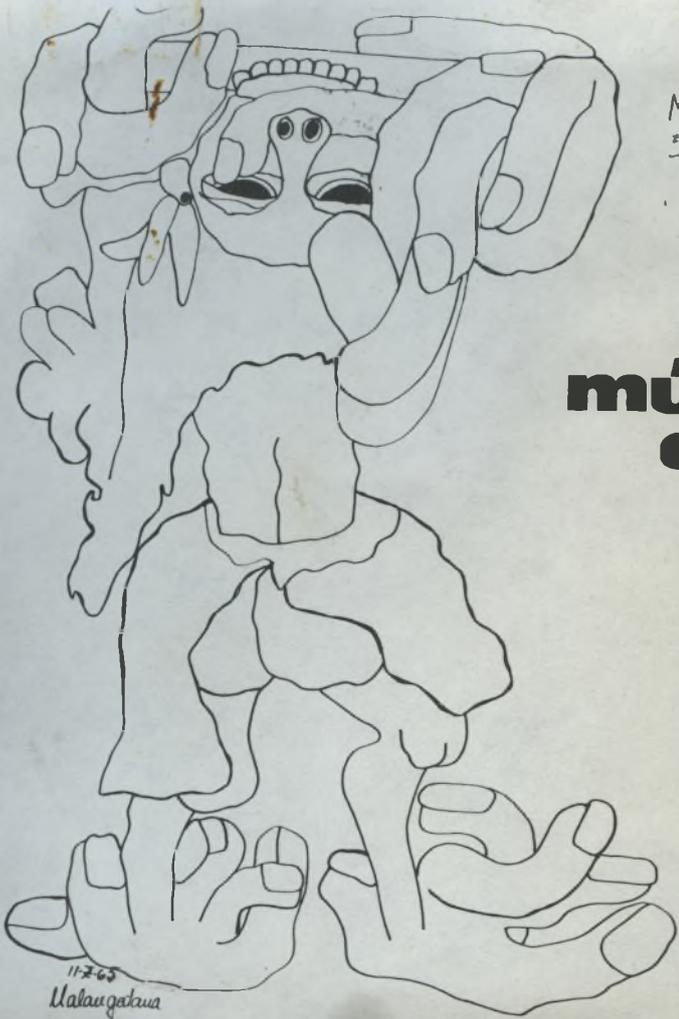


235 * 241

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ML
544
.M87x



música tradicional em Moçambique

MAPUTO — 1980

11-2-65
Ualungakusa

edição: CABINETE DE ORGANIZAÇÃO DO FESTIVAL
DA CANÇÃO E MÚSICA TRADICIONAL

produção: DIRECÇÃO NACIONAL DE CULTURA
— SERVIÇO NACIONAL
DE MUSEUS E ANTIGUIDADES
Av. Ho Chi Min, 1233, Maputo

coordenação: PAULO SOARES

fotografias: JOSÉ CABRAL
SERGIO SANTIMANO

desenhos: MARTINS PEREIRA
ROQUE

desenho
na capa: MALANGATANA

capa
e arranjo
gráfico: JULIO NAVARRO

composição,
acabamento
montagem
impressão: IMPRENSA NACIONAL
TIPOGRAFIA ACADEMICA
TIPOGRAFIA GLOBO

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



H. B. Lee
Malangatana

Sumário

(241)	A valorização da música e canção tradicional — Paulo Soares	5
(240)	As tradições musicais em Moçambique — John Marney	10
(236)	A influência árabe na música tradicional — Martinho Lutero e Martins Pereira	16
(239)	As relações entre a música e a dança no Sul de Moçambique — John Marney	34
(238)	As Timbila — Martinho Lutero	39
(235)	Os arcos musicais em Moçambique — Maria da Luz Duarte	46
(237)	Nyanga, a dança das flautas — Martinho Lutero e Martins Pereira	60



**A
INFLUÊNCIA
ÁRABE
NA MÚSICA
TRADICIONAL**

por
Martinho Lutero
e
Martins Pereira

Os comerciantes árabes que progressivamente ocuparam a costa oriental da África, marcaram mais ou menos profundamente a cultura dessa região, mesmo quando ela nos aparece hoje, mesclada com a cultura Banto.

Não cabe aqui fazer a história dessa ocupação e do comércio árabe do Índico. Apenas pretendemos chamar a atenção para as raízes ou influências islâmicas em determinadas manifestações culturais moçambicanas. É o caso da música e da dança.

