todos os arcos musicais moçambicanos é sem dúvida o *Kankubwé*, em que o pau do arco é uma cana oca, em forma de flauta levemente encurvada. Parece-nos, por isso, ser um arco musical derivado das flautas de pastor. De resto, surge numa região em que os instrumentos de sopro são os mais desenvolvidos do país.

A caixa de ressonância do *Kankubwé* é a boca, à maneira do *Chipendane*, sendo a corda percutida por meio de uma pequena palheta de bambu. Como no *Chitende* tem, na extremidade superior da cana, uma plaqueta vibradora. Todavia, e facto singular, o ponto de encosto da boca na vara (junto da plaqueta) é um orifício rectangular, como que um bocal de flauta.

Deste modo o ar saído da boca e passado pelo tubo produz um terceiro componente sonoro, que se vai juntar ao som da corda e ao da plaqueta. A palheta vibra a corda e faz mexer a plaqueta com conchas. A boca amplia o som da corda e sopra ainda o tubo - flauta da vara, corpo do instrumento. Os três componentes sonoros referidos fazem-nos classificar o *Kankubwé* como instrumento de sopro, corda e percussão.



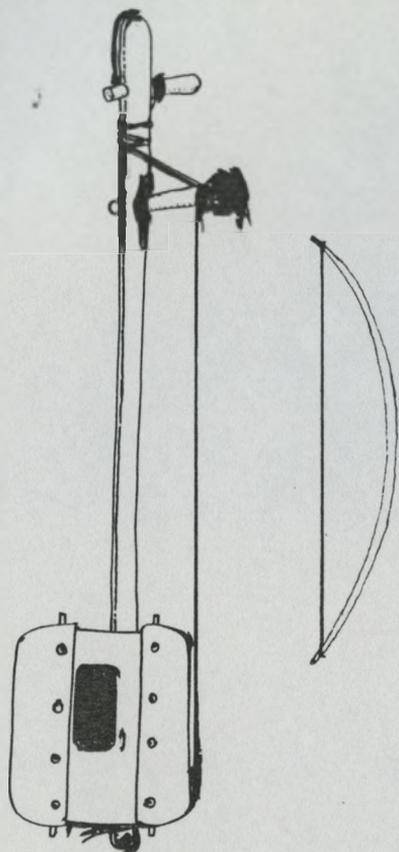
Tocador de Kankubwé - Sofala

CORDA FRICIONADA

O mais representativo instrumento de corda friccionada em Moçambique é o *Kanyembe*, também conhecido por *Nyankale* ou *Viela*² entre os Macuas. Na Zambézia, o *Tchakare* ou o *Siribó*, com algumas diferenças quanto a materiais usados no fabrico (caixa de ressonância, p. ex.), são na prática idênticos.

Assim podemos tomar como exemplo um *Kanyembe* de Cabo Delgado, para fazer uma descrição genérica de tais instrumentos. Na aldeia comunal de Mitope, a uns cinquenta quilómetros de Mocimboa da Praia, registámos o *Kanyembe* do velho cego Makaúla Chombo Naúla.

