

República Popular de Moçambique

M3 886



PROGRAMA



1º festival
nacional
de dança
popular

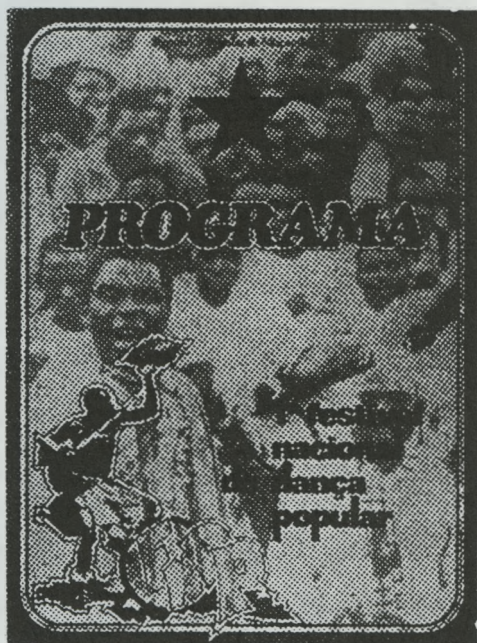
GV 1713

M68

+F47

1978

(LC)



FICHA TÉCNICA

CAPA: — Logotipo do 1.º Festival Nacional de Dança Popular.

REDACÇÃO: — Gabinete Central de Organização Sector de Documentação

FOTOS E MAQUETIZAÇÃO: — Gabinete Central de Organização Sector de Propaganda.

EDIÇÃO: — Gabinete Central de Organização.

REGISTO: — No INLD sob o n.º 017/INLD/78.

TIRAGEM: — 30 000 exemplares.

COMPOSTO E IMPRESSO: — Na Tipografia «Notícias»
DISTRIBUIÇÃO DO: — Instituto Nacional do Livro e do Disco.

PREÇO: — Moçambique: 15\$00 — Angola: 25 kwan-
zas — Portugal: 25\$00.

R. P. M.: — Ano 1978/Junho.

sumário

	Pág.
EDITORIAL	5
Comunicado do MEC	7
Organização do Festival — ESTRUTURA	9
Programa de abertura	11
Cartaz dos espectáculos	13
Dança Popular em Moçambique	15
Provincia de Inhambane — MSAHO: a Dança das Timbilas	17
Os Músicos e seus Instrumentos	21
ZORE	23
NGALANGA	24
Desenho do MAPIKO	25
Provincia de Cabo Delgado	27
CANHEMBE	29
NSOPE	31
Provincia do Niassa — CHIWODA	33
NGANDA	35
Fotos sobre danças de Moçambique	37
Provincia de Sofala	42
Provincia de Manica	44
MUTXONGOYO	45
Provincia da Zambézia	47
NSIRIPUITI	48
NIQUETXE	49
SOPA	51
Provincia de Tete — a dança do NYAU	52
Instrumentos do NYAU	57
CHINANWALI — CHIWERE	59
CHINTALI	60
Poemas Populares de danças de Tete	61
Provincia de Nampula	63
MUAKANYEKE	64
MACHEVE	65
COTOA	67
Dança MUTHINE	68
Provincia do Maputo — MUTHINE	69
MAKWAYELA	71
CHIPENDA	72
Provincia de Gaza	73
MUTHIMBA / CHILEMBE	75
MASSESE / CHINGOMANA	76
Comunicado do Gabinete Central	78
Cartaz do Festival	80

A

C

U

L

T

U

R

A

*A cultura é criada pelo povo,
não a cria os artistas.*

*A burguesia não produz arte:
falta-lhe a terra
falta-lhe a inspiração.*

*O povo inspira-se todos os dias.
Vejam os camponeses...*

*A sua música fala da sua vida,
da lavoura, das colheitas, da rega.
Conta como foi colhido o arroz,
a cabaça, a massaroca...*

*Quando está a trabalhar, a suar sob o Sol,
regando a terra com o seu suor,
o camponês canta.*

*Volta a casa
com um cântaro de água na cabeça,
pensa que tem de fazer fogo para cozinhar,
vive a vida e canta a vida.*

*Nas noites, nas horas de descanso,
quando a Lua-cheia o ilumina,
canta ao seu trabalho, conta as suas penas,
seus sofrimentos, suas esperanças...
canta a felicidade.*

*Canta a dança,
pode ser triste ou alegre,
uma referência à história
ou um episódio quotidiano.*

*Mas, seja como for, tem um significado real.
Define um inimigo*

e como lutar contra esse inimigo.

Samora Moisés Machel

Em cumprimento das directivas do III Congresso da FRELIMO de colocar a cultura ao alcance e ao serviço das largas massas e de promover o intercâmbio cultural entre as várias regiões do País, o Ministério da Educação e Cultura inscreveu no seu Programa de Actividades para 1978 a realização do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR, o qual vem decorrendo desde Janeiro de 1978, envolvendo o Povo inteiro do Círculo à Nação. Mais de 200 000 dançarinos participaram já no Festival até ao nível provincial; mais de 250 danças diferentes foram apresentadas e milhões de moçambicanos tiveram a oportunidade de assistir e discutir a origem, o significado e evolução de várias danças.

De 17 a 24 de Junho, na capital do País, cerca de 600 dançarinos exhibirão uma grandiosa e apoteótica amostra da riqueza e diversidade do património cultural do nosso Povo, as danças mais importantes e representativas de todo o País, muitas das quais haviam sido completamente proibidas e banidas pelo colonialismo.

Pela primeira vez, e graças à luta heróica e vitoriosa do Povo Moçambicano, vão ser apresentadas em liberdade e sem quaisquer restrições as danças populares moçambicanas como o mapico, chindimba, o nhau, o chitáli, o tufo, o chigubo, o muthimba, o makhway, o muthine, o mukapa, etc., etc., o que reforçará e consolidará as bases culturais da nossa unidade e do nosso poder.

Deste modo, o 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR é o testemunho vivo do carácter popular da linha política da FRELIMO e da decisão do Povo Moçambicano de fazer a Revolução, construir o Socialismo e edificar uma cultura nova, popular. Nos regimes anti-populares, a cultura é monopolizada por uma minoria social que dela se serve para dominar e explorar a maioria do Povo; mas a revolução cultural apoia-se nas capacidades do Povo e põe necessariamente toda a cultura ao serviço do Povo que a cria.

O 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR, ao proceder ao levantamento, reabilitação e preservação de vários elementos da nossa cultura constitui também uma importante contribuição para o enriquecimento do património cultural da humanidade.

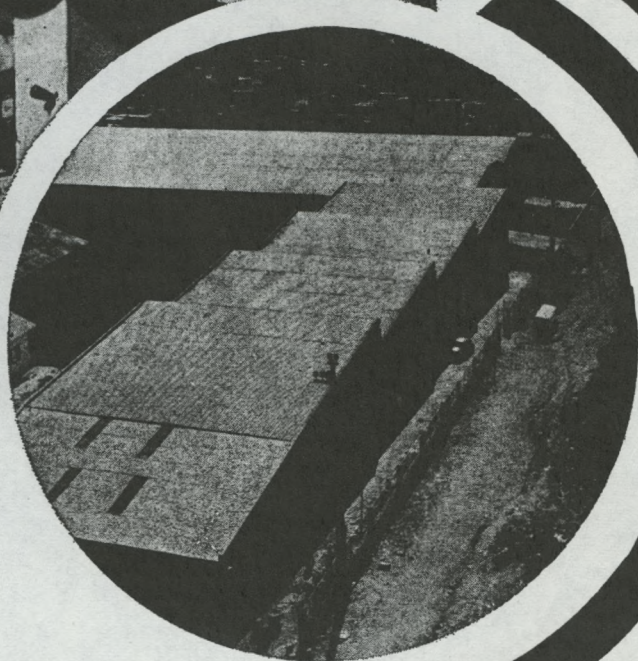
Neste Programa que agora se apresenta, encontramos dados sobre a origem, o significado e a evolução de algumas danças, e a programação dos espectáculos integrados nesta fase final do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.



***Teal é disco
disco é cultura
cultura é
liberdade***



*liberdade
de escolher
a música
autêntica
em discos
fabricados
pela
Teal*



Teal discos, lda.

Companhia de discos de Moçambique, Lda.

V. DAS INDÚSTRIAS, TÁLHÃO Nº 409 * TELEF. 75 23 09 * C. POSTAL 2828 * MACHAVA



comunicado do ministério da educação e cultura

O Ministério da Educação e Cultura comunica que se realiza a nível de todo o país, desde o Rovuma ao Maputo, o 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.

Este acontecimento de tão elevada importância histórica, política e cultural, insere-se no quadro geral da luta pela materialização das directivas do III Congresso da FRELIMO de COLOCAR A EDUCAÇÃO AO ALCANCE E AO SERVIÇO DAS LARGAS MASSAS E FAZER DA CULTURA UMA ARMA IMPORTANTE DE EDUCAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DO NOSSO POVO, instrumento fundamental na criação do Homem Novo.

Durante os longos anos de dominação, o colonialismo sempre procurou calcar e espezinhar a nossa cultura. Para o colonialismo o nosso Povo não tinha nem história, nem cultura: tinha apenas «usos e costumes».

No entanto, os colonialistas sabiam que o nosso Povo tinha a sua História e a sua Cultura, cujo processo de desenvolvimento eles tentaram esmagar pela repressão. Faziam-no porque sabiam que o desenvolvimento de uma Cultura moçambicana, necessariamente baseada na recusa da exploração e da

humilhação sofridas por todo o Povo, fortaleceria ainda mais a unidade nacional, no combate pela independência, liberdade e paz.

Por isso, qualquer tentativa de manifestação cultural foi sempre brutalmente reprimida pelo colonialismo.

Em contrapartida, o colonialismo, no intuito de alienar e despersonalizar o nosso Povo, procurou por um lado explorar alguns aspectos da nossa cultura esvaziando-os do seu verdadeiro conteúdo e transformando-os em simples mercadorias, e procurou, por outro lado, impor os seus valores burgueses, decadentes e corruptos.

A tudo isto o nosso Povo resistiu heroicamente. Esta resistência cultural ganhou novo ímpeto com o desencadeamento da Luta Armada de Libertação Nacional. E com o aparecimento das zonas libertadas surge a Cultura popular e revolucionária moçambicana, liberta das sequelas do colonialismo, com novo conteúdo e dinamismo.

Hoje o nosso Povo é livre e soberano, exerce os atributos da sua soberania e do seu poder cultural, impulsionando e organizando as diversas formas de expressão dos seus sentimentos e aspirações, através da sua cultura e arte.

Por isso a realização do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR será, antes de tudo, um acontecimento político, alcançando entre outros os seguintes objectivos:

- Reafirmará a necessidade da Revolução Cultural, dirigida pela aliança dos operários e camponeses, como factor decisivo de transição para o Socialismo;
- Reforçará as bases materiais e culturais da Unidade Nacional;
- Promoverá o conhecimento da riqueza e diversidade do nosso património cultural;
- Manifestará a nossa vontade firme de assumir a defesa intransigente da Revolução;
- Manifestará a nossa decisão inabalável de combater todas as formas de divisionismo — tribalismo, regionalismo, racismo e elitismo;
- Afirmará a justeza e correcção da linha política definida pela FRELIMO, nosso Partido de Vanguarda;
- Testemunhará a nossa determinação de construir o Homem Novo, votado à causa do socialismo, do progresso e da paz;
- Desenvolverá a consolidação da personalidade moçambicana.

O 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR compreenderá as seguintes fases:

- Até 19 de Fevereiro, a nível de Círculo e Localidade;
- De 26 de Fevereiro a 25 de Março, a nível de Distrito;
- De 31 de Março a 15 de Abril, a nível de Província;
- De 17 a 24 de Junho, a nível Nacional, na capital do País.

Em ordem a garantir o correcto funcionamento de toda a organização e processo do festival, foi

constituída uma Comissão Nacional de Organização com as seguintes tarefas gerais:

- Traçar o plano geral do Festival a nível de todo o País;
- Criar todas as estruturas necessárias para garantir o êxito do Festival;
- Traçar directivas para essas estruturas.

O 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR é um marco na História do nosso Povo e terá um importante impacto na vida nacional. Nele participará o Povo inteiro, do Círculo à Nação, e será um testemunho da opção fundamental do Povo Moçambicano de fazer a Revolução, de construir o Socialismo, de fazer da cultura uma arma de aniquilamento do capitalismo, imperialismo, neocolonialismo e feudalismo.

Neste contexto, o Ministério da Educação e Cultura exorta todo o Povo Moçambicano, do Rovuma ao Maputo, a participar massiva e entusiasticamente neste Festival.

Homens, Mulheres, Crianças, Jovens, Velhos, enquadrados em torno das estruturas do Partido, Estado, Forças de Defesa e Segurança: Façamos do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR não um mero espectáculo cultural mas um grande acontecimento político que contribua para o reforço da UNDAIDE e a consolidação do «PODER POPULAR».

VIVA O 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.

VIVA A CULTURA POPULAR E REVOLUCIONÁRIA.

VIVA O PODER POPULAR.

VIVA A FRELIMO, PARTIDO DE VANGUARDA DA REVOLUÇÃO SOCIALISTA.

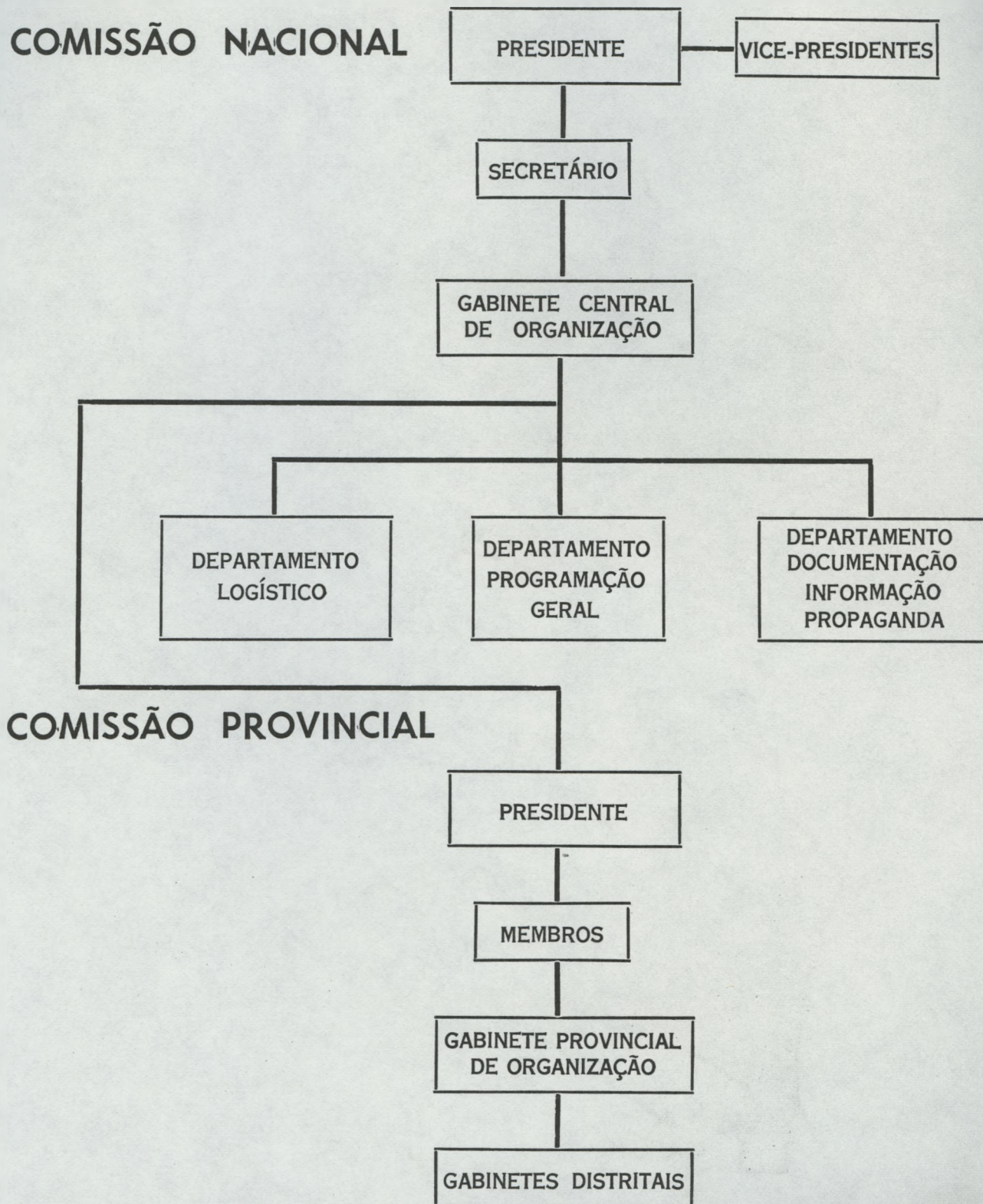
VIVA O CAMARADA PRESIDENTE SAMORA MACHEL.

