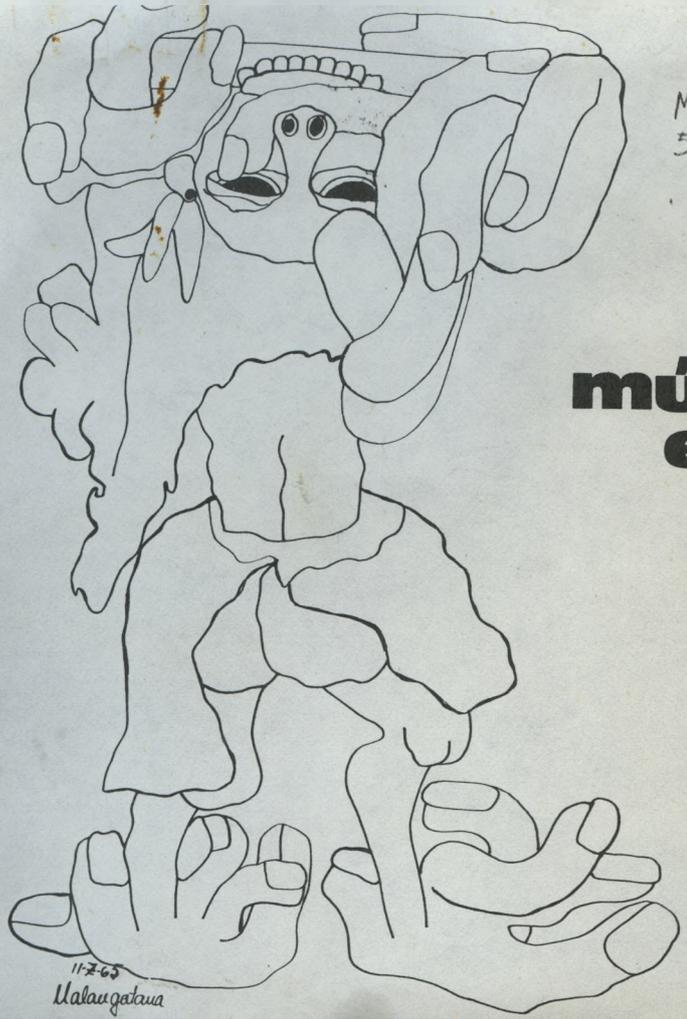


235 \* 241

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ML  
544  
.M87x



# música tradicional em Moçambique

MAPUTO — 1980

11-7-65  
Malungatwa

edição: GABINETE 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  
SÉRGIO SANTIMANO

desenhos: MARTINS PEREIRA  
ROQUE

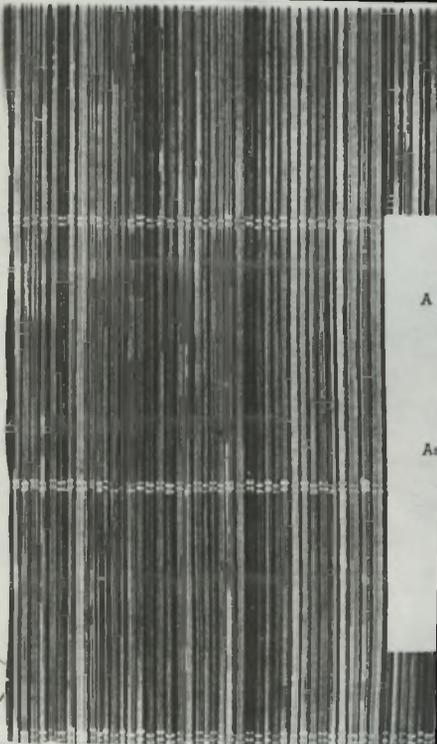
desenho  
na capa: MALANGATANA

capa  
e arranjo  
gráfico: JÚLIO NAVARRO

composição,  
acabamento  
montagem  
impressão: IMPRENSA NACIONAL

TIPOGRAFIA ACADEMICA  
TIPOGRAFIA GLOBO

HAROLD B LEE LIBRARY  
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY  
PROVO, UTAH



## Sumário

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



# NYANGA A DANÇA DAS FLAUTAS

por  
**Martinho Lutero**  
e  
**Martins Pereira**

Como a maioria das manifestações musicais em Moçambique, a música de **Nyanga** pertence a uma dança do mesmo nome. Podêmo-la encontrar nas províncias de Tete e Manica.