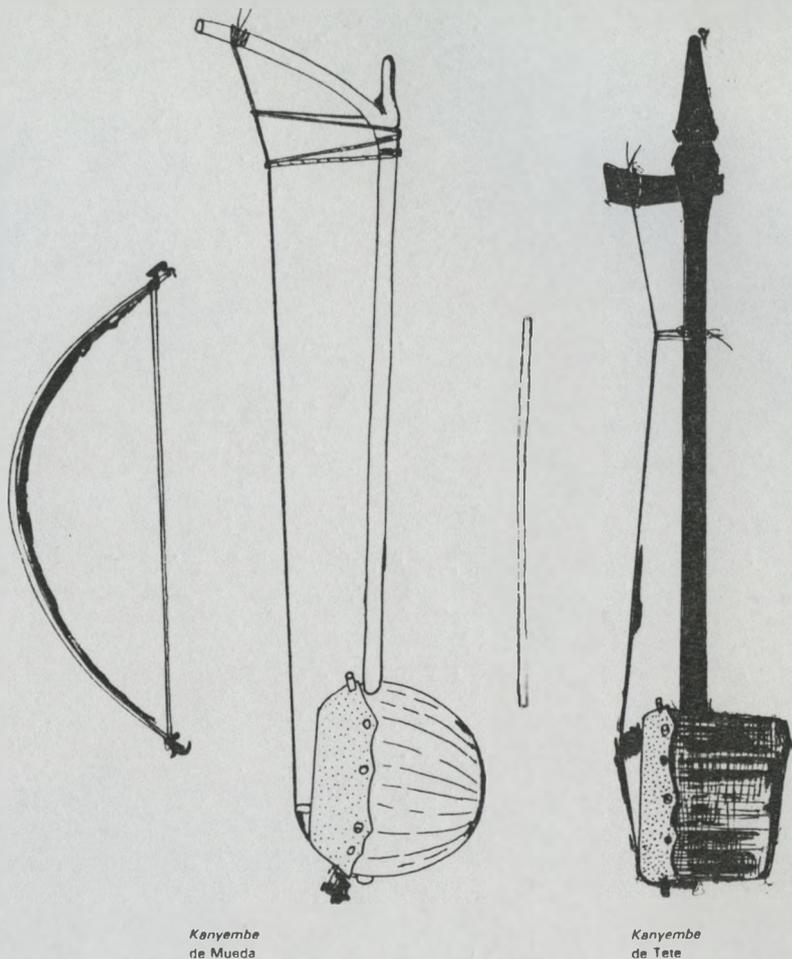
O instrumento observado compunha-se dos seguintes elementos: braço, caixa de ressonância, corda, cravelha, cavalete extensor, laço repunhando a corda para o braço e arco.



Kanyembe
de Macimbo da Praia
(da Chombo Naíla)

O braço de madeira (de *ngangaïla*) é direito³ e tem a parte inferior introduzida na caixa de ressonância trespassando-a de lado a lado; é perfurado no topo superior, recebendo a cravelha (de *mpande*) que retesa a única corda, não de fibra vegetal como é hábito generalizado, mas de arame de aço. Antes de atingir a cravelha a corda é repuxada para o braço por um laço de sisal, de modo a ficar quase encostada ao disco de pele (do antilope *m'nala*) que cobre a caixa na parte superior⁴. A caixa de ressonância, de madeira escavada⁵ é vazada num dos lados por uma abertura rectangular, por onde e por vezes o músico canta ao mesmo tempo que toca a corda. Entre a pele (superior) da caixa e a corda de arame, e na extremidade desta, existe um pequeno cavalete móvel (de cana de *mapira*). O arco é de madeira (de *muengulu*) e a «crina» feita de fibras de um arbusto (*ntamba*). Como «bréu» para encerar a «crina», emprega-se um pau resinoso (*ntchembe*).

O tocador, quando sentado, sustenta o instrumento com a mão esquerda no ponto médio do braço, acima do laço, e com essa mão dedilha a