A LUTA CONTINUA!

Maputo, aos 21 de Janeiro de 1978.

ORGANIZAÇÃO DO FESTIVAL

ESTRUTURA





cartaz dos espectáculos



MACHAVA

DIA 17 ÀS 15 HORAS

ABERTURA
DO FESTIVAL

ENTRADA GRÁTIS



PR. TOIROS

DIA 18 ÀS 15 HORAS

GAZA
E NIASSA

ENTRADA: 20\$00

sporting

Paulina
DIA 18 ÀS 20 HORAS — CABO DELGADO E MAPUTO
DIA 19 ÀS 21 HORAS — TETE E SOFALA
DIA 20 ÀS 21 HORAS — GAZA E NIASSA
DIA 21 ÀS 21 HORAS — MANICA E ZAMBÉZIA
DIA 22 ÀS 21 HORAS — INHAMBANE E NAMPULA
DIA 23 ÀS 21 HORAS — GRUPO CULTURAL DA
D. N. C.
DIA 24 ÀS 21 HORAS — A DANÇA DO ROYUMA AO
MAPUTO

ENTRADA: 30\$00

malhangalene

DIA 18 ÀS 20 HORAS — INHAMBANE E NAMPULA
DIA 19 ÀS 21 HORAS — CABO DELGADO E MAPUTO
DIA 20 ÀS 21 HORAS — TETE E SOFALA
DIA 21 ÀS 21 HORAS — NIASSA E GAZA
DIA 22 ÀS 21 HORAS — MANICA E ZAMBÉZIA

ENTRADA: 30\$00

locais de produção

NAS ZONAS INDUSTRIAIS DE MAPUTO E ARREDORES
DE 19 A 22 DE JUNHO ÀS 16 HORAS

NÃO É PERMITIDO FOTOGRAFAR, FILMAR E GRAVAR, SÓ COM
AUTORIZAÇÃO DO G. C. O.

A MARCHA do rovuma ao maputo A MARCHA

último espectáculo do 1.º festival
nacional de dança popular

== • ==
600 ARTISTAS

60 DANÇAS

EM CENA A MAIOR

PANORÂMICA CULTURAL

== • ==
sábado 24 às 21 horas
NO PAVILHÃO DO SPORTING

DANÇA

POPULAR

EM

MOÇAMBIQUE

A dança é uma das formas de comunicação artística e cultural que melhor permite ao homem, através do movimento e do gesto, da expressão do rosto e do corpo, exteriorizar de uma forma rítmica e agradável, os seus sentimentos e aspirações.

Ao longo do tempo a dança acompanhou o desenvolvimento histórico das sociedades, refletindo a vida e as preocupações dos homens. De forma simples e espontânea que tinha primeiramente, ela torna-se mais complexa.

Para transmitir os êxitos de uma caçada aos membros da comunidade, que nela não participaram, o homem teve que desenvolver gestos específicos que comunicassem as situações e dificuldades encontradas.

Assim a dança foi-se transformando num instrumento de educação das gerações mais novas, e contribuindo para o desenvolvimento cultural da comunidade.

Em Moçambique, a dança é uma das manifestações culturais que mais se desenvolveu. A grande diversidade de danças existentes (cerca de 250 participaram neste festival) indica bem

a variedade de situações em que o nosso povo se manifesta num movimento rítmico.

O levantamento cultural, levado a efeito por ocasião deste festival, fez-nos constatar, no entanto, que muitas danças já não são hoje praticadas e existem apenas na memória dos nossos velhos. Algumas, porém, são revividas e transmitidas aos jovens.

Estes ensinamentos permitirão às novas gerações aproveitar criticamente as danças do nosso passado, desenvolvendo as potencialidades artísticas e culturais que elas possuem.

Não se trata de «um regresso às origens» concebido pelas teorias da negritude e «autenticidade africana».

Estas teorias marcam a ideologia burguesa em África, reforçando as crenças obscurantistas e contribuindo para manter o atraso cultural das massas trabalhadoras, impedindo-as de compreender as transformações sociais de uma forma clara e científica.

A dança popular moçambicana desenvolvida dentro do processo de luta conduzida pela aliança operário-camponesa, enraíza-se na sua tradição

histórica e cultural e liberta-se dos valores e comportamentos das classes exploradoras.

Ao falar da dança popular temos também de referir todas as actividades artísticas a que está ligada a sua prática: a música, habilmente tocada por tamboristas, marimbeiros e outros instrumentistas, a canção, dita em solo ou em coros a várias vozes; a expressão teatral de diversas situações; ou o trabalho preliminar que necessita de ser feito para obter os instrumentos musicais, as máscaras e adornos utilizados.

Historicamente, a dança popular encontra as suas origens nas sociedades existentes em Moçambique antes do colonialismo, quando era praticada sob controlo das autoridades tradicionais, contribuindo para reforçar o seu poder dentro dos princípios característicos da concepção idealista do mundo e da vida.

Nessas sociedades, em todos os momentos em que era executada, a dança é uma expressão dessa concepção. Nas cerimónias de iniciação dos jovens na vida adulta, nos casamentos, nos cultos dos antepassados ou nas cerimónias fúnebres, nas «preces da chuva» ou nos cultos de fertilidade (em que se festejam os sucessos alcançados na produção) e, mesmo nas danças guerreiras executadas com vista à preparação militar ou à representação teatral da vitória alcançada, há sempre forças misteriosas que protegem o homem.

Com a dominação do nosso País, o colonialismo moveu um processo de repressão cultural, que se fez sentir particularmente ao nível das danças. As proibições e agressões movidas contra elas conduziam a que a sua prática se tornasse clandestina, regionalizada, reforçando algumas características obscurantistas que possuíam e, noutros casos, levando ao seu desaparecimento.

Porém, no processo natural de resistência contra o invasor colonial, o povo moçambicano soube utilizar a dança como uma arma de luta. Através dos seus movimentos e mímica, os dançarinos ridicularizam o comportamento do sipaio, do administrador colonial e da autoridade religiosa. O povo sente a necessidade de expandir a sua arte e afirmar livremente a sua cultura, o que se concretiza nas danças do trabalhador forçado nas plantações, estradas, minas e construções dos caminhos de ferro, exprimindo o sofrimento e a luta através do gesto, da canção e da música.

O desencadeamento da Luta Armada e seu desenvolvimento leva o colonial-capitalismo a criar novas formas de dominação. Neste contexto, promove a formação rápida de novos exploradores

que, desenraizados da cultura popular, passam a praticar algumas danças, esvaziando-lhes o seu conteúdo e comercializando-as dentro dos valores burgueses, decadentes e corruptos.

Ao mesmo tempo, procura manter as massas populares na ignorância e obscurantismo, promovendo o carácter fechado das «danças tradicionais» de forma a impedir o desenvolvimento cultural que marcaria a ruptura com todas as formas de exploração e dominação.

O desenvolvimento da Luta Armada e a criação de áreas libertadas em algumas zonas do nosso país, permitiram que se eliminassem as características de despersonalização impostas pelo colonialismo. Desenvolve-se o sentimento de unidade nacional e divulga-se o conhecimento científico, que permite às massas populares rejeitar os aspectos obscurantistas e tradicionalistas que impediam a satisfação das suas mais profundas aspirações.

As danças passam a ser um dos meios de mobilização dos combatentes e das massas populares, o seu conteúdo altera-se e as canções passam a difundir novos valores que, entretanto, se desenvolvem.

Com a tomada do Poder pelo Povo, as conquistas alcançadas nas áreas libertadas estendem-se a todo o país e passam aí a ser enriquecidas como reflexo das vitórias alcançadas nas frentes política, económica e social e do trabalho ideológico desenvolvido pelas estruturas do Partido.

No presente programa divulgam-se algumas das danças mais representativas das várias Províncias do nosso País que, pela primeira vez, numa intensa actividade de intercâmbio artístico e cultural, trocam experiências entre si, desenvolvendo os laços de unidade nacional e consolidando o Poder Popular.

Milhares de moçambicanos participaram em discussões que conduziram à presente divulgação. No entanto, as dificuldades de canalizar as várias contribuições para o Gabinete Central da Organização impediram que se fizesse uma divulgação mais pormenorizada, que abrangesse por igual todas as províncias.

O processo de estudo colectivo das danças populares, lançado durante a realização do 1.º Festival Nacional de Dança Popular, necessita, porém, de ser intensificado junto das massas trabalhadoras para que melhor se oriente a sua iniciativa criadora e se faça da cultura uma «arma importante de educação revolucionária do nosso Povo, instrumento fundamental da criação do Homem Novo».

PROVÍNCIA DE INHAMBANE

MSAHO, a dança das timbilas

Quando falamos do Msaho, a dança das timbilas, não podemos desligá-lo da música, do teatro, de toda a vida e manifestações culturais do Povo moçambicano que habita a região dos Chopes. Na verdade,

e divide-se em 9 a 11 movimentos. Nos primeiros movimentos — msitso uocata, uombidi, e msitso uoraro — o maestro inicia um solo que é, logo em seguida, acompanhado pelos restantes músicos.



a orquestra de timbilas (Ngodo) inclui todos estes tipos de representação artística estreitamente relacionados com a organização social.

Cada Msaho dura aproximadamente 45 minutos

Os dançarinos entram no quarto movimento — Nguenisso — e colocam-se em fila a cantar, gesticular com os braços e a balançar o corpo. O chefe dos dançarinos — chaimene bassinhi — destaca-se

do meio da fila, bate com o escudo no chão e inicia alguns passos de dança.

Começa então o Mdano (quinto movimento) em que os dançarinos entram em acção, depois da introdução musical das timbilas. Depois, param de dançar e ficam alinhados a cantar, gesticulando com os braços e balançando o corpo.

Na fase seguinte — Cidaduuna combidi — a dança é mais lenta e é cantado um poema mais longo. No Chibudo (sétimo movimento) a dança é mais movimentada e é acompanhada na fase final pelo canto de alguns versos.

No Mzeno, altura mais importante de um Msaho, destacam-se o compositor e toda a orquestra. Todas as pessoas da aldeia aproximam-se dos dançarinos e participam no coro. Os dançarinos, através da mímica e gestos, tentam representar o conteúdo dos versos.

No movimento seguinte — Mabandla — os dançarinos tornam a cantar e a dançar. Depois, no Chitoto chiriri, não há canto e os dançarinos exibem-se pela última vez. Este movimento pode ser acompanhado por dois tambores: «ngoma», baixo, e «nzoma», alto.

No último movimento, Msitso cuguuta, o maestro e a orquestra repetem o tema de abertura e o Msaho termina.

Por vezes, entre um movimento e o seguinte, destaca-se um bailarino da fila, bate com o seu escudo no chão e dá alguns passos de dança e interpela todos os outros dançarinos que imediatamente respondem em coro.

Este diálogo solista-coro tem lugar, normalmente, entre o chefe dos bailarinos e os seus companheiros e depois do movimento designado por Mzeno. Ele pode estimular os dançarinos do seguinte modo: «Estamos prontos homens de Machel»; ao que eles respondem: «Estamos prontos».

De costas para a orquestra e voltados para os dançarinos situam-se os «matchatchulane», que marcam o ritmo da dança agitando os «njele» (matracas feitas a partir de uma cabaça ou lata, no interior das quais se colocam sementes de «tilambi»).

SIGNIFICADO E FUNÇÃO SOCIAL DO MSAHO

Até agora limitámo-nos a descrever sumariamente como se desenrola um Msaho, quais as fases que o constituem, mas, mais importante do que isso, é tentar referir o seu significado e função no

seio da comunidade, ainda que as informações de que dispomos nem sempre nos permitam responder a todas as questões que se possam levantar.

O Msaho, pelo seu traje, movimentos e passos, parece ser uma dança tradicionalmente executada pelos guerreiros chopes. No entanto a tradição oral já não relaciona esta dança com acções militares e sua preparação.

O seu significado profundo, apesar disso, parece não ter-se modificado, continuando o Msaho a ser uma das principais formas de as autoridades tradicionais chopes manterem a sua dominação, difundindo através desta dança os valores da comunidade.

Assim, junto de cada autoridade tradicional existia uma orquestra que, quando actuava, referia os acontecimentos mais importantes da vida das populações através dos poemas das canções (cada Msaho pode incluir em média 6 ou 7 poemas).

Conforme iremos exemplificar com os poemas compostos por Gomucomo e recolhidos por Hugh Tracey em 1942/43, eles referem a resistência à dominação colonial, a defesa das estruturas tradicionais e denunciam os agentes do colonialismo; falam do imposto (até para as mulheres mais velhas), do trabalho forçado nas minas; falam das desgraças e das alegrias das pessoas, consideradas ora individual ora colectivamente; falam dos músicos e dos dançarinos:

— A resistência à dominação colonial

«Ah! tornámos a zangar-nos! É sempre a mesma história.

As raparigas mais velhas têm de pagar imposto».

«Vós anciãos deveis discutir negócios. Aquele que os brancos nomearam era filho de um plebeu.

Os chopes já não têm direitos na sua própria terra, deixa-me dizer-te».

— A defesa das estruturas tradicionais

«Chegou o tempo da bebida!

Por isso, agora as mulheres dão presentes aos régulos».

— A denúncia dos agentes do colonialismo

«Até aos régulos batem nas mãos, escutai gente de Uantuma.

O descaramento de Julai (sipai), bater até nas mãos dos régulos!

*Já não tornaremos a vestir calças.
Julai julga que abriu um livro.
Julai nem sequer poupa as mulheres».*

— O trabalho forçado

«Natanele fala ao homem branco para me deixar ficar».

— O trabalho nas minas

*«Estou muito triste
Porque o meu homem foi para longe trabalhar
E não me dá roupa para eu vestir
Nem mesmo panos pretos».*

*«Filipe (régulo) é de opinião
Que as raparigas deviam assinar e ir também para as minas».*

— As desgraças ocorridas na aldeia

*«Aquele que matou Macamo
Sairá de noite para chorar».*

*«Que mágoa a da minha Cauane, o mistério
Porque morrem os teus filhos, sendo tu ainda jovem».*

— O estímulo aos músicos e dançarinos

«Vinde ouvir o miúdo Faife».