Assim, registamos de Inhambane para o Norte instrumentos musicais, músicas, cantos e danças de nítido parentesco com os que podemos encontrar noutras regiões do continente africano, de Moçambique até ao Egipto, na orla mediterrânica, na costa ocidental até por alturas do Golfo, na Península Ibérica, Ásia Menor e bacia do Adriático, isto é, por onde o Islão se difundiu ao longo dos séculos.

Ao debruçarmo-nos sobre a música de influência árabe em Moçambique, apontaremos como exemplo entre outros, a música das danças *Tufo* e *Nsope*, e um instrumento que poderemos definir por «*violino de cabaça*» empregando terminologia já aceite em países africanos.

DANÇA TUFO

Em Moçambique a dança *Tufo* encontra-se ao Norte, nas províncias de Nampula e Cabo Delgado. Sendo de origem árabe, seria natural que a encontrássemos um pouco por todo o país, uma vez que a comunidade islâmica, se espalhou por Moçambique, não só pela costa

ao Norte de Angoche mas, curiosamente, só a encontramos nas províncias citadas, no litoral e no interior até onde se expandiu. Eventualmente podemos-la encontrar noutras regiões, trazida por comunidades deslocadas da sua área sócio-cultural. É o caso do *Tufo* observado no bairro da Mafalala em Maputo.

O seu nome terá derivado inicialmente dos instrumentos de percussão que o acompanham. Parece-nos que a palavra «Tufo» vem do árabe «ad-duff», étimo do qual resultaram para português «adufe» e «adufe». ⁽¹⁾

Estes instrumentos (pandeiros e pandeiretas) que remontam aos primórdios da música instrumental, encontram-se de um modo geral em todas as áreas onde a cultura árabe se expandiu. Na vizinha Tanzânia são conhecidos por «dafe» ou «dafo», expressões próximas do étimo árabe.

«Tufo» virá de «ad-duff» através do macua, que resultou, nalgumas formas, da fusão do árabe com as línguas banto locais. Vem a propósito referir que no macua não existe praticamente a dental branda inicial «d» mas sim a dental forte «t». ⁽²⁾ Daí que o «dufo» tenha dado «tufo».

O *Tufo* foi nas origens, dança de carácter religioso, afirmam-nos diversos informadores. Disso encontramos reminiscências nas canções mais antigas que nos foram dadas ouvir na Ilha de Moçambique. O *Tufo* era, e ainda é, dançado em cerimónias, festas e datas especiais do calendário maometano, por mulheres «vestidas a rigor como se fossem para uma missa».

As canções antigas tomavam como tema textos sagrados ou passagens da vida do Profeta e, se não eram propriamente litúrgicas, como nos dizem, nem por isso seriam profanas.

Só pode estudar-se aprofundamente o *Tufo* depois de recolher letras antigas, hoje caídas em desuso, ou substituídas, pelo menos quando o grupo actua em ocasiões de circunstância. Cremos que canções tradicionais continuam a ter lugar em ambiente privado ou datas precisas.

Não encontramos até agora documentação que nos esclareça sobre a origem do *Tufo*, ou sobre a época em que terá chegado a Moçambique.

Diz-nos a tradição que a dança nasceu no dia da entrada do Profeta em Isterib, cidade que viria a ser conhecida mais tarde por Medina, no 1.º Moharem do ano 1.º da era muçulmana (16 de Julho de 622 do calendário Juliano).

«Quando Mohamed se viu forçado a fugir de Meca para Medina, os seus adeptos (homens e mulheres) foram-no esperar à cidade com pandeiros e cânticos demonstrando-lhe assim a alegria que sentiam e a adesão às doutrinas do Alcorão, que ele havia tentado pregar em Meca. Como o Profeta tivesse aceite de bom grado os cânticos acompanhados de pandeiros, e os cânticos fossem de invocação a Alah e de exaltação e louvor ao seu Profeta, passaram à posteridade aparecendo a partir daí, em festas e divertimentos, sempre que para isso fossem solicitados os respectivos agrupamentos». ⁽³⁾

A origem dos agrupamentos femininos, segundo a tradição, deve-se ao facto de, um dia, Aicha, a mulher

do Profeta ter cantado e tocado o pandeiro para o distrair das preocupações. (4)