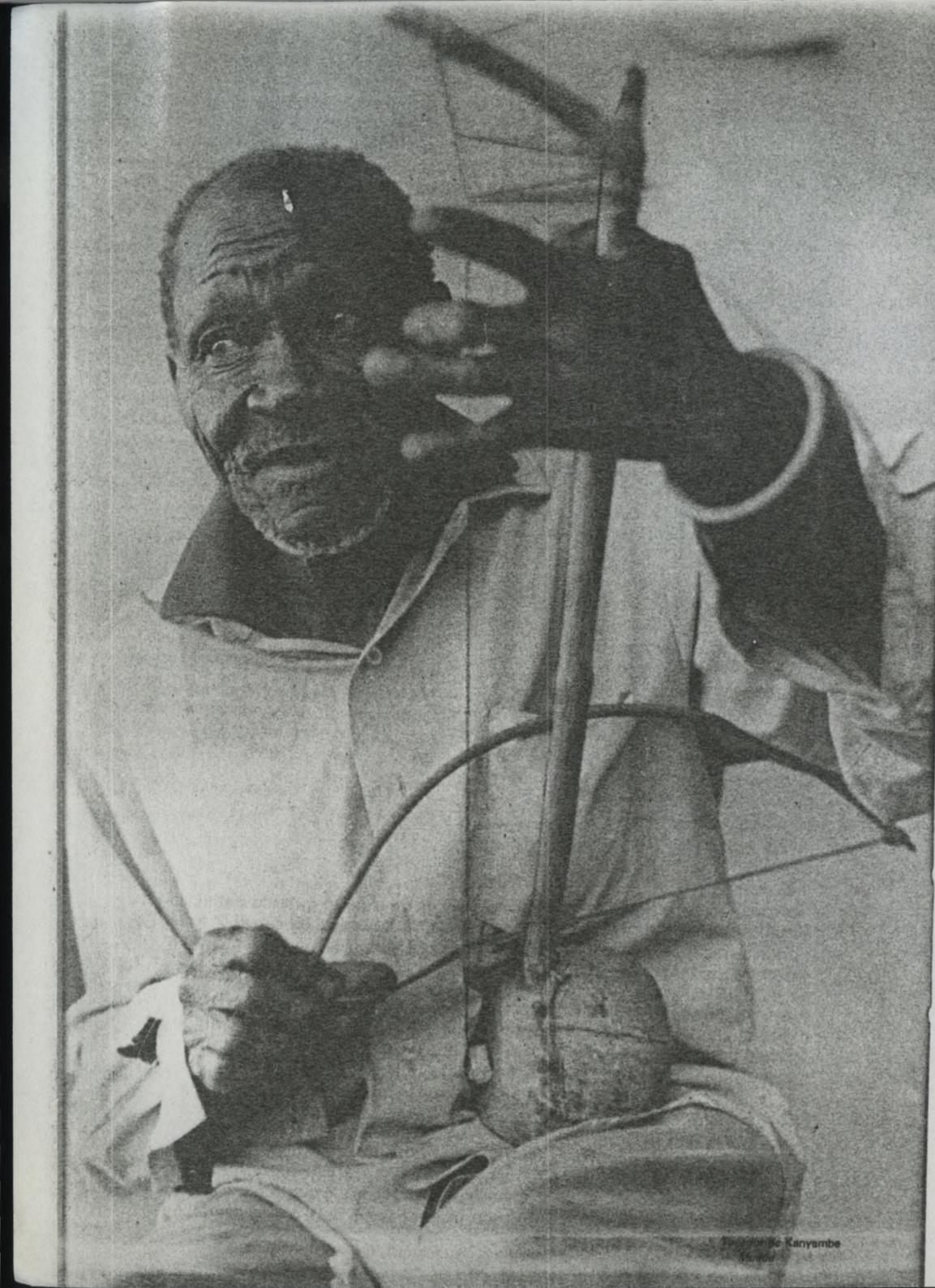
Kanyembe
de Mueda

Kanyembe
de Tete

corda. A cabeça fica apoiada na cintura (contra o peito quando o músico executa de pé ou canta simultaneamente pela abertura da caixa). A mão direita empunha o arco⁶, friccionando a corda no seu corpo médio, entre o laço e a caixa de ressonância⁷.

O *Kanyembe* toca-se geralmente *a solo* para o som «não perder sua beleza», como nos disse o próprio Naúla. Pode ser, no entanto, acompanhado por outro *Kanyembe* ou até por outro instrumento (flauta de cana no caso do *Siribó*). Pudemos verificar o facto quando Makaúla Naúla tocou acompanhado pelo *vibao* (troncos fixos ao chão, percutidos por dois paus).

O *Kanyembe*, instrumento de tocadores ou tocadores-cantores, frequentemente ambulantes⁸, acompanha tradicionalmente cerimónias fúnebres («o «kanyembe» toca, alguém acaba de morrer») e ritos de iniciação. A nosso pedido, o velho cego exemplificou tocando e cantando canções dos tempos em que, em recinto secreto, preparava para a vida sexual os jovens iniciados.