*«Oh! Lá vêm os belos rapazes.
Os belos rapazes para dançar».*

Muitos outros temas podem ser tratados nos poemas, tais como a crítica dos comportamentos indesejáveis de alguns indivíduos da aldeia, a rivalidade entre os vários régulos, temas amorosos, etc.

Hoje, com as transformações sociais que se operam na sociedade moçambicana, os poemas cantados no Msaho adquirem um novo conteúdo exprimindo os novos valores que surgem, tais como a unidade nacional, a luta contra o colonialismo:

«Nós moçambicanos, não há distinção de raças

*No nosso País, Moçambique, não queremos colonialistas
Vão-se embora para Lisboa!»*

O Msaho já não funciona como instrumento dos chopes na organização da sociedade tradicional, e participa na edificação da nova sociedade, filtrando todos os fenómenos sociais com um elevado sentido crítico:

*«Tai, filho de Feijão
Foi um bom organizador do Comité
Porque sabe vestir
Comprou charrua
E puxa água com o burro
Semendiane foi desafectado da tarefa por ser polígamo».*





OS MÚSICOS E SEUS INSTRUMENTOS

A timbila, tal como é hoje utilizada, representa uma evolução no seu fabrico, que vai desde a escolha de uma madeira mais apropriada à sua afinação e qualidade do som, passando pela utilização de massalas como caixa de ressonância, cera de abelha a ligar as massalas e borracha para a baqueta.

Na realidade, antigamente utilizava-se madeira de muhesse para o fabrico das teclas. Estes bocados de muhesse eram sustentados por dois paus e percutidos igualmente por duas baquetas.

Mais tarde, a madeira de muhesse foi substituída por mwenje e aquele instrumento, isto é, ao conjunto das teclas sustentadas por dois paus, deu-se o nome de macocoma. O seu desenvolvimento resultaria mais tarde na actual timbila, e, ainda hoje, os aprendizes utilizam o macocoma para aprender a tocar.

As teclas das timbilas apoiam-se numa corda feita de pele de boi (lissinga) e são fixadas por outra corda deste género (licole). Por baixo das teclas fica uma peça de madeira (ditaho) com buracos (ditsoco), através dos quais o som é transmitido à caixa de ressonância (ditamba). O ditsoco está ligado à ditamba por cera fabricada pela abelha «pemben».

Na ditamba existe um buraco com cera sobre o qual se coloca uma membrana de tripa de boi (dicoco) que é protegido por um bocado de cabaça (chiuáua), e que faz o som vibrar.

As teclas da timbila produzem som quando são tocadas por baquetas feitas a partir de um pau com uma bola de borracha (undandi) num dos extremos, extraída do fruto da árvore muhungua.

Para afinar a timbila escava-se a tecla (dicocoma) por baixo, ou na parte central ou nos extremos. Pode também alterar-se a quantidade de cera que une o ditsoco à ditamba.

Aos extremos do ditaho juntam-se os pés que servem de apoio à timbila. Também ligado ao ditaho e formando um arco à volta do instrumento fica o murare.

Acabámos de descrever de uma maneira geral como é constituído o instrumento, tornando-se agora necessário falar da sua utilização.

Qualquer timbila não é tocada isoladamente, combinando-se na orquestra com os vários tipos de timbila. A orquestra é geralmente formada por 15 timbilas:

Seis timbilas sange, cada qual com 16 teclas. Colocam-se na primeira fila da orquestra. O chefe da orquestra toca uma timbila deste género.

A timbila dole, de 18 teclas, também se coloca nesta fila.

Quatro timbilas chilandzane colocam-se na segunda fila, juntamente com uma ou duas timbilas mbingue e uma dibinda, de 10 teclas, que se coloca ao centro.

Na terceira fila, colocam-se as duas timbilas chiculo. Os músicos (uauéti) são dirigidos pelo chefe da or-



DETA
LINHAS AÉREAS DE MOÇAMBIQUE
(MOZAMBIQUE AIRLINES)



DE MOÇAMBIQUE PARA TODO O MUNDO
A COMPANHIA QUE DEVE UTILIZAR
VIAJE COM O CONFORTO
QUE A DETA LHE OFERECE

HOTEL POLANA-MAR



Todos os quartos com ar condicionado
Boite

Piscina com Restaurante ao ar livre
Bar-Tenis-Bowling.
Uma tradição de qualidade.

☎ *741001

Caixa Postal 1151
End. Telegráfico POLANOTEL
Telex 6-278 POLAN MO

← Totalmente climatizado
Bar-Piscina-Boite.

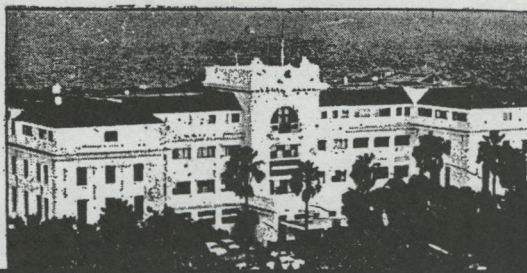
O requinte, o bom gosto e a distinção
de um moderno hotel de Luxo.



***743021**

Caixa Postal 6
End. Telegráfico POLANAMAR
Telex 6-278 POLAN MO

HOTEL POLANA



questra que compõe as músicas e faz os versos das canções. Quando algum dos músicos compõe uma música, é ele quem dirige momentaneamente a orquestra.

Antigamente, cada orquestra de cada regulado tinha afinação diferente, mas hoje ela é comum, podendo inclusive formar-se uma orquestra constituída por várias pequenas orquestras.

O compositor goza de grande prestígio no seio das populações, mas não é possível por agora, devido à carência

de informações, referir a relação entre os músicos e a sociedade e se são eles ou não que fabricam as timbilas.

No entanto, numa das orquestras inquiridas havia uma família que fabricava instrumentos, que era a família do compositor. De igual modo, o chefe dos dançarinos era irmão do compositor.

Os músicos, nas suas actuações, vestem «siuaka», bocaios de pele de cabra amarrados nas pernas, e uma pele com um rasgão no meio para enfiar pela cabeça e assentar nos ombros (didowo).

ZORE

Zore é uma dança que, antigamente, era executada pelos Bitongas, após as colheitas agrícolas. Realizava-se principalmente nas noites de Lua-cheia, pois esta constituía um símbolo da fertilidade.

Ela era apresentada nas festas organizadas pelas autoridades tradicionais, para comemorar o fim das colheitas, integrada em concursos de danças entre os grupos de várias regiões. O grupo vencedor recebia prémios.

Um toque de pundu (chifre de impala) chamava as pessoas para o local.

Normalmente, a dança era executada por mulheres, em movimentos trepidantes das ancas, nádegas, barriga e pernas, enquanto os homens tocavam os tambores.

As dançarinas formam um semicírculo, com os tocadores à frente, e entram, duas a duas, para o meio, disputando entre si a primazia de continuar a dançar com outras.

Para marcar o ritmo utilizam-se cinco tambores, tocados por três homens: um toca tambor grande, o Giklulu, outro dois médios, os Kirissi, e mais dois



pequenos. Mais recentemente, esta dança passou a ser acompanhada de Xakala instrumento feito com latas de zinco.

Enquanto dançam, as mulheres utilizam apitos e chocalhos (nzela), feitos actualmente com latas de leite, no interior das quais se põem sementes.

As canções entoadas nos seus coros tiveram sempre, como tema dominante a crítica social, referindo-se aos régulos e chefes que maltratavam as populações, às mulheres que abandonavam a família, etc..

Hoje, Zore é dançada em várias províncias do nosso País e as suas canções apoiam a luta desenvolvida pelo nosso Povo.

NGALANGA

O Ngalanga é uma dança originária da região de Zavala em Inhambane, que data das guerras constantes que os chopos travaram contra os Ngunis.

O Ngalanga celebrava o regresso dos guerreiros, após uma guerra da qual saíam vitoriosos. À medida que, no regresso, os guerreiros se aproximavam da sua aldeia, iam tocando o **Umpundo** (chifre grande de impala) para anunciar o seu regresso, a sua vitória.

Tradicionalmente esta dança revelava um carácter acentuadamente social, constituindo um factor de relevo para a manutenção da unidade tribal e para a afirmação da comum lealdade dos seus membros ao respectivo chefe.

O instrumental usado na orquestração musical da dança são três tambores:

O **Mutchinga** — parece um pilão cuja entrada foi coberta com uma pele.

O **Chikluelu** — um tambor maior coberto no topo por uma pele — hoje usa-se o tambor de Diesel.

O **Chindroma** — tambor pequeno com 30 cm de altura e um palmo de largura.

Utiliza-se também o **Mbila** e o **Shodi**.

A vestimenta de dança era naturalmente a que usavam os guerreiros. Hoje tem-se só conhe-

cimento do chivenhula que eram fibras de casca de árvore que tratadas com óleo de mafura e «tsumana» (argila vermelha utilizada para pintar o cabelo). Sabe-se também que usavam penas de avestruz o «Ngundu» sob forma de chapéu para confundir o inimigo na guerra.

Com a colonização e a consequente modificação da sociedade, o Ngalanga passa a ter uma função diferente, continua porém a ser uma dança de guerra, mas não de vitória. Passa a ser uma dança que simboliza a derrota, a resignação...

Porém, nesta época uma nova característica surge — Ironiza-se o colono e o colonizado, pois apesar da resignação, o Ngalanga continua a ser uma dança guerreira, que reflecte a opressão colonial. O colonialismo, atendendo à alta qualidade artística do Ngalanga procurou integrá-lo no que chamava «folclore africano português», esvaziando-lhe o seu conteúdo social, transformando-o em «dança exótica» para ser assistida em sessões e jantares de gala da burguesia colonial.

Hoje, o Ngalanga é uma arma cultural que mantendo ainda a mesma forma, modifica-se a nível de conteúdo e na sua função social. Amplamente difundido por quase toda a zona Sul de Moçambique, o Ngalanga continua sendo uma dança de guerra, uma dança de vitória, uma dança de combate.







S O M O D I S C O S

SOCIEDADE MOÇAMBICANA DE DISCOS, LDA.

**Sempre pronta a colaborar
com os compositores e
conjuntos musicais
moçambicanos**



**FÁBRICA DE PRENSAGEM
DE
DISCOS FONOGRÁFICOS**

C. Postal 4364

MAPUTO

PROVÍNCIA DE CABO DELGADO



Sem dúvida que a dança do Mapiko é a mais conhecida dança de Cabo Delgado, e mesmo uma das mais famosas em todo o País, chegando a sua fama a ultrapassar as nossas fronteiras.

Na sociedade tradicional esta dança assumia um carácter ultra-secreto, podendo apenas ser presenciada por homens e rapazes já iniciados. Além disso todo o material, máscaras, roupas e tambores, estavam guardados em lugares secretos longe da aldeia, que tinham o nome de «imboma» ou «dicuta». Neste local os dançarinos eram vestidos com a ajuda de mais alguns elementos, dada a complexidade do traje. O dançarino não podia ser reconhecido pela assistência, de modo que todo o seu corpo estava coberto com panos, tendo na cabeça a célebre máscara, feita de uma madeira muito leve chamada «N'TENE». A máscara tanto podia representar figuras de animais (coelho, leão, cão, etc.), neste caso simbolizava

o antigo totém do clã (animal sagrado para cada grande família), como podia representar uma figura humana, que simbolizava o espírito invocado de um defunto. A máscara, feita de uma só peça de madeira e pintada a cores, tem um pano caído na parte inferior, de modo a tapar completamente o pescoço do dançarino. Da cintura para cima todo o corpo do dançarino está coberto de campainhas, amarradas aos fios de palha entrançada que lhe cobrem as costas e o peito.

É de notar que todo este material não podia



ser visto por mulheres. Caso alguma mulher visse a máscara lipiko (no singular, plural mapiko), ela deveria ser imediatamente morta, a fim de não ir desvendar o segredo às outras mulheres. Todo este aparato e mistério à volta da dança do Mapiko, tinha uma função particular: vincar a supremacia do homem sobre a mulher.

Os tambores que acompanham esta dança formam três grupos distintos, com funções rítmicas diferentes. Ao primeiro grupo dá-se o nome de «inganga», o qual é constituído por pequenos tambores que são tocados por paus finos e compridos. O segundo grupo é formado por dois «dikuti», sendo um grande e outro pequeno, e ainda por um tambor de nome «neha», com cerca de um metro e vinte de altura e vinte centímetros de largura na parte superior. Estes tambores terminam numa forma pontiaguda, que fica enterrada no chão, de modo a ficar mais firme para o tocador, que fica de pé. Finalmente temos um tambor largo e baixo chamado «indadje» ou «intoche», que marca o ritmo da dança, comandando os movimentos do dançarino.

A dança é acompanhada por um coro entoado pela assistência que se dispõe de modo a formar um corredor, de cujo extremo surge o dançarino que com uma velocidade estonteante, cobre rapidamente o recinto da dança e atira-se contra o muro formado pela assistência que recua assustada. A dança termina com uma exclamação final do coro, que tanto mais sonora é, quanto mais foi apreciada a execução do dançarino.

Hoje porém, a dança do Mapiko é, de entre

todas as danças moçambicanas, talvez aquela que mais alterações sofreu, tendo encontrado o seu papel exacto dentro da cultura revolucionária que pretendemos construir. Com efeito, a longa experiência da criação do homem novo nas áreas libertadas de Cabo Delgado, teve, além de muitas outras consequências, a de ter acabado com o obscurantismo de que muitas danças tradicionais se revestiam e se revestem ainda.

É assim que, embora ainda há poucos anos se chegasse ao ponto de matar uma pessoa para não destruir mitos mantidos pela superstição, hoje ao nos deslocarmos a estas áreas onde o povo se encontra organizado em aldeias comunais, vemos que a dança do Mapiko é um elemento fundamental na intensa actividade cultural de todas estas aldeias. A assistência é agora composta por homens, mulheres e crianças que podem apreciar toda a riqueza cultural inserida nesta dança, desde as máscaras e adornos à actuação do próprio dançarino.

LIMBONDÚ é uma dança que, não tendo uma tradição tão antiga como o Mapiko, tem apesar disso uma grande divulgação principalmente nos distritos de Mueda e Macomia. Segundo nos informaram esta dança surgiu após o início da luta armada de Libertação Nacional, podendo ser dançada tanto por homens, como mulheres e crianças.

Os dançarinos formam uma fila e depois uma roda, executando simultaneamente os mesmos passos e movimentos que acompanham o bater forte dos tambores, ao mesmo tempo que entoam canções revolucionárias.





CANHEMBE OU DINANO

CANHEMBE ou DINANO, também chamada a dança das adivinhas, é uma dança de raízes muito antigas nesta província. «Canhembe» é o nome de um instrumento musical que acompanha esta dança, sendo tocado por um dos dançarinos. Este instrumento é composto apenas por uma corda atada a um pau comprido que termina numa cabaça coberta de pele (geralmente de réptil), que serve para aumentar o som. O tocador segura numa das mãos o instrumento e na outra um arco que, ao tocar na corda como se fosse um violino, produz um som muito agradável, sendo as notas musicais resultado das diferentes posições dos dedos da outra mão sobre a corda. Este instrumento é também muito conhecido na província de Nampula, tendo aqui o nome de «viela».

O traje dos dançarinos é constituído por uma saia de palha à cintura e por duas outras pequenas

saias amarradas abaixo dos joelhos. Trazem ainda chocalhos atados às pernas e na cabeça uma bonita corda feita com penas de aves.