«O pandeiro toma o nome de «Tufo» quando se trata de divertimentos femininos e de «Taira» quando utilizado em cerimónias religiosas. Há também danças femininas de carácter profano, que utilizam os pandeiros em conjunto com os tambores. E nestes casos o «Tufo» (pandeiro) toma o nome de «taira» para acompanhar a «vigia», dança (religiosa) com cerimonial muito em uso no casamento das jovens virgens». (5)

Alguns informadores (bairro da Mafalala, Maputo) disseram-nos que a «dança entrou na Ilha de Moçambique por volta de 1932-1933 trazida por um tal Iussufe comerciante de Quíloa, homem que se demorava largos períodos na Ilha e que ainda hoje por lá passa ...» A data parece-nos exageradamente recente. Será de se supor que tenha chegado muitíssimo antes a Moçambique, trazida pelas primeiras comunidades que atingiram as costas ao sul de Cabo Delgado e aí se radicaram. Por outro lado, só assim terá havido tempo para uma penetração no interior tal como hoje se pode verificar. E se os macuas a levaram longe do litoral, o processo levou o seu tempo. Não podemos pois aceitar a data de 1932-1933 para a chegada do *Tufo* a Moçambique. Teremos que recuar até data anterior, próxima da chegada dos árabes, século X, por hipótese.

Mas o problema por ora é difícil de resolver, por desconhecimento ou falta de documentos.

A primeira referência aos cantos e músicas daquela região, escrita por europeus, é de João de Barros no

livro IV da «Década I», quando relata a chegada do navegador Vasco da Gama à Ilha de Moçambique: «Viram vir três ou quatro barcos, a que os da terra chamam Zambucos, com suas velas de palma e a remo. A gente dos quais *vinha tangendo e cantando*». (6) O historiador recorrendo a relatos de navegadores, nada mais nos conta.

Mais tarde, Frei João dos Santos, autor de «Ethiopia Oriental» ao descrever vários aspectos da Ilha de Moçambique, nada nos diz da dança e música instrumental ou vocal, (7) tanto na Ilha como do litoral próximo. Esta obra é o mais antigo documento conhecido que nos descreve a Ilha de Moçambique e terras fronteiriças do Continente, (Sancul, Mussuril, Cabaceira Pequena e Cabaceira Grande) onde as armadas faziam aguada. Ao descrever a Ilha, Frei João dos Santos dá-nos uma visão dos começos da povoação, fornecedora já de serviços exigidos pela dominação portuguesa e pelas tripulações das naus que demandavam o porto, onde invernavam e procediam a reparo antes de levantar ferro a caminho da Índia ou de regresso à Europa.

A permanência, do autor dos relatos, na Ilha e as suas deslocações pelo litoral do continente processou-se durante largo tempo e por diversas ocasiões. É curioso, pois, que não faça menção a danças, músicas ou «cantares». Tanto mais que ao tratar de «Terras de Sofala», descreve em pormenor os instrumentos musicais por ele ouvidos (a *Mbira* de madeira e a *Mbira* de ferro) (8)

Não terá Frei João dos Santos encontrado músicas e danças na Ilha de Moçambique? Não terá tido oportunidade de as ver?

Parece-nos improvável, já que o historiador João de Barros a elas se refere 50 anos antes.

Ou terá sido o preconceito religioso cristão que o levou a menosprezar ou passar por elas sem as considerar dignas de menção?

Seja o que fôr, o certo é que dele não temos quaisquer referências à cultura dos povos daquela região. ⁽⁹⁾ E as poucas que encontramos em autores posteriores não nos esclarecem o suficiente.

Entendemos que o estudo da música e danças de regiões próximas da Tanzânia, nomeadamente Quíloa e Zanzibar, nos poderá ajudar. Temos informações de que neste país existe uma dança semelhante ao *Tufo*, dançada nas cerimónias que celebram o aniversário do nascimento do Profeta (Maulid Day). A descrição que nos fizeram da dança corresponde ao que pudemos observar em Moçambique.

Igualmente o estudo comparativo de danças e coros de outras regiões de «cultura árabe» ou de «influência árabe», poderá eventualmente fazer luz sobre o assunto que temos em mão.

Na Somália, por ocasião do «Maulid», disseram-nos existir uma dança que de certo modo se assemelha ao *Tufo*. Até que ponto isso é correcto não sabemos, por falta de documentação necessária.