Portrait of Kanyambe

Como instrumento unicórdio o *Kanyembe* é essencialmente melódico, não possui sons percussivos nem harmonia. É geralmente apresentado como acompanhamento a um cantor solista que dialoga com o instrumento. No caso observado, vimos o instrumento repetir a frase inicial realizada pelo cantor-tocador ou pelo cantor acompanhante e também fazer duetos com este, em terças.

A forma de produzir o som no instrumento é em tudo idêntica ao violino ocidental, daí, talvez, a tendência de alguns musicólogos europeus em lhe chamar «violino de cabaça». Verdade é que o princípio de produção sonora do *Kanyembe* segue a mesma lógica violinística. O timbre do instrumento, porém, é bem diverso devido à sua caixa de ressonância ser coberta por pele. E como o braço não possui traste nem marca para dedilhado, resulta que a afinação se dá pela deslocação do cavalete e por um pequeno *vibrato*, dependendo este, fundamentalmente, da qualidade do executante.

Há três níveis sonoros, a saber: médio, grave e agudo. É importante notar que não são três sons como já ouvimos referir, mas sim três regiões de produção do som. Dentro de cada uma destas regiões sonoras, os intervalos podem ser microtonais, a gosto do executante e determinados pelos modos e escalas usadas na região onde o instrumento é executado. Esses níveis são denominados: *endimua* ou *mtokotoko* (grave), *nikane* ou *nikene* (médio) e *engimingini* ou *nananjuza* (agudo).

A afinação do instrumento está ligada a três factores fundamentais: tensão da corda, posição do cavalete e tensão do extensor da corda.

Dos instrumentos tradicionais, o *Kanyembe* talvez seja um dos mais difíceis de executar, não só pelo movimento do arco e dedilhado, que envolve uma coordenação e técnica apuradas, como também pela afinação, inteiramente dependente do executante e dos seus dedos. O que já não ocorre no caso dos instrumentos de afinação fixa, a grande maioria dos instrumentos moçambicanos.

O que acima ficou referido pretende ser, e apenas, uma descrição muito genérica dos instrumentos de corda moçambicanos. Um estudo mais aprofundado da música tradicional em Moçambique fornecerá seguramente mais elementos, indispensáveis para uma panorâmica correcta.

NOTAS:

1 Na província de Manica, o *Chipendame* tem caixa de ressonância. A cabaça atravessada pelo arco amplia o som da corda percutida. Diferente pois da cabaça do *Chitende* (das províncias de Maputo, Gaza e Inhambane) porque neste caso a cabaça não é atravessada pelo arco, mas sim atada a meio dele, sendo a ressonância obtida pelo encosto da boca da cabaça ao peito do tocador.

(Ver ilustração p. 82)

A propósito dos vários tipos de arcos musicais de Moçambique aconselha-se a leitura de Percival R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1967, e do artigo do mesmo autor publicado in «*African Studies*», vol. 25, n.º 1, 1966.

Estes trabalhos embora referindo-se aos instrumentos da África do Sul são de importância capital para o estudo dos instrumentos moçambicanos, pelas similitudes óbvias que existem entre eles.

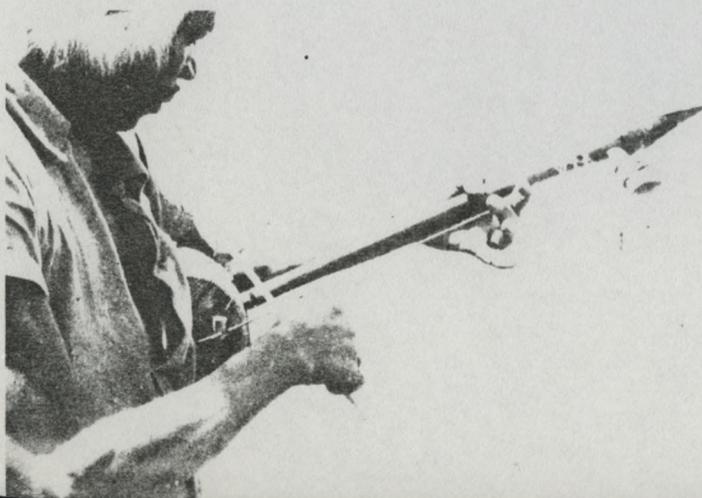
2 Não deixa de ser curioso o emprego da palavra *viela*, uma vez que ela é, segundo os tratados de música, «termo genérico utilizado em etnomusicologia para designar todo o instrumento de corda(s) esfregada(s) e com braço» (Gilbert Rouget, *Instruments de musique et Musique de la Possession*, in «*Musique en Jeu*», n.º 28, Editions du Seuil, Paris, 1977) e