A mais antiga referência que temos dela vem num dicionário de 1900: «*Nyaŋga*’a, s., instrumento de sopro feito de seis ou sete pedaços de caniço juntos e de vários tamanhos; dança; amuleto». <sup>(1)</sup>

Mais tarde, em 1928, é-nos descrita a **Nyanga** como «uma espécie de flauta de Pan **nhanga** ou **sure**, formada de pequenos bocados de cana de tamanhos desiguais que é usada em certas danças. (Em Manica, nos casos observados pelo autor). Geralmente o tocador alterna os sopros da flauta com sons emitidos pela própria laringe». <sup>(2)</sup>

Estudos etnológicos feitos na região de Tete na década de cinquenta assinalam «um coro de flautas de Pã, associado à dança Nyanga dos Nyungwes testemunhadas a O. de Tete.» <sup>(3)</sup>

Outros textos citarão porventura as **Nyanga**, mas de momento não nos foi possível encontrar mais referências. De qualquer modo já as primeiras nos descrevem a **Nyanga** como uma dança acompanhada por flautas de cana.

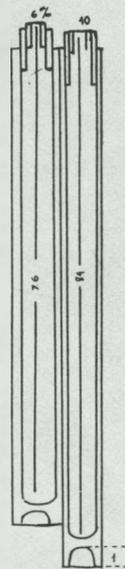
A dança faz-se em roda, aproximadamente por vinte elementos que ao mesmo tempo dançam, tocam e cantam. Esta característica torna o «espectáculo artístico» **Nyanga** especialmente rico, tanto mais que em quase todas as outras manifestações artísticas conjuntas do país temos os tocadores separados dos dançarinos. A junção mais comum é a do dan-

çarino ser ao mesmo tempo o cantor, como é o caso do **Tufo**, do **Msaho**, da **Ngalangá** por exemplo. Na **Nyanga**, o dançarino canta e dança ao mesmo tempo e como se não bastasse, ainda toca. O facto de o instrumento usado na dança ser de sopro e o instrumentista tocar simultaneamente com o canto é único em todo o Moçambique e talvez em África. No coro dos **Nyanga** sabemos que a voz humana é produzida através do ar que vibra as cordas vocais e que, ao mesmo tempo, um instrumento de sopro utiliza esse mesmo ar para produzir um som num tubo exterior. É comum vermos um instrumentista de corda ou percussão cantar enquanto toca, mas com um instrumento de sopro isso não é tão comum. O tocador de **Nyanga**, por vezes, intercala o som da flauta com o da voz, formando uma melodia só com dois timbres diferentes.

Por vezes, e este é o caso mais interessante, o tocador utiliza o som da voz para soprar no tubo produzindo ao mesmo tempo uma nota que é a voz emitida e outra que é a do tubo de ar, da flauta, que simultaneamente está sendo soprado pelo ar desta nota.

No caso das flautas mais graves, o tocador não canta, porque o tubo de ar é muito grande (aproximadamente 84 cm no caso da flauta «Leão») e o esforço exigido para produzir o som já é demasiado.

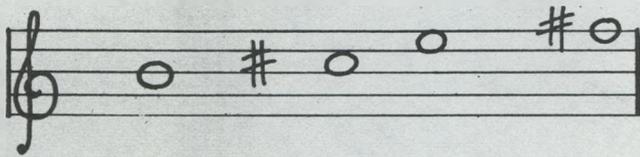
Os instrumentos musicais que entram nesta dança são as flautas e os guizos, estes últimos amarrados



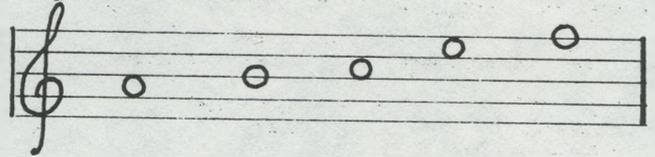
em conjuntos de seis a oito nas pernas. As flautas, porém, constituem o grande material sonoro da massa musical produzida.

As flautas na **Nyanga** são como dissemos do tipo flauta-pã, ou seja um conjunto de canas enfileiradas em número que varia geralmente de dois a cinco, e amarradas entre si por fibras de palmeira. Cada cana produz uma nota musical diferente, formando assim a «tessitura» da flauta. No caso do conjunto ouvido na Ilha de Moçambique encontramos vinte e cinco tipos diferentes de flautas, cada uma com a sua respectiva tessitura como se segue:

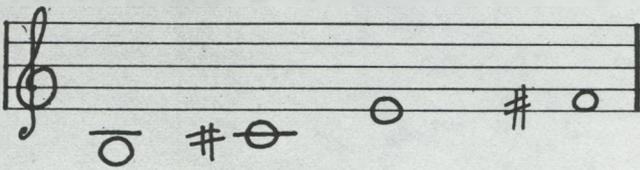
PAQUILA PEQUENA



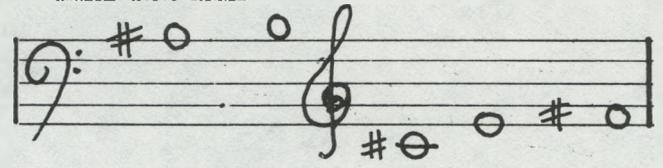
KWALILA M'UVO PEQUENO



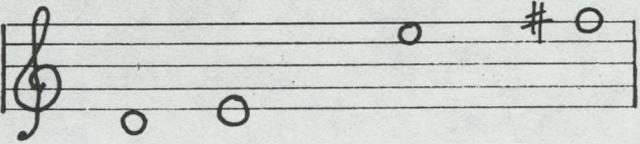
PAQUILA GRANDE



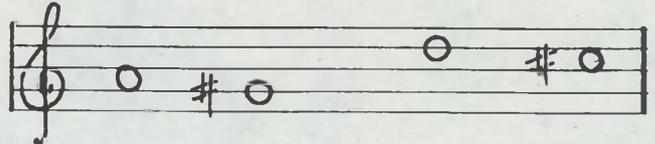
KWALILA M'UVO GRANDE



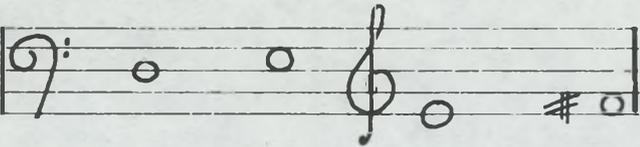
KABOMBO PEQUENO



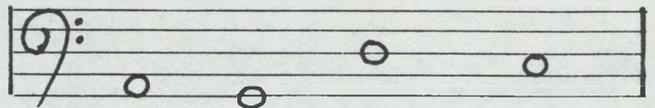
GOGODA PEQUENO



KABOMBO GRANDE



GOGODA GRANDE



Musical notation for the first staff, left side. Treble clef. Notes: F#4, G4, A4, B4.

PICO-PICO

Musical notation for the first staff, right side. Treble clef. Notes: C5, D5, E5, F#5.

GILILE GRANDE

Musical notation for the second staff, left side. Bass clef. Notes: F#3, G3, A3. Treble clef. Note: B4.

IHANZELUZE

Musical notation for the second staff, right side. Treble clef. Notes: C5, D5, E5, F#5.

CHERENE PEQUENO

Musical notation for the third staff, left side. Treble clef. Notes: F#4, G4, A4, B4.

MBOY

Musical notation for the third staff, right side. Treble clef. Notes: C5, D5, E5, F#5.

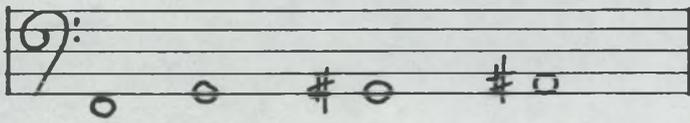
CHERENE GRANDE

Musical notation for the fourth staff, left side. Bass clef. Notes: F#3, G3, A3. Treble clef. Note: B4.

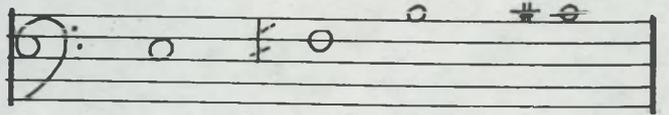
VOLE PEQUENO

Musical notation for the fourth staff, right side. Treble clef. Notes: C5, D5, E5, F#5.