Na Argélia, a *Nabile*, interpretada por mulheres e acompanhada por tambores, os *Derboukas*, oferece algumas semelhanças com o *Tufo*. A melodia do canto e o acompanhamento musical são algo idênticos, e como no *Tufo*, à solista responde o coro. «O ritmo [todavia mais vivo do que em geral registamos em Moçambique] marca



os movimentos harmoniosos do corpo das cantoras-dançarinas: flexão, elevação e batimentos síncronos dos pés». ⁽¹⁰⁾

O uso do lenço branco na mão direita, de que por vezes as mulheres macuas mantêm o gesto pela mão fechada, encontra-se também em danças tradicionais argelinas como o *Zendani* executada por ocasião de festas familiares (casamento, noivado, circuncisão, etc.) ⁽¹¹⁾.

Em Marrocos, há alguns anos, tivemos a oportunidade de observar coros e danças berberes em algumas aldeias do Atlas e em Oarzazate, no pré-Sara. As mulheres cantavam de pé, ao lado uma das outras, marcando o ritmo

nos «adufes» (não registamos o termo preciso em berbere) ao mesmo tempo em que inclinavam o tronco para a esquerda e para a direita. Recordamos que o ritmo e melodia eram semelhantes aos das canções argelinas.

Será sobretudo necessário a nosso ver, comparar o *Tufo* com as danças e coros iraquianos. No Iraque disseram-nos ser possível descobrir as origens do *Tufo* moçambicano, porque aí a cultura árabe se tem mantido «mais pura» sem ter sofrido influências grandes ou aculturação.

Infelizmente não temos à mão, de momento, material suficiente para levar a cabo tais pesquisas.

Vejamos agora como se processa o *Tufo* em Moçambique.

Um autor recente refere o *Tufo* moçambicano como «cantar ritmado de profunda melodia, interpretado por mulheres, dispostas geralmente em dois grupos que se alternam numa suave desgarrada prolongada pela noite fora até alta madrugada». (12)

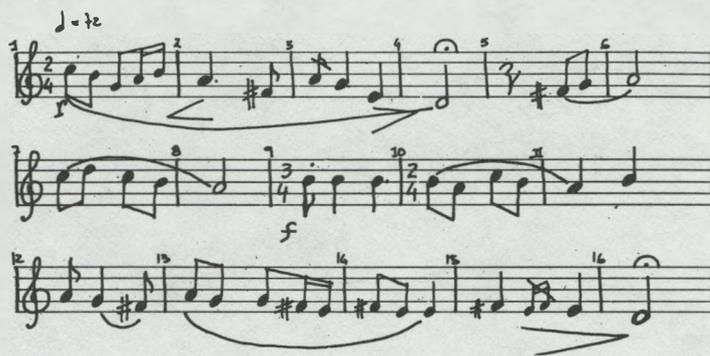
Na Ilha de Moçambique (caso observado) as mulheres entram no recinto avançando lenta e compassadamente. As tocadoras de tambor (redondo e quadrado) seguem na cauda da fila. Depois de sentadas as do coro inclinam o tronco e a cabeça, ora para esquerda ora para a direita. Com o braço direito flectido e um lenço branco na mão, ou por vezes com a mão fechada, executam movimento síncrono ritmado. Ao mesmo tempo, a mão esquerda acaricia suavemente a coxa.

Em Cabo Delgado (Mueda) as mulheres entram no espaço da dança em passos curtos. Dispõem-se em sec-

ções, umas de pé, outras sentadas. As mulheres que cantam de pé fazem roda, avançando lentamente ao ritmo dos tambores (aqui hexagonais e octogonais). Algumas das mulheres sentadas tocam os tambores e todas inclinam o tronco como já referimos.

Nos casos observados quando da nossa deslocação, os homens não participaram na dança. No entanto, não lhes é vedado dançar. Neste caso as normas impõem que homens e mulheres fiquem em duas filas, frente a frente, sendo o grupo das tocadoras reforçado por tambores (executados por homens). (13)

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

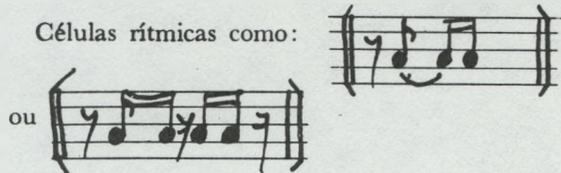


CANÇÃO : "ESTAMOS JUNTOS A CONSTRUIR O MUNDO"

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

A própria maneira de executar os tambores já é bastante influenciada por outras danças nitidamente banto.