Além do «Canhembe» temos, entre os instrumentos que compõem a música desta dança, alguns tambores e um outro instrumento muito interessante que consiste numa vara comprida de bambu assente no chão, que é percutida simultaneamente por três homens, através de um pequeno pau que têm em cada mão.

Antigamente durante esta dança, o dançarino que tocava o «canhembe», entoava ao mesmo tempo uma canção que continha em si uma adivinha, pelo que a assistência se pronunciava, tentando acertar com a resposta. Este era um passatempo muito agradável, que se prolongava por tempo indeterminado, ou pelo menos até que o cantor acabasse o seu reportório.

NSOPE

Finalmente referir-nos-emos à dança NSOPE, também chamada a dança da corda.

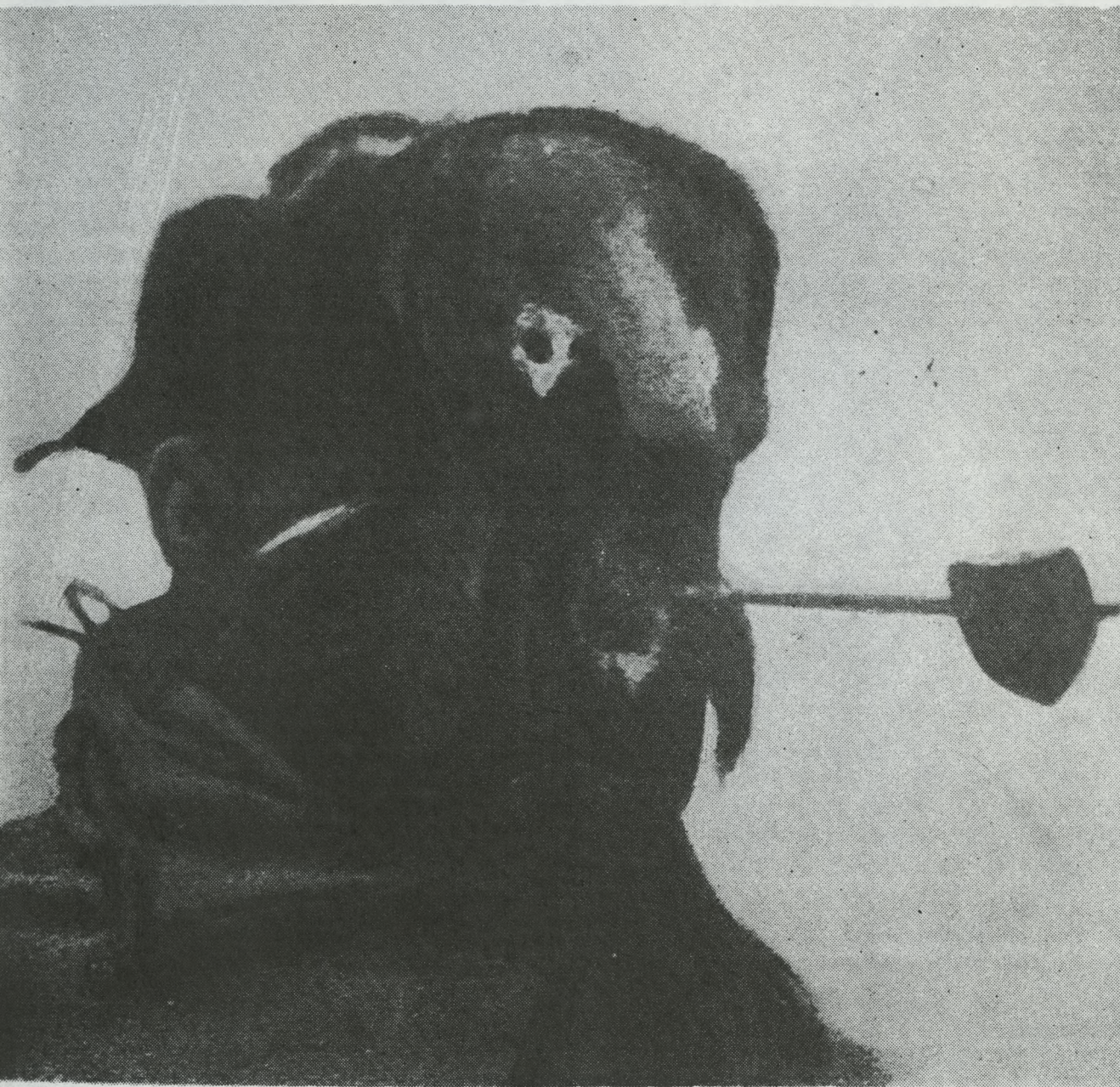
A medida que se avança do interior para a costa, mais se encontra divulgada esta dança, que é bastante do agrado das mulheres. É uma dança de alegria, executada por altura de festejos.

As mulheres e as raparigas novas usam capulanas e lenços iguais, quase sempre de cores garridas. Entram no recinto da dança em fila, ordenadas segundo as alturas. Enquanto os tambores tocam, elas vão balançando o corpo para a esquerda e para a direita, ao mesmo tempo que avançam em passos curtos e

entoam bonitas canções. Formam depois um semi-círculo e é então que duas mulheres se destacam com uma grande corda na mão, que vão batendo no chão acompanhando o rufar do grande tambor «chapumba». Então, uma a uma, as mulheres vão-se destacando da fila e saltam a corda, sempre com graciosos movimentos rítmicos, após o que voltam a entrar novamente no fim da fila.

Esta dança é também considerada como um jogo, pois as mulheres competem entre si para ver qual a que conjuga melhor o salto da corda com o maior número de passos de dança.





Máscara Ajaua

PROVÍNCIA DE NIASSA

Niassa é das Províncias de Moçambique que possui maior densidade cultural, devido ao seu passado histórico. A sua população, originária de três grandes grupos étnicos, os Nianjas, os Ajauas e os Macuas, sofreu também nos últimos séculos grande influência dos Mareaves a Sul, junto à Província de Tete e dos Makondes a Norte.

Por outro lado, particularmente durante o século passado, formaram-se na região fortes estados que assentaram a sua riqueza na venda de escravos e marfim a comerciantes da costa.

Os dirigentes destes estados passaram então a adoptar a religião Muçulmana procurando impô-la ao resto da população, pois era uma religião com princípios mais fortes para fundamentar o sistema de exploração comercial.

Assim, ao nível das danças encontramos uma grande diversidade de tipos desta expressão cultural, que só ultimamente, na luta anticolonial travada pelo povo moçambicano, desenvolveram relações de unidade.

As três danças que apresentamos desta Província, o *Chiwoda*, e *Nganda* e o *Chimbilo*, não reflectem portanto, senão uma pequena parte do património cultural existente na Província.

CHIWODA

Originariamente executada entre os Nianjas, a dança Chiwoda era praticada numa vasta região, não só de Moçambique, como de alguns Países vizinhos.

Dançada só por mulheres no dia após aos dos ritos de iniciação feminina (Unhango), englobava todas as mulheres da comunidade com idade de procriar. Estas ornamentavam-se com panos de fibra de casca de árvores (Liwondo), cobrindo com eles o corpo do peito aos quadris.

As canções reflectiam os pro-

blemas do dia a dia da comunidade:

«Casei com homem que não faz filhos.

Não preciso dele.

Já abandonei-o,

Porque ele não gostava.

Deixei a casa dele,

Vou para casa de minha mãe».

E, enquanto cantavam, as mulheres movimentavam-se em volta dos dois tambores que as acompanhavam, marcando o ritmo.

Durante a dominação colonial,

porém, as letras modificavam-se para narrar o sofrimento passado e criticar os que, aliando-se aos colonos, apoiavam a repressão. Contudo a dança continuava a ser executada integrada nos ritos de iniciação.

Hoje, atendendo às transformações provocadas após o início da luta de Libertação Nacional e as que posteriormente se seguiram à Independência, a dança Chiwoda passou a ser executada fora das cerimónias em que se integrava, acompanhando e apoiando a luta desenvolvida no seu dia a dia pelo povo moçambicano.

NGANDA

Originária do Litoral do Lago Niassa, o *Nganda* é uma dança em que os homens manifestam a alegria pelos sucessos obtidos na produção, após as colheitas e nas guerras em que saíam vitoriosos.

Foi uma dança que se desenvolveu particularmente no século passado, altura dos combates, que, movidos pelos interesses dos chefes se destinavam a capturar escrava-

vos para os vender na costa de Moçambique.

Posteriormente a dança desenvolveu-se dentro de competições inter-regionais e tribais (era executada só pelos Nianjas), em que se procurava o melhor grupo.

Aí os aspectos obscurantistas tinham uma grande importância. Cada grupo dispunha de um grupo de «conselheiros», geralmente velhos, considerados com poderes de magia. Estes distribuíam amu-

letos a cada dançarino, entre os quais se destacavam bocados da planta *Utimbafuti*, que se pensava ter poderes especiais.

O conteúdo das canções reflectia o respeito competitivo dos grupos, e outros problemas de ordem social, como o roubo, o rapto de mulheres, etc..

A acompanhar a dança existiam dois tipos de instrumentos musicais: tambores e instrumentos de sopro. Os primeiros em número de



três, sendo um grande com pêlos dos dois lados e outros dois mais pequenos tocados com varetas de pau fino.

Entre os instrumentos de sopro utilizados, feitos de cabaças com uma membrana no tubo em que se coloca a boca, podem-se distinguir duas variedades: os *Lipenga* com o som agudo e o *Chigubo* com o som mais grave do solista.

Os dançarinos utilizam uma indumentária completamente branca, formam filas movendo-se em passos sincronizados para os vários lados, ao mesmo tempo que tocam os *Lipenga* e o *Chigubo*.

Esta dança, durante a luta de Libertação Nacional foi particular-

mente desenvolvida dentro das áreas libertadas tendo constituído um forte instrumento de mobilização popular e de esclarecimento político, pelo conteúdo Revolucionário das suas canções.

Hoje a sua prática estendeu-se a várias províncias do País, constituindo hoje já um elemento cultural da Unidade Nacional e da Luta anti-imperialista e internacionalista desenvolvida pelo nosso Povo.

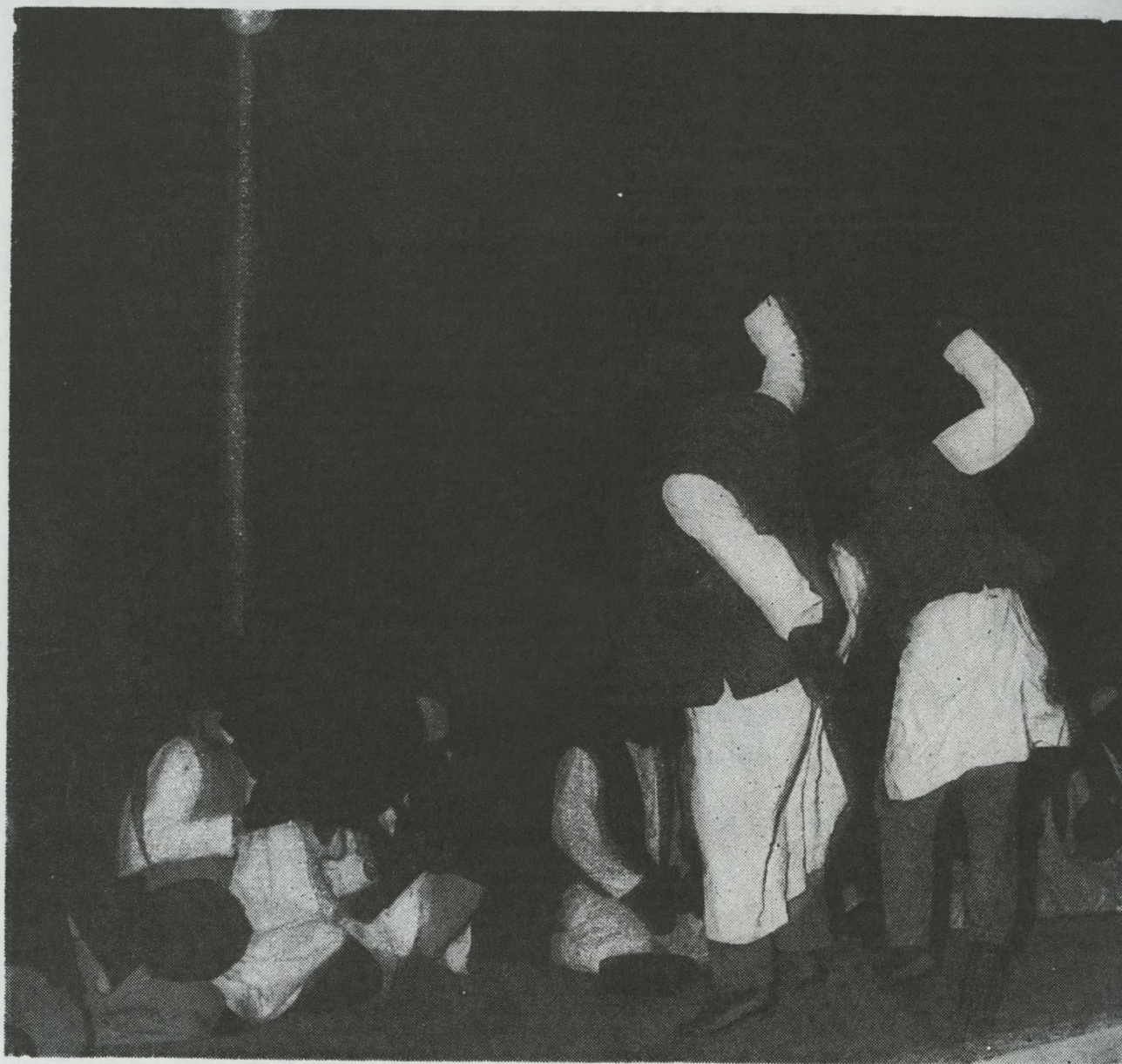
CHIMBILO

Originária do Litoral do Lago Niassa, o Chimbilo era executada

por homens e mulheres dentro de várias cerimónias comemorativas dos principais acontecimentos sociais.

As suas canções sempre tiveram um profundo conteúdo da moral popular particularmente no campo amoroso:

«Abite Ndala,
Abite Ndala,
Fiquei ontem à tua espera
e não apareceste!
Esperei por ti
Até me vir sono
Comi e sonhei contigo
Ao meu lado
recebendo o teu calor!»



Mualide



Tamboristas



Tocador de Chitata



Tambores de Mapiko



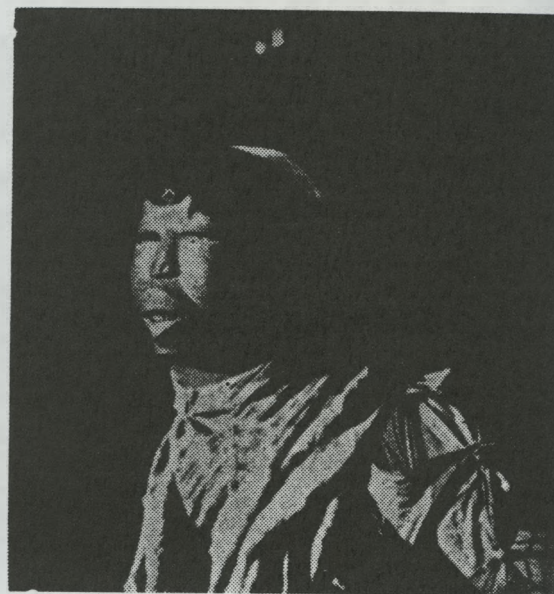
Dança das timbilas



Máscara de Nyau



Jovens, tocam tambores



Máscara de Mapiko



Dançarinos de Nsiripuiti



Pernas de dançarino com chocalhos



PROVÍNCIA DE SOFALA

O 1.º Festival Nacional de Dança Popular, começou na Província de Sofala por ocasião das comemorações do 25 de Setembro de 1977. Tal como aconteceu noutras Províncias, o desencadeamento do Festival antes de serem definidos os seus objectivos pela Comissão Nacional, prejudicou a realização do mesmo a nível de base. Contudo, a rápida resposta dada pelas massas populares, antes de se criarem as estruturas organizadoras do Festival, mostra como ele era sentido como uma necessidade para a imposição da cultura da aliança operário-camponesa.