ainda: «*Viola*, s.f., do francês *vielle* (confunde-se na prática com *viola* e com a *viuhela* espanhola) e origem da palavra é *Viula* (provençal) a que se liga também *viola* (francês) e *viola* (italiano) [instrumento de arco: *viola da braccio*, *viola da gamba*] in T. Borba e F. Lopes-Graça, *Dicionário da Música*. Edições Cosmos, Lisboa, 1962.

Conclui-se pois que o termo *viola* no Macua é de origem europeia, por via do português (corruptela de *viola*) ou porventura introduzida directamente por missionários músicos estrangeiros (italianos sobretudo).

- ³ Noutros casos, o braço pode ser encurvado na extremidade superior, aproveitando-se para isso a forma original do ramo da árvore. Neste tipo de *Kanyembe* não existem cravelhas. A corda é esticada apenas pelo aperto do laço.
(vd. ilustração)
- ⁴ Normalmente os *Kanyembe* empregam pele de réptil (lagarto, quase sempre).
- ⁵ O *Kanyembe* de Chombo Naüla apresentava ainda características particulares: caixa de ressonância de madeira escavada (como nos *Tchakare* da Zambézia) de forma cilíndrica, coberta nos dois topos por pele de antílope.
(Vide. ilustração)
- ⁶ Em Tete registámos um *Kanyembe* que apresentava uma particularidade, aliás verificável noutras regiões (como no caso da *Mupsuikipsuiki* de Inhambane): a corda era friccionada por uma varinha de bambu.
- ⁷ O *Kanyembe* será um instrumento de origem árabe. Muito semelhantes encontram-se instrumentos de corda em diversos países onde o Islame se difundiu: entre outros o *amz'd* dos Tuaregues e da Mauritània, o *Bouga* do Egipto, o *rabab* e o *bandar* árabes, a *ecatântrica* e o *ravanastrão* indianos, o *nbanhero* da Guiné-Bissau, a *cimboa* de Cabo Verde, o *kalandin* da Guiné-Conacry. O *houndyeg* ou o *ngiemeh* da Serra Leoa, apresentam grandes semelhanças com o *Kanyembe* moçambicano quanto à caixa de ressonância, feita de uma casca de coco coberta de pele de lagarto.
(ver T. Borba e F. Lopes-Graça, *op. cit.*)
- ⁸ Músicos-cantores idênticos aos *djidiu* da Guiné-Bissau e Guiné-Conacry, que com os seus *nbanhero* e *kalandin* se deslocam de aldeia em aldeia.

Tocador de *Kanyembe*
— Tete



Alberto Duarte Carvalho

**Colóquio sobre
LITERATURAS AFRICANAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA ***

1 – *AS LITERATURAS AFRICANAS E
AS LÍNGUAS EUROPEIAS*

2 – *AS L I T E R A T U R A S
ORAIS/ESCRITAS*

3 – *O PORTUGUÊS COMO LÍNGUA
DOS NOVOS PAÍSES AFRICA-
NOS*

4 – *AS LITERATURAS AFRICANAS EM
LÍNGUA PORTUGUESA*

5 – *A HISTORICIDADE DAS LÍNGUAS
AFRICANAS – A AFRICANIDA-
DE*

6 – *O DESENVOLVIMENTO DAS LITE-
RATURAS NACIONAIS*

* Colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa, em 22.1.1981, di-
rigido a cerca de 400 alunos do curso secundário.