Células rítmicas como:

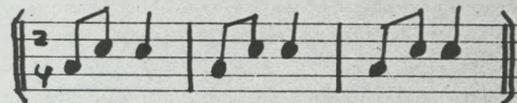


que não são estranhas ao *Mapico*, ao *Chigubo*, ao *Zore*, etc., muito dificilmente se encontram na música árabe.

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

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

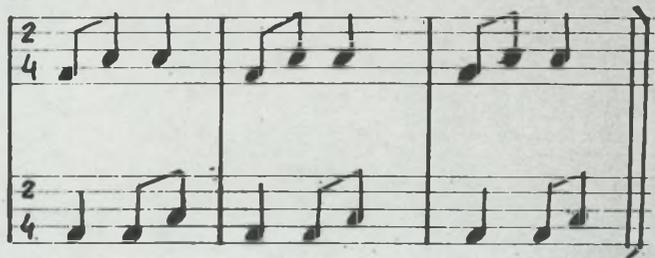
O Instrumental que até agora nos referimos como «tambores» é constituído por quatro adufes em média, um apito e uma pandeireta. O mais grave dos adufes tem o nome de *Kupurra* e faz no conjunto, o seguinte desenho rítmico:



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

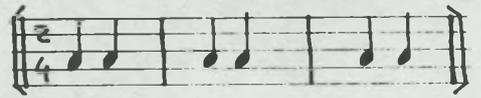


Estes dois tambores são à base rítmica da dança. A sobreposição desses dois ritmos resulta numa batida de semínima para cada tempo e duas de colcheias para cada tempo, não deixando portanto espaços rítmicos vazios.



franca

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



No início o canto faz-se em adágio (bem lento = 72). À medida que os tambores vão entrando e a dança aquece, o ritmo vai acelerando até terminar invariavelmente num andamento bem vivo (allegro = 144). Fazemos notar que todos os dados atrás foram os que encontramos no grupo do bairro de Quirahi da Ilha de Moçambique em Junho/80.



vem lembrar um pouco o *Ligoma* do Mapico. Já no *Duássi*, com a figura rítmica:



temos algumas passagens que se aproximam do *Zore*.

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

DANÇA NSOPE

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

Pelos anos sessenta, foi registado entre os macondes o *Ndombi*, que sem qualquer erro podemos dizer que é a mesma dança: «Duas raparigas juntas, frente a frente, seguram as pontas da corda e fazem-na razar o chão, rodando com ela, enquanto outras vão saltando de pés juntos [uma de cada vez] de modo que a corda passa debaixo os pés sem lhes tocar. O jogo é acompanhado de contos cujo assunto se não relaciona com ela. (14)

Este jogo ou dança exige das participantes perícia, e grande ligeireza, pois quanto menor e rápido for o salto, mais apreciada será a executante. Acontece que as mulheres mais experimentadas, em geral jovens, saltam rodando sobre si de tal maneira que temos a impressão de não deslocarem sequer os pés do chão. Às outras

pede-se leveza, regularidade e crescente velocidade na volta da corda.

O *Nsope* é dança de divertimento e «em geral pratica-se mais no tempo das chuvas, em que o trabalho aperta menos. No tempo seco as raparigas estão muito ocupadas em serviços, como ir à fonte, à lenha, ao capim. É sobretudo um jogo de raparigas que ainda não fizeram a sua festa da puberdade». (10)

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

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

Uma das canções registadas na Ilha de Moçambique apresenta acentuado sabor árabe, não só pelo tema que faz lembrar certas canções provençais e da Península Ibérica (cantigas de amigo), mas até pela estrutura do poema. (11)

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

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

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

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

A canção é introduzida geralmente por duas cantoras solistas que lançam o tema já em dueto, não só em terças paralelas, mas com jogo de quintas, terças e uníssonos, enriquecidas por retardos. As solistas são acompanhadas logo depois pelo coro que repete a canção, como mostra o exemplo 1.