Posteriormente à criação das estruturas provinciais, as cheias verificadas nesta província, que provocaram elevados danos materiais e humanos, prejudicaram as realizações distritais. No entanto notou-se um forte engajamento popular que assegurou a continuidade do Festival, tendo para tal havido inúmeras contribuições, em géneros, e os próprios grupos e populações feito deslocações de quilómetros para estarem presentes à realização de várias competições.

No entanto, as dificuldades que conseguiram ser ultrapassadas ao nível de base e que permitiram o sucesso do Festival Provincial, já não o foram tão bem pelas estruturas provinciais. Estas, não conseguiram efectuar o levantamento

cultural das várias danças praticadas pela província, incluído das que se apresentaram no Festival Provincial, nem conseguiram apoiar devidamente os distritos. Por outro lado, tal como aconteceu noutras províncias houve muito a preocupação do aspecto competitivo em detrimento de outras que haviam sido definidas como prioritárias.

Na representação do Grupo Provincial à fase final do Festival, vêm essencialmente elementos do Grupo Polivalente da D. P. C. e outros dos distritos da Beira, Búzi, Chibabava e Caia.

De salientar que as competições provinciais realizaram-se dentro de um ambiente de Grande Festa Popular, tendo estado presentes mais de oitenta grupos no desfile que o abriu, num total de mais de dois mil dançarinos. Durante os dias em que decorreu o Festival, a população acompanhou entusiasmadamente a sua realização, enchendo por completo os vários recintos em que se efectuou.

As dificuldades encontradas para se efectuar os inquéritos sobre danças foram grandes devido à chegada tardia do agente de preservação cultural preparado para tal. Assim, neste programa, não poderemos dar uma divulgação sobre as danças praticadas na Província.



PROVÍNCIA DE MANICA

Na Província de Manica houve algumas dificuldades na execução do Festival, principalmente devido a problemas de comunicação e às agressões movidas pelo regime ilegal da Rodésia do Sul.

Embora ao nível de base se efectuassem as competições, em alguns distritos tal não aconteceu, pelo que foram enviados à capital provincial grupos de dança que talvez não fossem os mais representativos.

Os distritos de Guro e Sussundenga foi onde se alcançou mais participação popular, nomeadamente ao nível da apreciação dos grupos intervenientes.

Outro dos aspectos onde se encontraram dificuldades de cumprimento das orientações definidas para o Festival, foi ao nível da realização do levantamento cultural que permitisse uma mais correcta divulgação das danças praticadas na Província. Só foi assim possível recolher informações sobre a dança Mutxongoyo, que, aliás foi a que mais se destacou na realização do Festival ao nível Provincial.

Para além da dança Mutxongoyo, foram também bastante apreciadas as danças Mangwa, Chidzinha, Mangone e Makwaia.



MUTXONGOYO

Originária da África do Sul, esta dança foi trazida para Moçambique por velhos que para lá haviam emigrado a partir da região dos «Machengues» (Bilene Macia).

Ela surge em Manica vinda de Gaza através de Mossurize.

O Mutxongoyo era a dança de acolhimento do filho que tinha ido trabalhar nas minas — era uma forma de a família manifestar a alegria que sentia pelo regresso do filho.

O «regressado», que ficava entre a assistência, mudava várias vezes de roupa, não só como uma forma de obter prestígio social, mas também com o objectivo de mostrar àqueles que temiam o perigo de trabalhar nas minas que não havia razão para isso.

Dada a força física que exige, o Mutxongoyo é dançado principalmente por homens.

A aprendizagem processava-se numa espécie de arena aberta no meio do mato, durante o período da tarde (após o almoço), sendo os velhos que a ensinavam.

Antigamente a dança processava-se da seguinte forma: as mulheres e os jovens de ambos os sexos formavam um círculo para o meio do qual entravam os velhos (cerca de 15) executando a dança, acompanhados pelo coro (constituído pelas mulheres e pelos jovens, dispostos em círculo) e ainda por um batuque tipo «xigubo». Este batuque era tocado com uma moca, por um homem.

Da mesma forma que a maioria das cerimónias (casamentos, etc.) o Mutxongoyo realizava-se em Agosto, que é o período que se segue à colheita da mapira.

A razão de ser do que foi dito, é o facto de ser este o período em que as populações têm o seu tempo livre do trabalho na machamba, e, ainda, porque o «doro» (bebida tradicional que devia estar presente em todas as cerimónias) é feita de mapira. Este princípio era de tal forma rigoroso que, se o filho voltasse das minas depois de terminado este período, a cerimónia da sua recepção só teria lugar no Agosto seguinte.

Com o decorrer do tempo, a dança deixou de ser praticada só como saudação aos regressados, e passou a acompanhar todo o período pós-colheita, ou seja, passou a ser tradicionalmente praticada em Agosto.

Os dançarinos vestiam-se de peles de animais, com as quais faziam um cinto a que amarravam outras tiras de pele para abanarem durante a dança. Estas serviam ainda para ornamentar os pulsos, o antebraço, os tornozelos e a barriga da perna; ornamentos eram usados juntamente com uma espécie de «coroa» (também feita de pele) na qual espetavam penas de aves. Esta coroa tem o nome de «Gututu».

Hoje, a maneira de dançar o Mutxongoyo sofreu transformações, embora continue a ser dançada pelos homens (como anteriormente). As mulheres também executam esta dança — como já antigamente faziam — mas fora do círculo, e muito superficialmente, pois que é realmente necessário ter muita força e agilidade.

Esta dança praticava-se durante o dia, mas todos os preparativos se faziam na noite anterior.

PROVÍNCIA DE ZAMBÉZIA

Muitas e variadas danças foram executadas na Zambézia durante o Festival Provincial de Dança Popular. A par do festival, foram recolhidos elementos sobre as danças NIQUETEXE, MIRUSSI, SOPA, KHAMUROMOLE, ELATA ou NSIRIPUITI, NAKULA, CONVELELA, NHIPE e KWAKWE. Não se encontram aqui referenciadas todas as danças que nesta Província são executadas, nem podemos dizer qual delas é a mais famosa. Porém teremos oportunidade de apreciar três delas: Elata, Niquetexe e Sopa, que estão presentes em Maputo, na grande amostragem da Dança Popular.





NSIRIPUITI

NSIRIPUITI ou **ELATA** é uma dança que não é só executada na Província da Zambézia. Pensa-se mesmo, através de informações orais, de velhos, que ela é originária do Distrito de Ribaué, na Província de Nampula. Com o aparecimento do trabalho forçado no período colonial, ela deslocou-se com os trabalhadores que iam para as plantações agrícolas, como as de sisal no Monapo e as do chá no Gurué. Inclusivamente nestas regiões a dança Nsiripuiti transformou-se, deixando de ser uma dança de rituais, para passar a ser a expressão do sofrimento dos trabalhadores obrigados a trabalhos forçados.

Na sociedade tradicional esta dança era executada em várias circunstâncias: nos rituais de iniciação masculina, após o acto da circuncisão; em cerimónias fúnebres, uma, duas semanas após o enterro, simbolizando uma oferta às pessoas que tinham participado no enterro. Era apresentada também quando os homens de uma aldeia tivessem concluído algum empreendimento importante, conseguido através da participação colectiva (por exemplo: a construção de uma casa). Neste caso, o dono da casa, convidava os dançarinos e tocadores para oferecer esta dança àqueles que o ajudaram, enquanto era preparada a comida para todos. Conforme podemos apreender,

e o mesmo nos declararam os velhos, esta dança exaltava o valor do trabalho colectivo e realçava a importância da ajuda mútua para o bom desenvolvimento dos trabalhos.

Durante o seu desenrolar, os dançarinos vão entoando canções, acompanhados pelo rufar dos tambores: dois pequenos, ao conjunto dos quais se dá o nome de Tchutchu, e que são tocados por duas varetas compridas; um tambor maior chamado Petheni e finalmente o curioso M'lapa, tambor associado a uma grande panela de barro. O tocador do M'lapa necessita de ter grande mestria, pois ao mesmo tempo que toca o m'lapa introduz e tira-o da panela, com o movimento das pernas, para variar o som, e, toca também um pequeno tambor que tem amarrado na perna.

O vestuário dos dançarinos era garrido e original: à cintura usavam um cinto de onde pendiam diversas peles de pequenos animais e dezenas de guizos feitos de chapa, que retinam durante a dança. Nas pernas usam um conjunto de chocalhos feitos de frutos. Na cabeça os dançarinos usavam um interessante enfeite feito com bico de pássaro. Infelizmente hoje em dia, porém, nem todos os dançarinos usam o traje a rigor, muitas vezes por dificuldade em arranjar todos os adornos requeridos.

NIQUETXE

NIQUETXE é uma forma de expressão cultural de grande parte da população da Zambézia, que ganhou força na dureza do trabalho forçado das plantações do chá sob o controlo das grandes companhias. O seu local de origem é o distrito do Gilé, a noroeste da Zambézia, e daqui se expandiu para vários outros distritos, durante o período colonial, acompanhando o movimento dos trabalhadores.

Antigamente esta dança era executada por ocasião de um falecimento, geralmente seis meses após o enterro. Hoje, porém, é dançada por homens, mulheres ou crianças, em qualquer altura

do ano. A mímica e o teatro são características desta dança, sobressaindo também alguns mascarados (com máscaras de cascas de árvores enfiadas na cabeça) que fazem piruetas no meio da roda formada pelos outros dançarinos. Além dos tambores de várias formas e tamanhos, sobressai o som produzido pelos etomopi, instrumentos feitos de chifres de animais, que servem de apito, chamando as populações vizinhas para participarem na dança. Os dançarinos usam saias de palha ou de pelo de animal, e latas atadas às pernas, que produzem um som característico enquanto dançam.





SOPA é uma dança de origem guerreira. Antigamente, quando os homens se preparavam para a guerra, executavam esta dança, assim como após a luta, no caso de vitória, era igualmente executada. O nome da dança vem da palavra «passope» que significa atenção.

Os dançarinos organizam-se em forma de círculo, e enquanto quatro elementos entoam a

canção, os restantes respondem em coro, acompanhados pelo rufar forte dos vários tambores. Todos os elementos estão munidos de instrumentos cortantes, tais como facas, lanças e estas, os quais eram utilizados para defesa e ataque durante as lutas assim como na dança Niquetxe, os dançarinos tocam também o «Etomopi» feito de chifre de animal.

PROVÍNCIA DE TETE

A dança do Nyau possui uma grande tradição histórica e cultural na Província de Tete, estando a sua origem relacionada, segundo a tradição oral, com a origem do Estado Undi no século XVII, altura em que o seu rei conquistou um grande território.

O Nyau, dança praticada pelos Chevas e ligada ao culto dos antepassados, foi desenvolvida no sentido de assegurar, pelos aspectos obscurantistas que possuía, o predomínio daquela tribo sobre as restantes dominadas na formação do Estado Undi.

Nas sociedades pré-coloniais, devido à fraca capacidade que o homem tinha de modificar a natureza, por ter instrumentos pouco desenvolvidos, concebia as modificações da natureza provocadas por forças sobrenaturais, que podiam ser movidas pela acção dos antepassados.

Assim o desenvolvimento de uma organização religiosa forte, capaz de impressionar o povo, garantia que este tivesse mais respeito pelas autoridades que controlavam essas práticas.

Assim foi criada uma estrutura no Estado Undi, que se manteve para além da sua duração, inclusive até hoje, embora com transformações, que garantissem a prática do Nyau.

O Rei Undi, distribuiu o cargo de mwini mzinda aos seus familiares, para que, nas várias regiões administrativas do Estado, pudessem desenvolver um grupo de Nyau.

Dentro da concepção idealista do Mundo e da Vida que então tinham as populações, os Nyaus representavam simbolicamente os seres mitológicos que se crê estarem na origem dos vários animais e das pessoas. Assim, todas as figuras do Nyau, representavam um destes seres míticos.



COMO ERA DANÇADO

O Nyau era dançado sempre à noite, só por homens que nele tivessem sido iniciados, sendo a assistência e os seus coros constituídos pelas mulheres da região. Jovens ou homens não-iniciados não podiam assistir, contando-se até que, caso tentassem podiam ser mortos.

As mulheres desempenhavam

um papel importante, já que um dos objectivos do Nyau era contribuir para que as mulheres se mantivessem numa posição de subordinação em relação ao homem.

A primeira vez que tomavam contacto com o Nyau, era no seu ritual de iniciação, no **Chinamuali**. Aí as iniciadas eram reduzidas ao respeito, particularmente aquelas que fossem con-

sideradas mais irreverentes e desobedientes.

Normalmente porém, o Nyau intervinha no **maliro**, cerimónia fúnebre realizada na altura da morte dos principais homens. À noite, enquanto as mulheres carpavam junto ao cemitério, o Nyau surgia por entre os arbustos, na sua dança macabra e esquiva, quase que se confundindo com as sombras.



Nyau

NYAU

Acreditava-se então, que, se o Nyau não estivesse presente durante essa cerimónia, o espírito do morto ficaria para sempre a deambular sem descanso.

A grande cerimónia em que o Nyau participava era porém o Mbona, realizada no final das colheitas, entre os meses de Dezembro e Março, durante uma semana. Mbona representava a homenagem da sociedade aos seus antepassados, principalmente aos grandes chefes chewas, que haviam contribuído para o desenvolvimento da sociedade.

A origem desta cerimónia data também da altura da formação dos Estados Chewas. De salientar o grande desenvolvimento económico que estes estados alcançaram durante o século XVII e XVIII, baseado numa intensa produção agrícola, (principalmente milho que então havia sido introduzido na região), metalúrgica, e comercial. Exportavam grandes quantidades de cereais e minerais para regiões distantes.

O Mbona possuía assim a tradição de cerimónia de magnificência, relacionada com o grande apogeu económico em que viveu a região antes da dominação colonial. Em toda a semana em que se desenvolve, onde a comida e bebida (Mboa) existem em fartura, é à noite que atinge os seus aspectos mais significativos com a representação das figuras míticas, que simbolizavam as concepções dominantes em relação à origem da Vida e do Mundo.

Apareciam então os elefantes, leões, búfalos, bois e tantos outros animais feitos à base de bambus, ramos de árvores, capins e paus cobertos de barro, que dentro de si transportavam dez a quinze dançarinos rodopiando no escuro da noite. Outras figuras de animais podiam porém envolver unicamente um dançarino.

Enquanto as figuras se movimentavam no pátio da aldeia, as mulheres, como que escudando-se atrás da bateria de tambores participavam na dança cantando e desafiando os perigos simbolicamente representados pelo Nyau.

As cantigas que acompanhavam as danças, de profundo significado erótico e sentimental, constituíam-se como que num diálogo provocado entre dançarinos e mulheres. Entretanto os tambores marcavam o ritmo que, rápido e estonteante, os dançarinos habitualmente teriam de acompanhar.