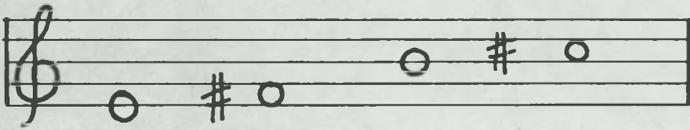
VOLE GRANDE



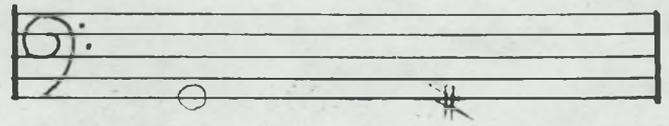
PECHO GRANDE



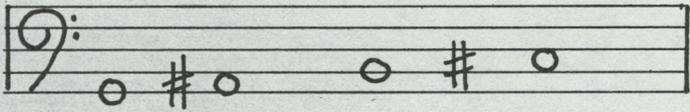
NGANDAMO PEQUENO



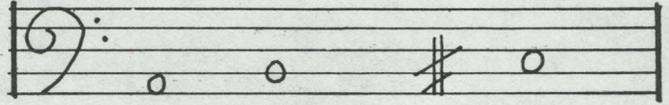
MBETETE



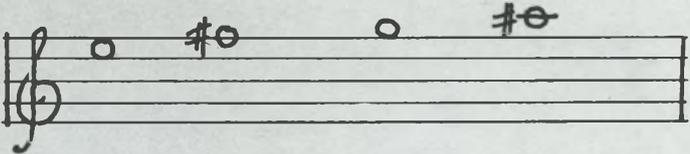
NGANDAMO GRANDE



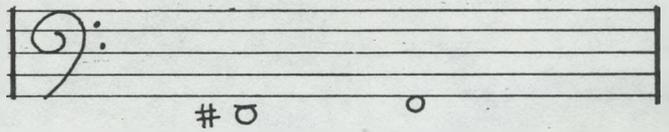
MATEWELA

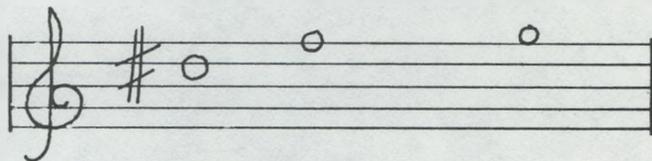


PECHO PEQUENO



LEAO





Estas diversificações de nomes têm íntima relação com o som de cada flauta, surgindo conforme o número e qualidade de sons emitidos.

Para a afinação do instrumento e determinação das notas, as flautas são dotadas de anéis no bocal, um ou mesmo dois, que na maior parte dos casos são ajustados com alcatrão ou cera, matérias que os colam e não deixam passar o ar entre os aros e a parede interior do tubo. Os instrumentos e seus componentes obedecem a determinado padrão acústico. As dimensões do interior do tubo e da embocadura dependem da intenção de conseguir determinado timbre.

As medidas que registamos a partir de cada flauta observada (na Ilha de Moçambique e em Tete) não podem considerar-se precisas, particularmente no que diz respeito à largura e altura interior do tubo. Para um rigoroso registo tornar-se-ia necessário acompanhar o fabrico de cada um dos instrumentos e a respectiva afinação.

O conjunto orquestral das flautas **Nyanga** é regido por leis harmónicas muito próximas das ocidentais. No caso observado, na Ilha de Moçambique

(\*) a música começava na tonalidade de Fá Maior (sust.) passando para Si Maior, com passagens em Sol sustenido Menor, atingindo às vezes, Mi Maior, para depois, numa cadência em Dó sustenido Maior voltar a Fá sustenido Maior. Portanto, variações perfeitamente cabíveis dentro da harmonia tonal tradicional.

A organização melódica e harmónica destas obras exige um conhecimento prático profundo pois não podemos esquecer que cada instrumentista tem apenas duas a cinco notas **tocadas** acrescentadas das **cantadas** e que o conjunto dos vinte e cinco tocadores-cantores é que constrói a arquitectura polifónica que eclode na execução. O ritmo baseia-se num compasso ternário composto, variando no meio para um ternário simples mas com as acentuações por vezes alternadas, mais ou menos à base de dois compassos por tempo forte.

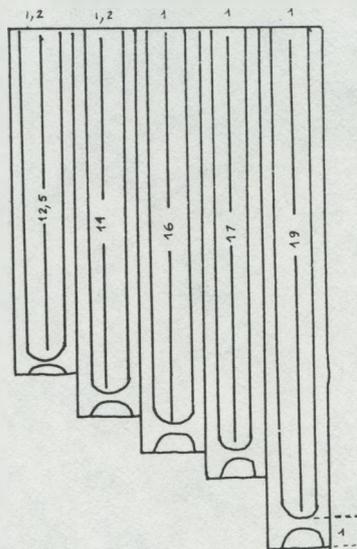
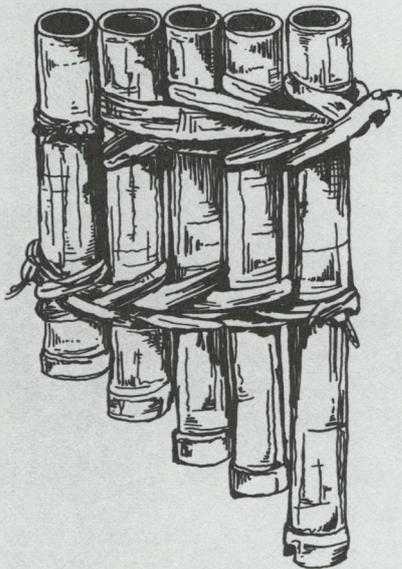
No panorama geral da obra temos uma «cadenza» cantada que lança o tema e a letra que acompanha a obra. Só neste momento existe mensagem através do texto. À parte estas «cadenzas» estão os «interlúdios orquestrais» com as características já referidas.