ME-LE-LEO-N'A HER-REN-KE ONI A HER-REN-VEGU-MOS

RAH-TE-KE-E HER-REN-HER-REN-

KA NA HER-REN-REO-MOR-RAH-TE-RE-E

A harmonização utilizada para a introdução desta segunda voz revela-nos claramente características bem ocidentais na melodia do canto, o que nos leva a crer na influência da música religiosa cristã, trazida pelas missões.

A variação rítmica do canto desta dança (compassos binários, ternários e quaternários) com muito mais frequência que nas outras danças de origem árabe, demonstram cabalmente uma muito maior influência da música banto.

O instrumental de percussão é composto por sete tambores: *Xabumbá*, *Xunxo*, *Xacua*, *Peteni*, 2 *Sábatas*, *Mudjendje*. Para além dos tambores há ainda o *Opato* que é um instrumento feito de cano de ferro, onde se percute com outro ferro, produzindo, um som metálico, forte e estridente. Há ainda o *Coxo-Coxo*, que é uma espécie de maraca. Podemos ver o desenho rítmico formado por essa «orquestra» de percussão no exemplo:

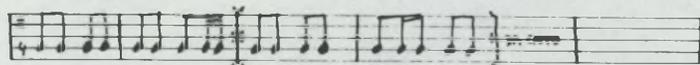
ESQUEMA RÍTMICO DA DANÇA NSOPE

OPATO

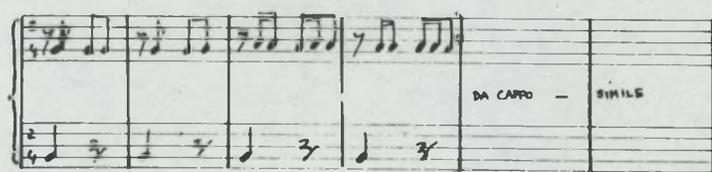
COXO-COXO

«VIOLINO DE CABAÇA» — KANYEMBE

MUDJINJE



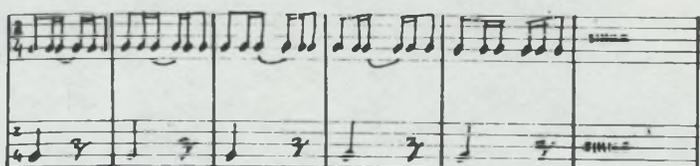
SÁBATAS



PSTENI



XACUA



XUNXO



A dupla de Sábetas é tocada por um só executante; assim como o conjunto Xunxo Xacua

O *Kanyembe*, também conhecido por *viela* entre os macuas⁽¹⁷⁾, é vulgar no centro e norte do país. Na Zambézia, tem o nome de *Tchakare* ou de *Siribó*, e embora com algumas diferenças de materiais usados no fabrico (caixa de ressonância, p. ex.) são na prática idênticos.

Assim podemos tomar como exemplo um *Kanyembe* de Cabo Delgado, para fazer uma descrição genérica do instrumento. Na aldeia comunal Mitope, situada a uns 50 km de Mocímboa da Praia, registamos o *Kanyembe* do velho Makaula Chombo Nhaúla.

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

O braço de madeira de «ngangaúla» é direito (noutros casos pode ser encurvado na extremidade superior), tem a parte inferior introduzida na cabaça, trespassando-a de lado a lado. O braço é perfurado ao topo superior recebendo a cravelha (de madeira de «mpande») que retesa a única corda, não de fibra vegetal como habitualmente, mas neste caso, de arame de aço. Esta antes de atingir a cravelha é repuxada por um laço de sisal para o braço, de modo a ficar encostada ao disco de pele (antílope «m'mala») (18) que cobre a cabaça cortada na parte superior. A cabaça é vasada num dos lados por uma abertura rectangular. Por vezes o músico canta através dela ao mesmo tempo que toca a corda.

Entre a pele da cabaça e a corda de arame, e na extremidade desta, verifica-se um pequeno cavalete (de

cana de «mapira»). O arco é de madeira («muengulu») e a «crina» extraída de um arbusto («ntamba»). Como «breu» que o músico usa para encerrar a crina, emprega-se um pau resinoso («ntchembe»).

O tocador, sentado, empunha o instrumento com a mão esquerda na altura média do braço, acima do laço, e com essa mão dedilha a corda. A cabaça fica apoiada contra a cintura (quando se executa de pé é contra o peito). A mão direita sustenta o arco friccionando a corda no seu corpo médio, entre o laço e a cabaça.