Havia porém outras figuras como o cassingue que nunca anda (panos presos às pernas que aumentavam o tamanho), se movimentavam habilmente, o buamoto, que aparecia lançando baforadas de fogo pela boca e o Goloondo, a mais vulgar figura Nyau, que, coberto com uma máscara na cara e um chapéu de penas na cabeça, dançava com o corpo nu besuntado de lama, terra ou cinza.

Nenhum destes dançarinos podia ser identificado enquanto estivesse a representar. Por outro lado, ninguém se podia aproximar do local secreto (dambwe), junto ao cemitério onde eram feitos os preparativos da dança.

Convém notar também que, as várias figuras zoomórficas (de animais) que apareciam na cerimónia de Mbona eram no final destruídas ritualmente pelo fogo, pelo que todos os anos se construíam novas figuras.

Ao longo do tempo, porém, a dança do Nyau sofreu alterações nas várias regiões que passaram a ficar politicamente separadas dos antigos estados.

Na Província de Nampula, por exemplo, que durante o século XVII foi conquistada pelo Estado Undi, o Nyau passou aí a ser dançado, conhecendo-se hoje a sua prática no distrito do Eráti, embora com algumas alterações.

Na própria Província de Tete existem também muitas diferenças regionais, encontrando-se talvez na Angónia as maiores, devido à invasão dos Ngumis no século passado.

Aqui, aparecem-nos hoje três grupos de Dzirombo (bichos) na representação do Nyau.

O Kampini que significando cabo de enxada mostra a função do dançarino de, com aquele instrumento, se movimentar a correr de casa em casa, afugentando as pessoas. Nunca se junta aos outros para dançar.

O Dzirombo (Kapoli e cutros), são animais representados por uma só pessoa, o Dzirombo dzadzikulu, são representações de animais grandes que envolvem várias pessoas. Na sua actuação, estes últimos mantêm-se sempre afastados da assistência.

A REPRESSÃO COLONIAL

O Nyau, como muitas danças do nosso país, foi brutalmente reprimido pelo colonialismo. Integrado dentro de uma religião de fortes princípios e muito enraizada a nível popular, constituiu desde o início da ocupação estrangeira uma grande fonte de resistência à imposição da ideologia colonial, particularmente a que era transmitida através das igrejas e escolas das missões.



São muito recordadas ainda hoje, situações em que padres, desesperados por os jovens preferirem o Nyau à sua igreja, agrediram ou mandaram agredir violentamente os dançarinos. Outras vezes, pediam aos administradores que enviassem os seus sipaios prender e chicotear as pessoas que se dedicavam às actividades Nyau, para depois as enviarem para o chibalo.

Face à repressão assim desenvolvida, os dançarinos passaram a actuar longe das missões, administrações e estradas, fazendo os cemitérios em locais bem escondidos, de forma a poderem fazer as suas actividades de culto aos antepassados sem serem surpreendidos pela administração colonial.

A violenta repressão que caiu sobre o Nyau, fez com que se acentuasse o carácter fechado da organização e da dança. Transformou-se numa sociedade secreta de luta contra o colonialismo. A vigilância em todos os caminhos que conduziam ao dambwe (local junto ao cemitério onde se faziam algumas das cerimónias) era grande. Todas as pessoas que se aproximassem eram avisadas para se afastarem. Quem insistisse era agredido até perder as intenções. Os membros do Nyau, nunca sabiam se essa pessoa não era um sipaio disfarçado a querer localizar o sítio da cerimónia para de seguida ir avisar o administrador.

Mesmo para dançar nesses locais escondidos, tinham de pagar ao régulo galinhas, cabritos ou mesmo dinheiro, para não serem por este denunciados à administração e presos.



NYAU

Porém, algumas vezes os administradores queriam assistir ao Nyau, principalmente quando tinham algumas visitas a quem queriam agradar mostrando os «costumes selvagens» praticados na região. Mandavam então os sipaios comunicar ao régulo, que tinha de organizar todos os dançarinos para se apresentarem, onde e quando o administrador queria, numa visível atitude de desprezo pelos princípios culturais que estavam na base da dança Nyau.

Nessas alturas indignavam-se por os dançarinos actuar com o corpo nu, mandando-os vestir. Assim os dançarinos passaram a usar o saio que hoje utilizam.

O Nyau, assumindo cada vez mais um carácter de sociedade secreta, ia entretanto desenvolvendo a sua acção de resistência ao colonialismo. As canções passam a ser de protesto contra a repressão a que eram submetidos, ao mesmo tempo que o número de membros aumentava.

Na altura do início da Luta Armada que iria pôr fim ao regime colonial, a PIDE procura proibir o Nyau, considerando-o uma «seita muito perigosa contra a soberania portuguesa». No entanto a luta anticolonial não se podia realizar com sucesso no quadro regional que era dado pelo Nyau. O trabalho de mobilização política entretanto desenvolvido pela FRELIMO, vai a partir daí canalizar a luta desenvolvida pelos Nyaus, numa luta mais geral, desenvolvida a nível Nacional, como única forma possível de se obter a Independência de Moçambique.

Dentro das transformações operadas durante o período colonial, é de salientar o facto de os dançarinos passarem a actuar com os saioes, e pela primeira vez desenvolverem as suas actividades durante o dia (quando eram obrigados a isso pela administração), e, as mudanças operadas no processo de resistência: canções de letras diferentes e figuras criticando e ridicularizando os valores da ideologia colonial. Assim, passam a ser representados santos, como a Maria e o S. Jerónimo, que serviam de motivo de riso e zombaria aos presentes.

TRANSFORMAÇÕES POSTERIORES À INDEPENDÊNCIA

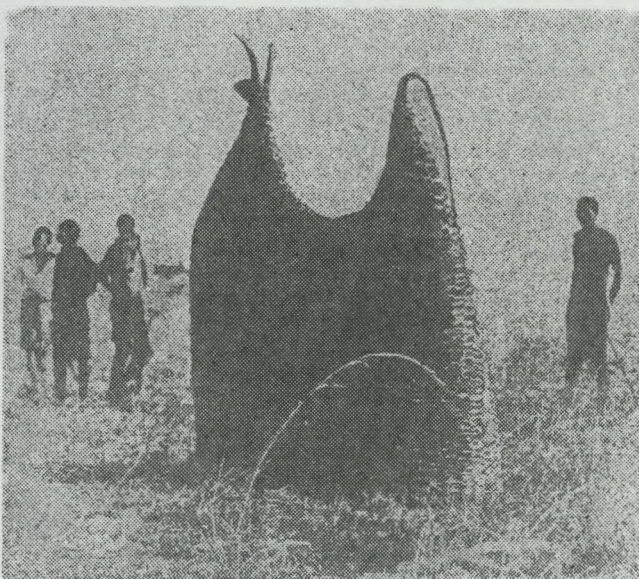
Depois de iniciada a Luta Armada em Tete, muitos dos membros Nyau integraram-se nesse processo libertador, passando a partir daí o Nyau a ser uma das armas de mobilização contra o colonialismo. Este desenvolvimento teve, porém, de ser feito pela recusa a bastantes dos aspectos obscurantistas que o Nyau possuía, ou outros ligados a formas de dominação que se opunha às aspirações populares de libertação.

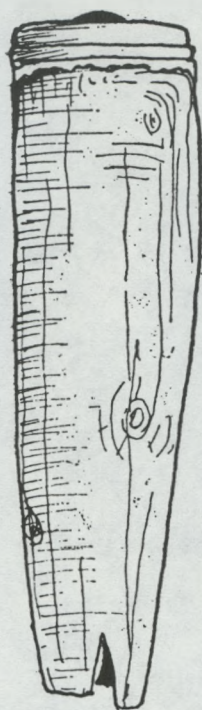
Nas áreas ocupadas pelo inimigo, porém, estas transformações não se verificaram, continuando a sua actividade

a ser desenvolvida segundo os antigos padrões. No entanto, após a tomada do Poder pelo Povo, as profundas transformações políticas, económicas e sociais, vão permitir que o Nyau se passe a desenvolver livremente, embora nalgumas regiões, os aspectos desenvolvidos durante o período colonial tenham atrasado o processo. Particularmente o carácter de grupo secreto, cria ao nível ideológico problemas que progressivamente vão sendo ultrapassados. Outras das suas práticas, como as de agressão contra os que se aproximam do local da dança, desenvolvidas como defesa à repressão colonial, mantêm-se ainda hoje.

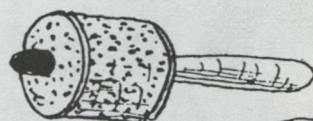
Porém, na maior parte dos casos, as transformações já são notórias, sendo aqui de destacar o papel das Forças de Defesa e Segurança, que se têm constituído como um forte instrumento de esclarecimento e divulgação desta dança, por todo o país.

No entanto, não é só ao nível dos dançarinos que se reflecte a influência negativa da repressão colonial. Muitos moçambicanos que foram educados nas missões pelos padres, conservam ainda a concepção destes sobre a «selvajaria» da dança, incapazes de a compreenderem como uma manifestação cultural que foi brutalmente reprimida e desprezada pelo regime colonial-capitalista.

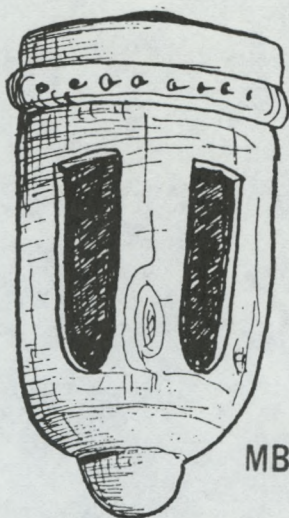




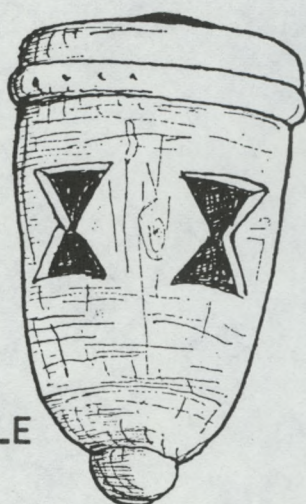
MPANJES



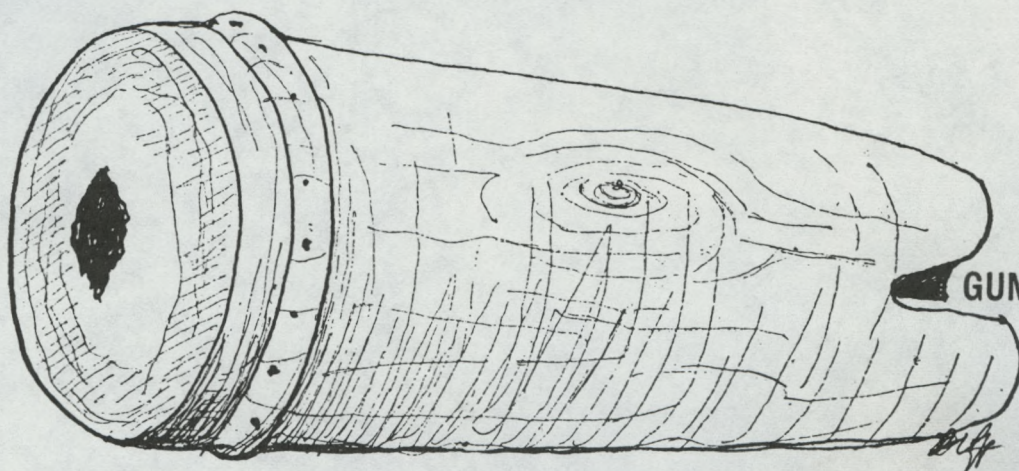
SILAMBAS



MBALULE



CATETETE



GUNDA

CHINAMWALI

Chinamwali era o ritual de iniciação feminina em que se desenvolveu a dança que hoje possui este nome. Era praticada sempre de noite, realizando-se também noutras cerimónias religiosas como as fúnebres, de culto aos antepassados e no Mbona (já referido ao ser tratada a dança Nyau).

Durante os ritos de iniciação, as raparigas dançavam todas nuas, sendo porém interdita a presença de homens no local. Antes porém, eram-lhes dadas instruções sobre o comportamento que deviam ter no futuro, em particular os mais importantes princípios que deveriam orientar as suas relações sociais e sexuais, em que era dada particular importância à submissão que passariam a ter em relação aos homens.

As canções que acompanhavam as danças, diziam respeito à educação das jovens, reafirmando os seus princípios básicos.

Os coros eram formados pelas outras mulheres que assistiam.

Só podiam dançar dentro da cerimónia de iniciação, três a dez raparigas que tinham o corpo pintado com argilas de cores branca, vermelha ou preta e com cinza.

A cara e a cabeça, à semelhança dos Nyaus (ambas as danças integravam-se na mesma sociedade), eram cobertas por máscaras, feitas com folhas de árvores e capiras.

CHIWERE

Executada originariamente no distrito de Moatize, o *Chiwere* era dançado indiscriminadamente por pessoas de ambos os sexos e sem restrições de idade. Integrava-se em várias cerimónias existentes então, exprimindo-se nas diversas situações, ou o respeito aos antepassados, ou a alegria pelo casamento ou pelos sucessos da boa produção anual.

Conforme a situação em que se desenvolvesse, as canções variavam, exprimindo os sentimentos ou aspirações manifestadas nos vários casos. As pessoas dançavam com as vestes que normalmente utilizavam no seu dia a dia, não havendo dançarinos que se destacassem dos restantes.

Havia quatro tocadores a acompanhar a dança. O mais importante e que marcava o ritmo guiando o movimento dos dançarinos, tocava três tambores, dois *Mpanjes* e um *Ntewe*. Os restantes, embelezando o som daqueles instrumentos, tocavam os tambores *Nsindi* e *Ndjendje* e o último, chocalhos — *Nkhotcho*.

Hoje esta dança, sofrendo a influência da luta desenvolvida pelo Povo Moçambicano, modificou já, para além do conteúdo das canções, a própria forma pela introdução de novos movimentos, particularmente alguns que se assemelham aos desenvolvidos pelas Forças Populares de Libertação de Moçambique, nos seus treinos.



CHINTALI OU CANSODHO

Executada por mulheres ou raparigas, a dança chintali era praticada dentro das cerimónias de casamento, particularmente na noite anterior ao dia em que este se realizava, pelas populações do distrito da Angónia, sendo a sua origem atribuída às populações Vanguni que a meio do século passado invadiram a região.

Todas as mulheres e raparigas conhecidas e convidadas para o casamento participavam dançando em volta das tamboristas (2) enquanto entoavam canções que se referiam à vida quotidiana das populações.

Enquanto as dançarinas se movimentavam numa direcção, a orientadora do grupo rodava em sentido contrário, pelo interior do círculo, estimulando as dançarinas com os versos das canções que de seguida eram respondidos pelos coros formados por aquelas.

As tamboristas tocam o Gunda, que possuindo peles de ambos os lados permite extrair sons diferentes.

As baquetas — Dzichayo — possuem ponta de borracha, sendo hoje utilizada a de pneu.

Os sons, são extraídos não só de ambos os lados do tambor como do próprio tronco que serve de base a este.

Ao dançarem, mulheres e raparigas não utilizam trajes especiais, mas sim os que cada uma possui para os dias de festa.

Hoje, a característica da dança feminina é mantida, desenvolvendo-se porém em todas as situações festivas com letras de canções que engajam a mulher na luta pela sua emancipação.