A distribuição dos elementos do conjunto faz-se a partir do timbre de cada flauta. O «pico-pico» é o elemento mediador ou seja, aquele que comunica com todas as flautas fazendo com que toquem acertadamente.

«Se ele faltar (na orquestra) as outras flautas não poderão tocar bem». Esta observação colhida em

Tete aplica-se certamente às **Nyanga** de outras regiões, nomeadamente as observadas na Ilha de Moçambique.

No caso do grupo de Moatize registado em Tete, a aprendizagem de um instrumento começa pela seguinte ordem: «natuevera», «ngandamo», «pico-pico» e «pecho». «Se o aprendiz conseguir tocar o pico-pico, o ngandamo e o magunte pequenos, poderá tocar também os grandes», já que a maneira de tocar é a mesma. «Primeiro aprende-se a soprar e quando isso já está sabido, aprende-se a cantar. Por fim, quando se sabe tocar e cantar entra-se na roda para aprender a dançar».



A aprendizagem dura alguns dias, dependendo da facilidade de cada um. Normalmente não é o chefe do grupo quem ensina os primeiros toques aos novos instrumentistas, mas o próprio tocador do instrumento escolhido. Qualquer elemento do grupo pode ensinar desde que saiba tocar a sua **Nyanga**. Ao chefe cabe coordenar o novo tocador com os outros dentro do conjunto.

Cada grupo tem um chefe e um adjunto. O primeiro não é obrigatoriamente o dirigente musical do conjunto, mas sim, o responsável geral do grupo. As

suas funções vão desde receber convites até escolher canções. O segundo é o orientador dos ensaios, quem distribui os tocadores ao formar-se a roda.

A aprendizagem de novas canções faz-se com grupos de outras regiões. Se o chefe de um determinado grupo gosta da maneira de dançar e da melodia de outro conjunto, ele «aprende essas novidades para as transmitir depois aos seus companheiros». No entanto a inovação está sujeita a regras rígidas: os grupos só cantam canções que «aprenderam com os antepassados» ou seja, canções que chegaram até ele de geração em geração.

Verificamos, por exemplo, que os três grupos da província de Tete, cantam canções distintas, diferentes entre si e que atribuem a «invenção dos seus antepassados». Não há, portanto, criação de novas canções. O chefe do grupo de Moatize traduziu-nos uma destas canções que passaram de pais para filhos: «os camponeses eram chamados ao Posto de Chikolocwé, para capinar com os dentes». Claramente, uma canção que se refere ao tempo colonial.

O grupo de Moatize conhece apenas oito canções diferentes. A música é sempre a mesma. Só muda a forma de dançar e a letra. Disseram-nos que não podem mudar a música, ou seja, compor músicas novas, podiam «aprender mas por agora não». Que não é por causa da tradição, mas apenas porque não conseguem mudar.

Ao investigador põe-se a pergunta: será porque não conseguem mudar ou porque há restrições rí-



gidas impostas pela tradição? Em princípio, não nos parece que com as **Nyanga** não se consiga tocar outras músicas.

Percebemos melhor o carácter conservador da música, quando os músicos falam do papel da **Nyanga**. De algumas contradições é lícito concluir que a criatividade do músico está regulamentada pela sociedade. «A **Nyanga** é tocada para os vivos e não para os espíritos» diz-nos o velho de Moatize; mas logo acrescenta que o instrumento é tocado «em cerimónias de morte, quando se vai tocar em sentimento daquele que morreu». Quando alguém faleceu, fazem «mpondo» na cerimónia «mbona» para «oferecer cantos e ritos ao espírito que morreu, para que ele não volte, para que ele vá de vez».



Compreende-se pois, a dificuldade ou mesmo a proibição de criar novas músicas. Desbedecer seria grave desrespeito para com os antepassados. Por outro lado, sendo a música e dança **Nyangga** parte de todo um cerimonial, não se explicaria uma mudança na maneira de tocar ou na música.