Muito semelhante ao *Kanyembe* encontramos instrumentos em todos os países africanos onde o Islão se difundiu, em todo o Norte da África, na Argélia (o *Amzad*)⁽¹⁸⁾, em Marrocos, na Guiné-Bissau (o *Nhanhero*, vulgarmente conhecido por «violino de cabaça»)⁽²⁰⁾ e na Guiné-Conacry⁽²¹⁾

Do *Kanyembe* moçambicano há várias referências nomeadamente da etnóloga Margot Dias.⁽²²⁾

O *Kanyembe* como instrumento unicórdio é essencial-
«não perder a sua beleza» como nos disse o músico. Pode ser no entanto acompanhado por outro *Kanyembe* ou por outro instrumento musical (flauta no caso do *Siribó*). Verificamos isto quando o próprio Makaula Naula, tocou acompanhado de *vihao* (troncos fixos ao chão percutidos por dois paus).

Tradicionalmente o *Kanyembe* acompanha as cerimónias fúnebres e os ritos de iniciação.

O *Kanyembe* como instrumento unicórdio é essencialmente melódico, não possui sons percussivos nem harmonia. É geralmente apresentado como acompanhamento a um cantor solista que dialoga com o instrumento.



Nos casos observados, vimos o instrumento repetir a frase musical realizada pelo cantor/tocador e também fazer duetos com este, em terças.

A forma de produzir o som no instrumento é em tudo idêntica ao violino ocidental, daí talvez a tendência dos musicólogos europeus em lhe chamar «violino de cabaça». Verdade é que o princípio de produção sonora do *Kanyembe* segue a mesma lógica violinística. O timbre

do instrumento, porém, é bem diverso devido à sua caixa de ressonância ser coberta por pele de animal.

O braço não possui traste nem marca para dedilhado, de forma que a afinação se dá por um pequeno vibrato na corda dependendo fundamentalmente da qualidade do executante.

Há três níveis sonoros, a saber, médio, grave e agudo. Importante notar que não são três sons como já ouvimos



referir, mas sim três regiões de produção do som. Dentro de cada uma destas regiões sonoras os intervalos podem ser microtonais, a gosto do executante e determinados pelos modos e escalas usadas na região onde o instrumento é executado. Esses níveis são assim denominados:

Grave — «Endimua» ou «Motokotoko»
Médio — «Nikane» ou «Nikene»
Agudo — «Engimingini» ou «Nananjusa»

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

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

Os exemplos apresentados de modo algum esgotaram, quanto a nós, a música moçambicana de influência árabe. Será necessário levar a cabo um estudo aprofundado, mais demorado e melhor apoiado por meios técnicos indispensáveis.

Queremos salientar também que, por limitações de documentação e bibliografia ao nosso alcance, não foi possível esclarecer algumas dúvidas.

Ficaram apontados, no entanto, alguns caminhos para continuar e completar o presente estudo.

NOTAS

- (¹) «Adufe, (do ar. aduff) Pandeiro muito popular na Península Ibérica e muito primitivo também. São geralmente as mulheres que têm competência para tocar o adufe com perfeição. No cap. XV v. 20 do Exodo, que descreve a passagem miraculosa do Mar Vermelho, menciona-se como facto importante que foram Daria, irmã de Arão, e outras mulheres que a seguiram empunhando o «tofa» (thoph) que entoaram o cântico de Moisés, cujo ritmo processional era marcado pelos instrumentos. Nalguns baixos relevos encontrados no Egipto e na Assíria, o Tofo é sempre tocado por mulheres. (...) E não estarão muito fora da razão os que procuram encontrar uma certa analogia etimológica entre o dufe ou dufe (duff, duff árabe) e o tofe (thoph) hebraico.»
«Dicionário da Música», T. Borda e Lopes Graça, Edições Cosmos Lisboa 1962 pp. 33-34.
O sublinhado é nosso.
- (²) «As consoantes B e D são raro uso, quase sempre antecedidas de nasalização. (...) o P substitui ordinariamente o B, e o Tt o D (das palavras portuguesas e de outras línguas). (...) Os grupos compostos de T, representam o esforço para representarem cinco sons em que entre o t, T, Tt, Ttch, Tch, mas que diferem substancialmente do som dental. (...) O grupo Tt que inicia a palavra Tufo representa um som T palatal, produzido com a língua um pouco dobrado tocando o céu da boca, e por isso há quem lhe chama reflexa explosiva muda.»
«Dicionário de Português-Macua», A. Pires Prata, pp. X-XII.
- (³, ⁴, ⁵) «Estudo coligido de escritores muçulmanos que tratam de hábitos, usos e costumes», Alvaro Pinto de Carvalho, Moçambique, 19-8-1969, documento dactilografado, Arquivo do Serviço Nacional de Museus e Antiguidades — Maputo.
A palavra «Taira» que o autor menciona como *swahili*, corresponderá ao termo «taira» no macua. A palavra «Tufo» não consta no Dicionário de P. Prata. A palavra «pandeiro» no português, corresponde «taira». cf. «Apontamentos sobre a língua macua», Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 8, 1905, pp. 301.
- (⁶) «Ásia, Década I, livro IV», João de Barros, Lisboa 1952. O sublinhado é nosso.
- (⁷) «Etiópia Oriental», Frei dos Santos, Évora 1609.