POEMAS POPULARES DE DANÇAS DE TETE

**Caetano já fugiu e Samora ganhou.
Vamos agora
À machamba do povo.**

**Camarada Presidente
Quando saiu da Tanzania
Veio de avião
Para a sua terra.**

**Helena.
Porque anda a roubar
Na machamba de outros?
No tempo colonial
Fomos obrigados a bater
A amarrar nossos irmãos
Por causa de dinheiro.**

**Abre-me a porta
Para poder entrar.**

(Da dança Mdaye de Moatize)

O colonialismo enganou
Que a FRELIMO não entrava em Moçambique.
E agora?
Que dizes se a FRELIMO já entrou?
Os terroristas fogem de Moçambique
E agora
Já são muito menos.

Vocês mães, preparem-se
Que Maputo chama-nos.
Agradeçamos a Machel
Que está em Maputo.

Temos o País
Estamos independentes
Nada nos falta.

Ao Governo de Samora
Pedimos lugar
Porque viemos de longe
E queremos lutar.

(Da dança Chintali de Macanga)

PROVÍNCIA DE NAMPULA

A Província de Nampula, densamente povoada nos seus 18 Distritos, tem muitas e diversas danças, as quais desempenham ainda hoje um papel importante na vida da sua população.

Acompanhando a variação geográfica e económica que se nota contrapondo as zonas costeiras com as do interior montanhoso, existem ao nível da dança popular, duas grandes zonas de influência, intimamente ligadas ao passado histórico desta região.

Com efeito, já desde o século VII que a influência árabe se faz sentir ao longo de toda a costa norte de Moçambique, assim como no Quénia e Tanzânia. A música, a dança e a canção de grande parte desta costa africana é marcada pelo chamado ritmo oriental, ritmo lento e compassado, traduzido na dança por passos curtos e movimentos lentos de corpo. A CHACACHA, o TUFO e o NSOPE, são danças predominantes em todo o litoral norte, nas quais participa grande número de dançarinos, podendo mesmo ultrapassar o número de 50, pois quantos mais elementos participem, mais beleza e graça tem a dança.

Porém, contrastando com as danças lentas do litoral, encontramos outras danças muito mais vivas e que requerem de quem as executa, grande esforço físico e um corpo bem ginasticado.

MUAKANYEKE

MUAKANYEKE é uma dança deste tipo, de tal modo violenta que é dançada apenas por rapazes e homens novos. Em tempos antigos esta dança estava associada a cerimónias fúnebres, sendo dançada 40 dias após o enterro de alguém importante na vida social da aldeia. Era nesta altura que se realizava uma cerimónia de nome «muhiara», dentro da qual estava integrada esta dança. O traje do dançarino é muito rudimentar usando apenas uma saia muito curta feita de

pele de antílope cortada às tiras, na qual estão pregadas diversas campainhas que são constantemente agitadas por movimentos rápidos das ancas. Durante a sua execução os dançarinos representam diversas cenas alusivas à vida do falecido. Hoje, porém, a representação teatral que é uma característica desta dança, tem uma função diferente da tradicional: simboliza os novos valores adquiridos na luta pela construção do socialismo.





MACHEVE

MACHEVE ou MASSEVE, é uma dança muito interessante e que é executada em diversos distritos desta província. É também executada na Província do Niassa, pois esta dança foi primeiramente característica dos Maraves, passando a ser executada pelas diversas populações que foram submetidas durante a expansão do Estado Marave no século XVII.

Macheve é a dança do Leopardo. Os dançarinos utilizam uma pele daquele animal, inteira, que lhes cobre todas as costas. Na cabeça têm uma coroa feita de pele de pala-pala, que se chama «machedjera». Nas pernas usam «marrazuma», chocalhos feitos com frutos ou folhas de palmeira, que são agitados no bater dos pés no chão. Executada apenas por homens, está relacionada com a caça, actividade masculina de grande importância para a vida da aldeia.

Sempre que algum caçador era atacado, ou mesmo morto por alguma fera (principalmente Leão ou Leopardo), os restantes caçadores executavam o Macheve.

É uma dança muito movimentada, sendo notável a grande agilidade dos dançarinos, que imitam com bastante perfeição o comportamento, agilidade e rapidez do Leopardo.



COTOA

COTOA é uma dança fúnebre característica nos distritos de Mongincual e de Angoche. Os dançarinos imitam o macaco-cão. Este animal encontra-se associado a bastantes cerimónias fúnebres, devido ao facto de, quando algum macaco-cão morre, todo o bando se reúne celebrando colectivamente a morte daquele.

Os dançarinos têm o tronco nu, vestem uma saia com tiras de pele de antilope que lhes cai até aos joelhos. Atrás, fazendo de cauda, têm um feixe de sisal desfiado, que agitam constantemente no decorrer das danças, ao mesmo tempo que imitam o macaco-cão.



Dança MUTHINE

MAPUTO

Na província de Maputo a participação popular no Festival assumiu formas bastante entusiásticas, tendo para isso contribuído bastante o apoio dado por várias estruturas do Partido, Governo e Organizações Democráticas de Massas, na mobilização e dinamização do processo.

Nas competições a nível provincial, que seleccionaram as danças presentes à fase final do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR, apresentaram-se grupos provenientes dos vários distritos, tendo ficado apuradas as danças de Chigubo, Chipende, Makwai, Makwayela, Muthine e Ngalanga.

Seguem-se estudos feitos sobre algumas destas danças.

MUTHINE

Dança de guerra, dança de comemoração de vitória, Muthine foi introduzido em Moçambique no período das invasões Nguni que marcaram o Sul do nosso país desde meados do século passado.

Praticado pelos exércitos de Sochangana e seus descendentes, após as vitórias contra os povos que então habitavam essas regiões, no Muthine participavam todos os guerreiros vencedores, nas comemorações que marcavam o término da actividade militar desenvolvida e, a apresentação dos troféus aos que não participaram na contenda.

No Muthine, os guerreiros representavam os feitos cometidos, a forma como haviam subjugado o inimigo. Dança de exibição dos feitos militares, o Muthine representava, no seu jogo de movimento de corpos e armas, toda a organização, disciplina e táctica que deram aos exércitos nguni a superioridade militar em relação aos demais grupos étnicos que submeteram.

Relacionado com a caracte-

rística do exército nguni de integrar em si jovens provenientes de outros grupos étnicos, a dança Muthine passou também a ser praticada dentro desses grupos.

No Muthine participavam todos os guerreiros regressados da batalha, portanto em número muito variado, sendo unicamente destacado o chefe militar, que se distinguia dos restantes por possuir na cabeça o Mudobe (coroa feita em pele).

Os trajes eram os de guerra, trazendo cada dançarino consigo os instrumentos que utilizava naquela actividade, principalmente o escudo feito de pele de boi e o Nduko na outra mão. Vinham com peles em faixa no peito e à cintura, ornamentados com missangas, em colares e pulseiras, e com penas de avestruz na cabeça.

O chifre de pala-pala, utilizado para dar ordens às tropas, era o único instrumento utilizado durante o Muthine.

Dança de expressão da força bélica que se opôs à ocupação colonial, a sua prática foi bas-

tante marginalizada durante a dominação portuguesa no nosso país. Ainda hoje é recordada a reacção que teve a meio deste século o então Presidente português, Carmona, quando, numa visita para propaganda da colonização portuguesa nos países imperialistas, se deslocou a Moçambique e lhe foi apresentada esta dança.

Levados à força pela administração colonial para apresentarem a dança, os dançarinos foram impedidos de a concluir pelo Presidente português, que então a considerou como «uma dança selvagem e perigosa para a soberania portuguesa em Moçambique». A partir de então, como é evidente, a sua prática foi proibida.

Com a libertação do jugo colonial, vemos assim a dança Muthine ser conhecida apenas por velhos, que assim conservam as tradições culturais dos seus antepassados, contribuindo desde então, ensinando aos mais jovens, para que as mesmas se conservem vivas para o futuro.

MAKWAYELA

Um grupo de homens apurados em linha recta, mãos atrás das costas, cabeça levantada. Roupas escolhidas para os dias festivos. No meio o «chaimene» (maestro) solta o primeiro verso da canção com a sua voz arrastada mas firme.

Silêncio.

Em dois gestos bruscos as mãos do «chaimene» fecham-se como que em torno de uma ideia que foge. Dois movimentos decididos e um som mais sentido que ouvido, rápido, por entre os lábios, como o sibilar de uma serpente.

É o sinal: um coro de vozes explode em uníssono no familiar canto Makwayela.

De novo o silêncio corta o som vocal.

Depois, ao ritmo que rompe das vozes, juntam-se os passos característicos da dança, em perfeita sincronia de som e movimento: corpos inclinados para a frente, braços jogando com o jeito dos pés, vozes descrevendo o sentimento.



Makwayela é dança que rapidamente se tornou famosa e praticada em várias províncias de Moçambique, após a libertação do jugo colonial.

É, porém, uma dança antiga. Uma dança que nasceu da dominação imperialista na África Austral: traz consigo o sofrimento do camponês expulso da sua terra pelo ocupante estrangeiro, a obrigação de ir trabalhar longe, para pagar o imposto e fugir ao chicote do chibalo.

É uma dança que nasceu no centro da exploração imperialista do sul do nosso continente: nas minas do Rand, local onde ainda

hoje se desenvolve a exploração mais desenfreada e humilhante da Humanidade.

Makwayela é dança de luta, dança de saudade e também dança de alegria e festa no regresso a casa.

Makwayela nasceu como elemento cultural de unidade na luta que, trabalhadores vindos de vários países do subcontinente, travaram contra a exploração capitalista a que eram submetidos.

Como arma de luta foi temida e contra ela os exploradores lutaram. Nas minas procuraram enquadrá-la em «festas de fim-de-semana», organizadas nos «com-

pounds», que eram os dormitórios onde os racistas fechavam os mineiros quando não se encontravam a trabalhar.

No regresso à terra, onde iam procurar o descanso roubado durante tantos meses, os mineiros eram enquadrados pelas igrejas das missões. Assim se procurou desviar os princípios de luta que estavam na base do nascimento da dança.

Ainda hoje, entre muitos trabalhadores se conserva a lembrança de dançar para esquecer. Esquecer o sofrimento passado no fundo das minas e os maus tratos provocados pelos capatazes. Esquecer a mulher e filhos que ficaram na

terra constantemente assediados pelos régulos e administração colonial para pagarem o imposto com o dinheiro que não tinham. Dançar para esquecer até a própria exploração a que eram submetidos.

Makwayela, fruto da luta dos trabalhadores-mineiros da África Austral contra o imperialismo, foi assim transformado em dança-alienação e dança-resistência.

Por outro lado, o enquadramento divisionista que era (e é) dado aos mineiros do Rand, em «compounds», segundo as origens étnicas e tribais, e o incitamento constante ao tribalismo, movido pelos racistas sul-africanos, fez com que de dança de unidade o Makwayela se transformasse em dança de competições intertribais fomentadoras da divisão entre os tra-

balhadores.

Assim no período colonial vemos os grupos Makwayela serem formados com base em origens étnicas, tornando-se impossível, por exemplo, um natural de Inhambane integrar-se num grupo de Gaza.

Com a derrocada do colonialismo português e o início da tomada do Poder pelo Povo, rapidamente porém, o Makwayela assume a sua tradição de dança de luta das classes trabalhadoras, divulgando-se a sua prática em centenas de locais de produção.

Antigamente dança só de homens (só estes iam às minas), passa a integrar também a mulher que, engajada na produção, luta diariamente ao lado daquele.

Outro factor divulgador da dança, foram as próprias escolas, que, como centros de formação do Ho-

mem Novo, passam a assumir os valores culturais das classes trabalhadoras moçambicanas.

As canções desenvolvidas em todo o país, pelos vários grupos formados, exprimem, dentro de uma grande diversidade de letras, o apoio internacionalista à luta desenvolvida pelos povos oprimidos, o apoio às medidas revolucionárias tomadas pela FRELIMO, o engajamento das classes trabalhadoras na luta pela independência económica bem como a crítica satírica ao comportamento tido pelos seus inimigos de classe, quer a burguesia colonial, quer os elementos por ela formados e que ainda persistem na nossa sociedade. E o gesto acompanha a crítica, numa melhor denúncia do comportamento ...

CHIPENDA

Originária, segundo a tradição, da região sul do País, a dança Chipenda encontrava-se ligada às cerimónias de Culto aos antepassados, o «Kupahla», altura em que se manifestavam àqueles o respeito e agradecimento pela protecção que davam à comunidade.

O culto aos antepassados tinha grande importância na vida dos camponeses, constituindo-se como uma das bases do predomínio dos mais velhos na sociedade e, ao mesmo tempo, como uma garantia da correcta transmissão dos conhecimentos desenvolvidos ao longo de gerações. Estes, devido à fraca capacidade de transformação da natureza que o homem possuía, encontravam-se envoltos dentro de uma ideologia mágica e religiosa, característica das sociedades pré-coloniais.

A incapacidade de compreensão científica das leis da natureza, conduziu assim os homens a acreditarem em forças sobrenaturais, que podiam auxiliar ou não, a resolução dos vários problemas da comunidade, particularmente os ligados à produção. Era sobre estas forças que os antepassados, segundo se cria, podiam agir.

Assim, a realização da cerimónia «Kupahla», era aproveitada pelos Hossi (rei) para manterem a sua posição de exploradores, transformando os «espíritos» dos seus antepassados como os mais poderosos para moverem as forças consideradas sobrenaturais.

O Chipenda era assim praticado essencialmente nas grandes cerimónias organizadas, no início ou fim da época produtiva, pelo Hossi, altura que aproveitava para pedir aos camponeses os seus contributos em géneros alimentícios.

Mais tarde, durante o período colonial, passaram a pedir dinheiro. Hoje isso é recordado na letra de algumas canções que acompanhavam a dança:

*«Ó rei trata-nos bem
recebendo este dinheiro»*

e, ao dizerem isto as dançarinas (eram elas quem trabalhava a machamba), batiam palmas acompanhando o bater do ngoma (tambor), destacando-se duas a duas, até se prostrarem diante daquele.



O «Muthimba» é a dança do casamento tradicional de origem zulu, e hoje dança-se nas províncias moçambicanas de Inhambane, Gaza e Maputo.

As dançarinas formam filas e círculos, destacando-se duas de cada vez a fim de exibirem a originalidade dos seus passos e movimentos.

A província de Gaza no 1.º Festival Nacional de Dança Popular

As danças apresentadas neste Festival pela Província de Gaza dizem respeito a alguns dos aspectos culturais de maior importância na sua história. São danças de alegria que contam os sucessos das colheitas, ou os votos de felicidades aos noivos. São danças que falam do antigo Império de Gaza e da resistência imposta à penetração militar portuguesa. São danças que têm a sua origem na venda da força de trabalho moçambicana nas minas da África do Sul. São danças do povo que falam dos seus sofrimentos,

das suas alegrias e da sua luta diária.

O Massessa, o Chingomana e o Muthimba eram dançados por mulheres. Os homens tinham outras danças que exprimiam a sua força, os seus feitos guerreiros e a sua posição de dominação em relação àquelas: o Chilembe, o Makway, a Makwayela, o Ndlama e o Ngalanga.

Algumas destas danças seleccionadas representarão também outras províncias, pelo que só forneceremos a explicação de outras.

MUTHIMBA

Muthimba era um casamento tradicional de origem zulo, introduzido no sul de Moçambique no século XIX, quando da formação do Estado de Gaza pelos Vangune.

Durante o processo de preparação do casamento, entre as mulheres convidadas eram escolhidas as que melhor cantavam e dançavam, não só para ensinar a dança do Muthimba à noiva, mas também para acompanhá-la para casa do noivo.

Assim, quando a noiva se deslocava para casa da família do noivo era acompanhada pelas mulheres e todas dançavam o Muthimba. Era também uma forma de as mulheres se despedirem da noiva e aconselhá-la sobre a vida de casada através das suas canções.