Será a música das **Nyangga** a mesma de sempre? É muito provável, embora não se possa demonstrar por falta de documentação escrita e registo sonoro. Uma investigação paciente, no sentido de descobrir as origens remotas das **Nyangga**, um estudo comparado com instrumentos idênticos de outros países africanos, sobre a sua natureza e a sua execução e um estudo antropológico profundo sobre as sociedades que dançam a **Nyangga**, poderiam fazer alguma luz sobre o assunto, sem todavia, nos possibilitar conclusões definitivas.

Os músicos que entrevistamos disseram-nos não conhecer a origem das **Nyangga**. «Que aprenderam com os pais e não lhes perguntaram na altura, onde eles tinham aprendido». Mas o responsável distrital de cultura de Changara, conseguiu junto do grupo **Nyangga** de Mpanzo, alguns esclarecimentos. Disseram-lhe que tinham aprendido a dança com os Ascenas de Mutarara. Logo a dança veio de Mutarara, de uma região chamada Maende. E que a dança tinha sido trazida de lá, por um grupo que trabalhava numa fábrica de sisal em Matema. Os de Tete, que trabalhavam também na fábrica, aprenderam então a tocar as **Nyangga**.

A dança seria pois de Mutarara, o que nos leva

a pensar que investigando junto das populações desta região se chegaria a uma pista mais fértil. Seja como for, do que ficou dito, mais uma vez ficamos sabendo que a aprendizagem de novas canções (letra) se fazia e faz ainda, com outros grupos. E que quando as canções de um grupo agradam a outro, entram no repertório do segundo.

O chefe do grupo de Moatize, para reforçar a sua opinião, referiu o caso do Festival de Música Tradicional, em que os vários grupos tiveram a ocasião de ouvir e fazer ouvir as suas canções. O grupo de Moatize tinha apreciado de tal maneira as canções do grupo de Changara, que decidira levá-las para sua aldeia e cantá-las **caso fossem aprovadas pela população**. Sublinhamos esta condicionante, porque nos diz, claramente, das regras a observar pelos músicos: «se todos disserem sim, poderemos aprender; caso contrário, não precisamos dela, **não a podemos cantar**».

O músico do Moatize, disse, que a **Nyangga** «é ao mesmo tempo o nome de um instrumento, o nome da dança e o nome de um chifre de animal», mas que não encontrava nenhuma relação entre o nome da dança e o chifre. A dança **Nyangga**, disse-nos ainda, é conhecida também por **Ngoromba**. Quanto ao chifre, de gazela, serve para fazer a cerimónia de **Malombo**, dança onde só as pessoas possuídas de determinado espírito (serpente, macaco, leão, leopardo) podem participar, quando vão pedir chuva nas alturas de seca.

Será então que não encontram nenhuma relação

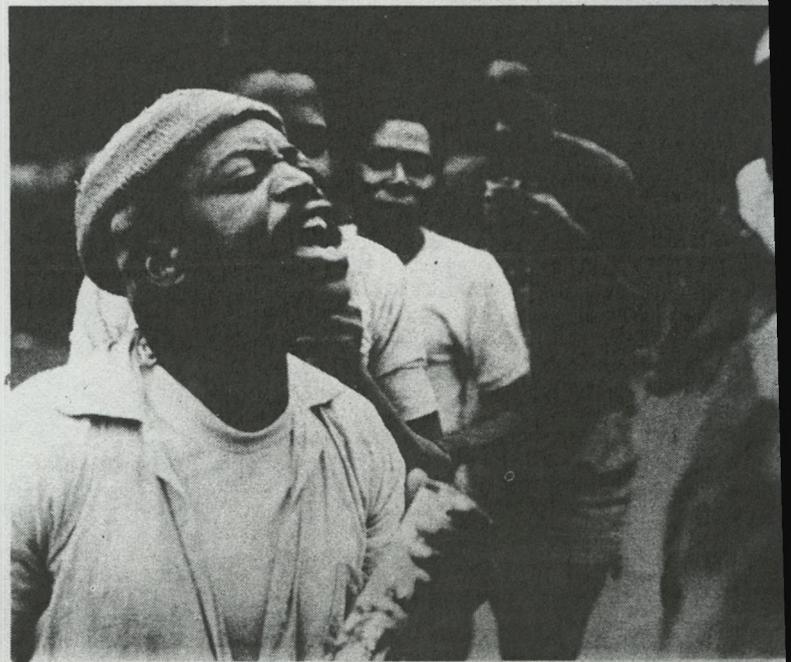
entre o nome da dança e o chifre? Mais uma vez ficamos na dúvida face ao carácter reservado, secreto mesmo, de certas manifestações culturais.