- (18) Geralmente os *Kanyembe* empregam pele de réptil.
- (19) «Music of Gourara — Registos, fotos, texto trilingue».
- (20) «África — Literatura Arte e Cultura» n.º 3, Lisboa, 1980, pp. 267.
- (21) «Violino de cabeça» dos djidiu — músicos cantores ambulantes da Guiné Conacry. Incorretamente classificado de *Kora* por alguns autores. O *Kora* na realidade é uma cítara.
- Sobre instrumentos deste género semelhantes ao *Kanyembe* ver ainda as referências ao *bandar*, árabe, o *bonga* egípcio e a *eca-tara* dos mandingas.
- «Dicionário de Música», T. Borba, e F. Lopes Graça, vol. I, pp. 740 207-208 e 450.
- (22) «Também entre os macondes e ajaas se encontra a rabeça de vara ou pau espetado. *Kanyembe*, um monocórdio friccionado com arco» — Margot Dias, «Enciclopédia Verbo», volume 13, 1032.
- Ver também da mesma autora:
- «Gruppenbildende and individuelle Musikinstrumente» em VII.ºme Congrès International de Sciences Antropologiques et Ethnologiques, vol. VII M, 1964; id «Os instrumentos musicais de Moçambique em «Geográfica» n.º I.G. 1966.

Conclui-se portanto que o termo «viela» no macua é de origem europeia, por via do português (corruptela de viola) ou porventura introduzido por influência de missionários músicos estrangeiros (italianos)

- (9) Op. cit. livro primeiro, cap. X pp. 15.
- (8) A não ser uma breve referência a «tambores e cornetas» ouvidos na «Ilha de Quirimba». Op. cit. livro terceiro cap. XII, pp. 77.
- (10) «Ats Ferhem — Chants et musique d'Alegria», La voix D'Alegria R. T. A. n.º 2 — XPARTX — 57.543 — Band 4.
- (11) «Houni Konou», idem, banda 2
- (12) «Macua de Angoche — Historiando Moçambique», A. J. Mello Machado, Prelo, Lisboa 1970.
- (12) Em Mafalala registamos este tipo de acompanhamento musical embora na dança e coro participassem apenas mulheres.
- (15 e 14) «Maconde de Moçambique IV — Sabedoria, língua, literatura e jogos», M. Viegas Guerreiro, (em colaboração com Margot e Jorge Dias), Junta de Investigação do Ultramar. Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa 1966, pp. 72 a 74.
- (16) Rodrigues Lapa.
- (17) Não deixa de ser curioso o emprego da palavra «viela», uma vez que «viela» é segundo os tratados de música «termo genérico utilizado em etnomusicologia para designar todo o instrumento de corda (s) estregada (s) e com braço» «Instruments de musique et musique de la possession», in «Musique en Jeu», n.º 28, Gilberto Rouget, Éditions du Seul, Paris, 1977) e ainda:

«viela, s. f. do francês *vielle* (confunde-se na prática com *viola* e com a *viuela* espanhola). A origem da palavra é *viola* (provençal) a que se liga também *viola* (francês) e *viola* (italiano) [Instrumento de arco; viola da braccio, viola da gamba] («Dicionário da Música», T. Borba e F. Lopes Graça, Edição Cosmos, Lisboa, 1962.)