A acompanhar a dança havia um coro escolhido entre as mulheres que no «kuthanda» — acto de entrega da noiva à família do noivo — dava algumas instruções à futura esposa sobre os seus deveres para com o marido e as privações que iria passar.

O coro cantava os sofrimentos impostos pelo noivo e sua família que a noiva deveria aceitar, e esta, por sua vez, despedia-se da mãe dizendo que o culpado era o pai por ter recebido o «pisselo» (garrafão de bebida).

Eis uma passagem de uma destas canções:

Noiva: *Adeus mãe (salani mamani)*

Côro: *Não sabe para onde vai (Uzi ya ka mukatayi)*

Trabalhar até ao anoitecer (Sevendza li ya tchona)

Noiva: *Morro pagando o garrafão de bebida (Nzi dlawela mpisselo)*

Só nesta altura, no «kuthanda», é que a noiva também cantava.

Como já dissemos, era uma dança das mulheres, estando reservado aos homens unicamente o papel

de animar a cerimónia matrimonial no «kukulunguela» e tocar o único instrumento musical ligado ao «muthimba» — o chipalapala — tocado por um homem para anunciar a chegada das dançarinas.

Quanto às vestes, usavam as capulanas dobradas na forma de «iundo», peles de animais (tindjovo), penas de avestruz, e a noiva tinha obrigatoriamente o peito nú e untava-se com «tsumane» (substância vermelha) que punha na cabeça para indicar que ia casar.

Mas esta descrição deve atender às variações regionais do «muthimba» e às transformações que a dança sofreu ao longo da sua história.

Na realidade, além do chipalapala utilizava-se também o «pundo», feito a partir dos chifres da impala, o «chindwevane», feito a partir dos chifres da gazela e, mais recentemente, o apito.

Também o traje pode variar conforme as poses das dançarinas e a sua imaginação, podendo incluir lenços, flores e outros elementos decorativos.

As transformações que a dança «muthimba» sofreu ao longo dos tempos, das que temos algumas indicações, começaram quando os vangunes casaram com as mulheres das tribos dominadas e, durante a dominação colonial, quando o casamento tradicional foi perdendo progressivamente o seu significado original com a introdução do casamento cristão e o registo civil.

Deste modo, a dança «muthimba» começou a ser executada mesmo fora da cerimónia do casamento, nas alturas de grande alegria e animação.

Mais tarde, as grandes transformações sociais que se verificaram em Moçambique com a conquista da independência, trouxeram muitos elementos inovadores a esta dança, não só porque ela passou a ser dançada por homens e até por crianças, mas também porque as suas canções difundem a ideologia das classes trabalhadoras.

CHILEMBE

Segundo a tradição oral, o Chilembe foi introduzido no sul de Moçambique pelos exércitos de Ngungunhana.

Executada pelos homens de meia idade, nos seus trajes de guerra ou de caça, esta dança possuía um carácter de dança-competição, de escolha do melhor dançarino ou do melhor grupo da região. Os homens deviam mostrar a sua virilidade e destreza, passando os galardoados

como vencedores a ter grande prestígio na região onde era feita a actuação.

Como a maioria das danças, o Chilembe era praticado após a época das colheitas, como sinal de alegria pelo fim de mais um ciclo produtivo.

As mulheres, não actuando ao nível da dança, participavam porém, entoando coros e batendo palmas ao ritmo da música, constituindo-se desta forma co-

co elemento fundamental para a realização do Chilembe.

Nos coros faziam-se alusões às preocupações vividas durante o ano exprimindo ora alegria, ora tristeza. Eram frequentes também as referências aos antepassados, bem como às forças da natureza que o homem não conseguia controlar.

Os homens usavam «tindjovo», vestes feitas com peles de animais ou penas de aves e, nas

pernas, amarravam «timbovas» ou «mafawas», para cadenciarem o som do bater dos pés no chão. Não era utilizado mais nenhum instrumento musical.

Durante o período colonial, o Chilembe foi fortemente marginalizado pela dominação estrangeira, passando-se a desenvolver de uma forma clandestina. Aí,

as canções e coros transformaram-se em arma de resistência contra o chibalo, a palmatória e a administração colonial.

Masseste era antigamente dançado na província de Gaza pelas principais mulheres de cada região (as Makossikazi), na sua situação de primeiras mulheres das famílias poligâmicas.

Realizada após as colheitas, as canções que acompanhavam a dança Masseste exprimiam não só as suas alegrias como as tristezas e sofrimentos, sendo frequentes os cantos de desprezo para com as mulheres mais novas de seus maridos, principalmente quando estas não trabalhavam convenientemente as machambas, não tinham para com elas o devido respeito, ou recebiam do marido atenções preferenciais. Estes, e mesmo os chefes (Indunas ou Hossi) podiam também ser objecto da crítica

das Makossikazi, se as desrespeitassem ou maltratassem.

Normalmente a mulher mais idosa era quem orientava a dança e as canções. Não tinham instrumentos a acompanhar a dança, sendo o ritmo unicamente marcado pelo bater das palmas. Posteriormente foi introduzido o apito, o toque do tambor e o ressoar do «chipalapala».

Para dançarem, as Makossikazi traziam as suas vestes individualizantes de tecido preto (tigodogodo), tingidas com tinta verde extraída da planta «mukarambela», com um saiote de folhas de palma por cima (tisundo).

A dança do Masseste era também executada quando se fa-

ziam as cerimónias do lobolo, de nascimento, ou noutras festas importantes.

Hoje, com a decomposição da poligamia, o Masseste perdeu o seu carácter fechado e é dançado por bastantes jovens que lhe deram um novo conteúdo dentro das transformações revolucionárias operadas em Moçambique.

Existe na província de Gaza, outra dança também conhecida por Massessa e igualmente executada por mulheres, que possui, porém, características diferentes: realizava-se no final de actividades agrícolas de cooperação, desenvolvidas na machamba de uma das mulheres da família poligâmica.

CHINGOMANA

O Chingomana desenvolveu-se a partir da dança Masseste. Nasceu da vontade das raparigas e mulheres jovens terem também a sua dança. Esta era executada durante o Inverno, quando as colheitas eram boas.

É uma manifestação de alegria das jovens que, tradicionalmente, iam actuar em casa dos régulos e chefes, nas festas que estes organizavam para comemorar os sucessos alcançados na produção. Aí, as dançarinas procuravam dançar o melhor que podiam para que o seu grupo fosse considerado o melhor. Nestas festas, os régulos podiam mandar abater muitos bois para que todos comessem, sendo distribuídos prémios às melhores dançarinas.

Assim os régulos procuravam esconder a sua posição de exploradores.

Havia uma chefe de grupo — chaimene — que entoava as canções, para em seguida todas cantarem em coro. Dançavam todas as meninas que quisessem, desde que já tivessem aprendido.

Os seus coros exprimiam as suas alegrias e ridicularizavam as jovens dançarinas dos chefes e régulos que maltratavam as populações.

As dançarinas vestiam uma saia (tisundo) feita de palha de palmeira (minala) e os seus movimentos eram orientados pelo ritmo de um tambor — o chin-

gomana — feito a partir de um pilão velho, sobre o qual se pregava uma pele esticada, e por um apito (no Masseste não havia instrumentos a acompanhar a dança, sendo o ritmo marcado com as palmas das mãos; só depois do aparecimento do chingomana é que estes instrumentos foram introduzidos no Masseste).

As transformações que ocorreram nesta dança verificaram-se principalmente ao nível das suas canções, que não ridicularizam já as outras dançarinas, mas traduzem as aspirações do nosso povo relacionadas com a construção de uma sociedade nova. Do mesmo modo que acontece nas outras danças, esta também já é dançada pelos rapazes.

pernas, amarravam «timbovas» ou «mafawas», para cadenciarem o som do bater dos pés no chão. Não era utilizado mais nenhum instrumento musical.

Durante o período colonial, o Chilembé foi fortemente marginalizado pela dominação estrangeira, passando-se a desenvolver de uma forma clandestina. Ai,

as canções e coros transformaram-se em arma de resistência contra o chibalo, a palmatória e a administração colonial.

MASSESE

Massese era antigamente dançado na província de Gaza pelas principais mulheres de cada região (as Makossikazi), na sua situação de primeiras mulheres das famílias poligâmicas.

Realizada após as colheitas, as canções que acompanhavam a dança Massese exprimiam não só as suas alegrias como as tristezas e sofrimentos, sendo frequentes os cantos de desprezo para com as mulheres mais novas de seus maridos, principalmente quando estas não trabalhavam convenientemente as machambas, não tinham para com elas o devido respeito, ou recebiam do marido atenções preferenciais. Estes, e mesmo os chefes (Indunas ou Hossi) podiam também ser objecto da crítica

das Makossikazi, se as desrespeitassem ou maltratassem.

Normalmente a mulher mais idosa era quem orientava a dança e as canções. Não tinham instrumentos a acompanhar a dança, sendo o ritmo unicamente marcado pelo bater das palmas. Posteriormente foi introduzido o apito, o toque do tambor e o ressoar do «chipalapala».

Para dançarem, as Makossikazi traziam as suas vestes individualizantes de tecido preto (tigidogodo), tingidas com tinta verde extraída da planta «mukarambela», com um saiote de folhas de palma por cima (tisundo).

A dança do Massese era também executada quando se fa-

ziam as cerimónias do lobolo, de nascimento, ou noutras festas importantes.

Hoje, com a decomposição da poligamia, o Massese perdeu o seu carácter fechado e é dançado por bastantes jovens que lhe deram um novo conteúdo dentro das transformações revolucionárias operadas em Moçambique.

Existe na província de Gaza, outra dança também conhecida por Massessa e igualmente executada por mulheres, que possui, porém, características diferentes: realizava-se no final de actividades agrícolas de cooperação, desenvolvidas na machamba de uma das mulheres da família poligâmica.

CHINGOMANA

O Chingomana desenvolveu-se a partir da dança Massese. Nasceu da vontade das raparigas e mulheres jovens terem também a sua dança. Esta era executada durante o Inverno, quando as colheitas eram boas.

É uma manifestação de alegria das jovens que, tradicionalmente, iam actuar em casa dos régulos e chefes, nas festas que estes organizavam para comemorar os sucessos alcançados na produção. Ai, as dançarinas procuravam dançar o melhor que podiam para que o seu grupo fosse considerado o melhor. Nestas festas, os régulos podiam mandar abater muitos bois para que todos comessem, sendo distribuídos prémios às melhores dançarinas.

Assim os régulos procuravam esconder a sua posição de exploradores.

Havia uma chefe de grupo — chaimene — que entoava as canções, para em seguida todas cantarem em coro. Dançavam todas as meninas que quisessem, desde que já tivessem aprendido.

Os seus coros exprimiam as suas alegrias e ridicularizavam as jovens dançarinas dos chefes e régulos que maltratavam as populações.

As dançarinas vestiam uma saia (tisundo) feita de palha de palmeira (minala) e os seus movimentos eram orientados pelo ritmo de um tambor — o chin-

gomana — feito a partir de um pilão velho, sobre o qual se pregava uma pele esticada, e por um apito (no Massese não havia instrumentos a acompanhar a dança, sendo o ritmo marcado com as palmas das mãos; só depois do aparecimento do chingomana é que estes instrumentos foram introduzidos no Massese).

As transformações que ocorreram nesta dança verificaram-se principalmente ao nível das suas canções, que não ridicularizam já as outras dançarinas, mas traduzem as aspirações do nosso povo relacionadas com a construção de uma sociedade nova. Do mesmo modo que acontece nas outras danças, esta também já é dançada pelos rapazes.



CHINGOMANA é uma dança que manifesta a alegria das jovens nas festas que elas organizam para comemorar os sucessos alcançados na produção

Comunicado do gabinete central de organização sobre o festival até ao nível provincial

O Gabinete Central de Organização do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR comunica que se concluíram em todas as províncias as competições que permitiram apurar, desde o nível dos Círculos, Localidades e Distritos, as danças de maior significado histórico, político e cultural que serão apresentadas na capital do país, de 17 a 24 de Junho, na grande amostragem da dança popular moçambicana.

Pela primeira vez, milhares e milhares de moçambicanos, respondendo de uma forma massiva à exortação lançada pelo Ministério da Educação e Cultura, manifestaram livremente os seus sentimentos e aspirações, não só dançando, cantando, tocando e divulgando os seus conhecimentos sobre as danças, como também participando na organização do Festival e assistindo à sua realização de uma forma entusiástica.

Mais de 250 danças testemunharam a diversidade e riqueza cultural do Povo moçambicano e foram executadas por cerca de 200 mil dançarinos e músicos, constituindo a base da realização dos festivais ao nível provincial. Nestes festivais não pu-

deram, porém, participar grupos apurados em alguns distritos, devido às calamidades naturais e às agressões dos racistas rodesianos.

Para que o 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR se transformasse num grande acontecimento político de reforço da unidade e consolidação do poder popular, foram envolvidas no processo da sua organização e mobilização estruturas do Partido, Estado e Organizações Democráticas de Massas.

Assim se criaram as condições para que se manifestasse a iniciativa criadora dos operários e camponeses, garantindo o seu papel de condutores da Revolução Cultural em curso no País.

Danças que ontem eram manifestações de formas de dominação, obscurantismo e superstição, como as directamente ligadas aos ritos de iniciação, cerimónias religiosas, e às concepções idealistas do Mundo e da Vida são hoje transformadas numa poderosa arma de educação revolucionária do nosso Povo.

As suas canções são uma mensagem política, ideológica e cultural ligada à luta pela reconstrução.



ção nacional, pela construção de uma sociedade livre da exploração do homem pelo homem, à luta contra o imperialismo, o racismo, contra os seus agentes internos e externos e contra a exploração da mulher. Elas referem a determinação dos operários e camponeses em construir uma sociedade nova organizada pela FRELIMO, seu Partido de Vanguarda, e apoio incontestável ao seu Presidente Samora Machel.

Por outro lado, o 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR, permitiu decisivamente ultrapassar o carácter regionalizado e tribal da execução e conhecimento das nossas danças, contribuindo para a sua divulgação, valorização e desenvolvimento através da troca de experiências entre os grupos participantes.

A troca de experiências efectuada não só ao nível de gestos e movimentos, mas essencialmente do seu conteúdo e significado histórico cultural, constitui um factor decisivo para a transformação da própria forma de apresentação das danças, mantendo as suas origens culturais e desenvolvendo os seus aspectos artísticos, técnicos e coreográficos.

Estes aspectos formativos, determinantes para a valorização das nossas danças, encontram-se a ser ma-

terializados na preparação dos grupos provinciais que se apresentarão na fase final do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.

Assim, pela primeira vez desde a tomada do Poder Popular, inicia-se em todo o País, sob orientação do Partido de Vanguarda FRELIMO, um processo de formação artístico, conduzido pelas estruturas do Governo.

Deste modo, cerca de 600 dançarinos e músicos em representação de todo o Povo Moçambicano, actuarão de 17 a 24 de Junho na capital do País, na fase final do 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.

VIVA O 1.º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR.

VIVA A CULTURA POPULAR REVOLUCIONÁRIA.

VIVA O PODER POPULAR.

VIVA A FRELIMO, PARTIDO DE VANGUARDA DA REVOLUÇÃO SOCIALISTA.

A LUTA CONTINUA!

200.000 dançarinos
250 danças





1º festival nacional de dança popular



O maior acontecimento
histórico-cultural
que englobará
pela primeira vez
as danças mais
representativas do país
do rovuma ao maputo.

600 artistas
60 danças
em cena