Outros informadores, disseram-nos que a letra das canções resulta muitas vezes de improviso a partir de um tema ou acontecimento e que a **Nyangã** é quase sempre canção de lamento. Como exemplo, analisemos uma das canções registadas na Ilha de Moçambique, intimamente ligada, ao que parece, com o presente dos seus intérpretes:

«Estou desgraçado, sozinho  
Chorei, chorei  
Não tenho com quem conversar  
(...)  
«Eu choro todos os dias  
Pela minha mãe  
Mas ninguém me escuta  
Eu choro, choro pelos meus irmãos  
Mas a minha casa é muito longe  
Já me cansei de chorar»

A canção de que transcrevemos passagens, começa com um tema: «esta criança quer a mãe» seguido de um apelo àqueles de quem depende a situação da criança: «vocês os mais velhos, vejam isso. Combinem bem vocês os mais velhos».

Notamos como que um refrão ao longo da canção, o lamento da criança sozinha que se transfere para o próprio tocador-cantor. Se quisermos, este vive a solidão da criança, falando de si próprio através dela:



«Esta criança quer a mãe  
(...)  
**Eu** choro todos os dias  
Pela **minha** mãe»  
A dado passo, a canção transmite uma censura:

«É uma vergonha para vocês os mais velhos  
É uma desgraça»

ou seja, censura-se que os adultos deixem a criança desamparada, longe da mãe. E o cantor (criança) fala na primeira pessoa, referindo os seus «irmãos», lá longe:

«Eu choro, choro pelos meus irmãos  
Mas a minha casa é muito longe  
Já me cansei de chorar»

O cantor desalentado, no final, dirige-se (na segunda pessoa do plural) e imperativamente, a determinados ouvintes;

«Vós, os mais velhos

**Escutai** esta nossa história»

acabando com uma constatação (na primeira pessoa):

«Os mais velhos  
Dizem que **eu** não consigo dormir  
Por causa do sabumba»

Há, pois, dois polos importantes na canção: um sujeito, ou seja, a «criança», «eu», «nós», que é interpretado e assumido pelo cantor e um vocativo, «vós», «os mais velhos», a quem a canção se dirige.

Outras canções recolhidas, na Ilha de Moçambique e mais tarde na região de Tete, apresentam estrutura semelhante à que acabamos de expôr.

Para terminar este breve estudo, diremos ainda

que todas, de maneira geral, fazem menção ao leão:

«Os leões lá na terra  
Combinaram comer uma pessoa  
Ao pé do rio»

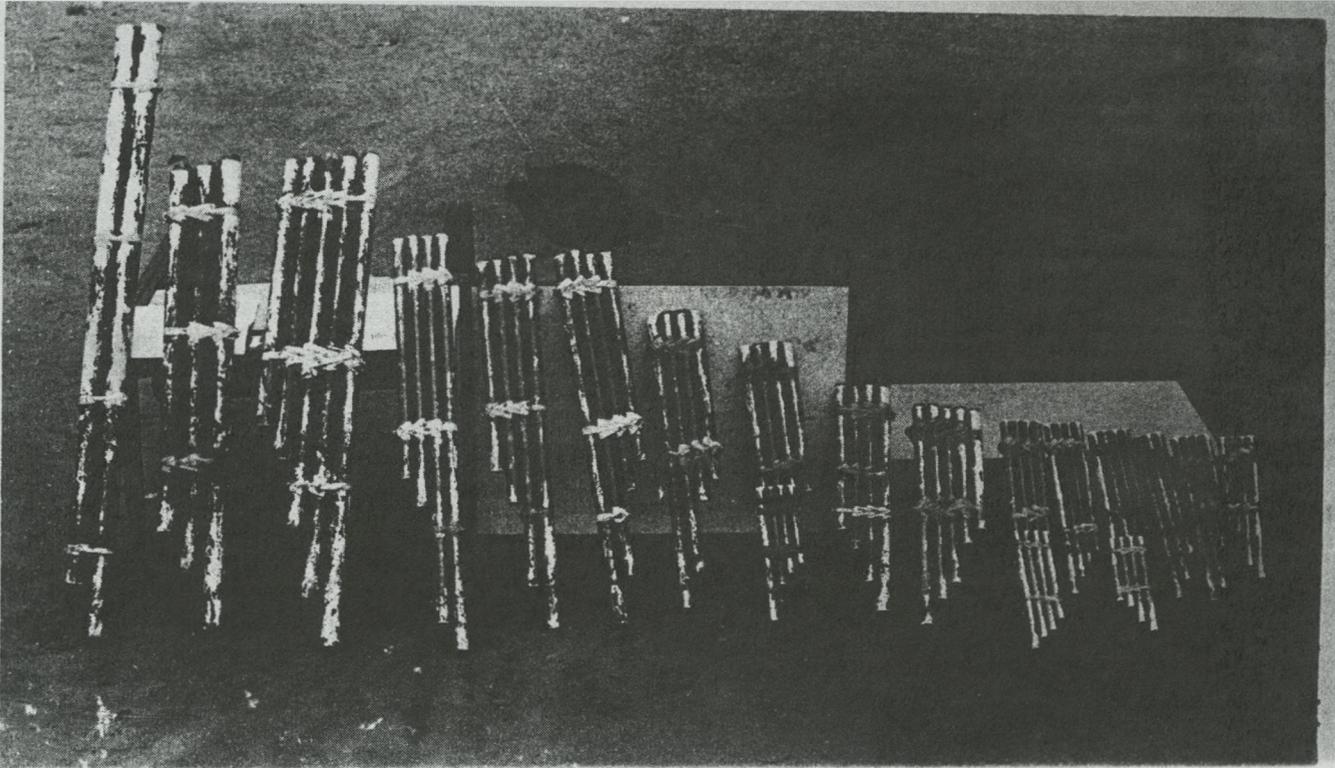
Linguagem metafórica, à maneira tradicional ou, o que nos parece mais provável, referência directa aos que encarnam o «espírito do leão» (macangando)? Sobre este ponto, não chegamos a conclusões por dificuldade em obter uma explicação clara e convidente. Portanto, não avançamos ideias que possam não passar de especulações sobre um assunto que só investigação demorada poderá esclarecer. Queremos no entanto, salientar que será muito importante aprofundar o conhecimento que temos do «macangando», uma vez que ele pode ser, também, uma chave para a compreensão da dança **Nyanga**. Mais uma vez, apontamos a necessidade de um estudo antropológico, exaustivo, feito por especialistas, que permita ir gradualmente ao fundo da questão. Tal não nos foi possível por limitações de tempo. Só a convivência diária com as populações, no seu ambiente, por largo tempo, acompanhando todas as suas manifestações culturais, poderá fazer-nos entrar no caminho para a compreensão de muitos pormenores que se nos afiguram de momento, contraditórios ou obscuros.

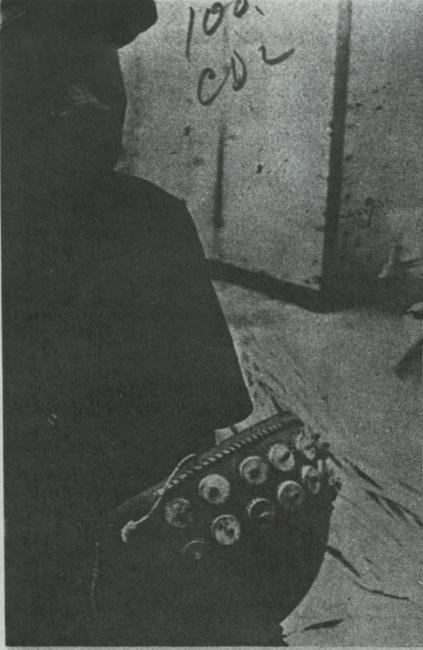
Não era também este, imediatamente, o objecto do estudo que levámos a cabo. As investigações que se seguirem, poderão completar o que ora deixamos escrito.

NOTAS

- (1) «Dicionário de Caire-Tetense português», traduzido por Padre Victor José Courtois, S. J., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1900, pp. 41.
- (2) «Respostas ao Questionário Etnográfico», Gustavo de Bivar Pinto Lopes, encomenda da Companhia de Moçambique, 1928, pp. 100.
- (3) Margot Dias. Fragmento citado na Enciclopédia Verbo, volume 13, páginas 1031-1032. Sobre este assunto, e da mesma autora, ver:

- «Gruppenbildende und individuelle Musikinstrumente in Moçambique» em «VII, ème Congrès International de Sciences Anthropologiques et Ethnologiques», volume VII M., 1964; «Os instrumentos musicais de Moçambique» em «Geográfica», n.º 6, LX, 1966; «A Dança e a Música» em «Arte Popular de Moçambique», LX., 1971.
- (4) Conjunto das F. P. L. M. A maior parte dos elementos é de Tete, inclusive o chefe do grupo.





72

72