

DT 453. M6 (sub)

Request # 15 of 134.

ILL record updated to IN PROCESS.

Screen 1 of 2

CAN YOU SUPPLY? YES NO COND FUTURE DATE:

ILL: 4499558 Borrower: ZCN

ReadDate: 900116 Status: PENDING 900123

OCLC: 10872301 NeedBefore: 900215

RecDate:

RenewalReq:

Lender: VAO, VAO, MSU, *FDA, EXW

DueDate:

NewDueDate:

1 CALLNO:

2 AUTHOR: Mozambique, In

3 TITLE: Mozambique, documentario trimestral.

The charges for this request will be \$3.60 Xerox

4 EDITION:

Please await invoice.

5 IMPRINT: Lourenco Marques, Impresa Nacional de Mozambique.

6 ARTICLE: bastos, maria henriqueta calcada; CANCHOES DJONGAS (MAGUDE).

7 VOL: III NO: 1985

8 VERIFIED: OCLC

9 PATRON: CARVALHO

PLEASE AWAIT INVOICE

10 SHIP TO: Interlibrary Loan
Columbia University Libraries
535 West 114 St.
New York, NY 10027

13x
CE
1-29-90
\$3.60

JAN 29 1990

11 BILL TO: Same

12 SHIP VIA: UPS

MAXCOST: \$20.00

COPYRT COMPLIANCE: CCL

13 BORROWING NOTES:

14 LENDING CHARGES:

DATE SHIPPED:

SHIP INSURANCE:

15 LENDING RESTRICTIONS:

16 LENDING NOTES:

DT 453. M6 (sub)

Request # 15 of 134.

ILL record updated to IN PROCESS.

Screen 1 of 2

CAN YOU SUPPLY? YES NO COND FUTURE DATE:

ILL: 4499558 Borrower: ZCN

ReadDate: 900116 Status: PENDING 900123

OCLC: 10872301 NeedBefore: 900215

RecDate:

RenewalReq:

Lender: VAO, VAO, MSU, *FDA, EXW

DueDate:

NewDueDate:

1 CALLNO:

2 AUTHOR: Mozambique, In

3 TITLE: Mozambique, documentario trimestral.

4 EDITION:

5 IMPRINT: Lourenco Marques, Impresa Nacional de Mozambique.

6 ARTICLE: bastos, maria henriqueta calcada; CANCHOES DJONGAS (MAGUDE).

7 VOL: III NO: 1985

DATE: 1985

PAGES: 17-29

8 VERIFIED: OCLC

9 PATRON: CARVALHO

\$3.60 Xerox

10 SHIP TO: Interlibrary Loan
Columbia University Libraries
535 West 114 St.
New York, NY 10027

13x
CE
1-29-90
\$3.60

11 BILL TO: Same

12 SHIP VIA: UPS

MAXCOST: \$20.00

COPYRT COMPLIANCE: CCL

13 BORROWING NOTES:

14 LENDING CHARGES:

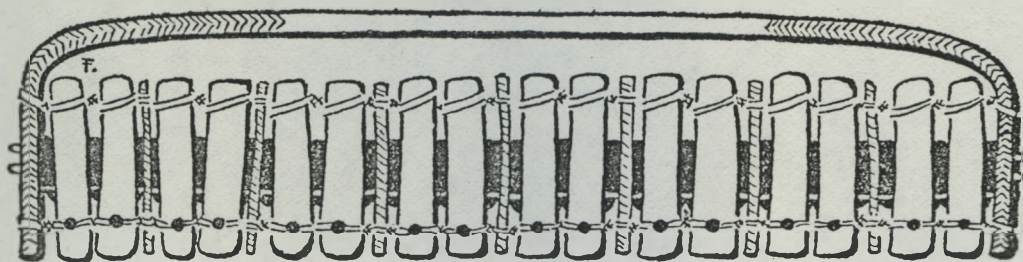
DATE SHIPPED:

SHIP INSURANCE:

15 LENDING RESTRICTIONS:

16 LENDING NOTES:

243



DA MÚSICA E CANTARES INDÍGENAS

CANÇÕES DJONGAS (Magude)



QUE a música não tem nos indígenas da região de Magude cultores privilegiados, era a impressão que se acentuava em nós à medida que lhes íamos ouvindo, umas após outras, várias canções do repertório *djonga*. Em todas a mesma monotonia, a mesma pobreza melódica. Mesmo nas canções mais modernas, nada

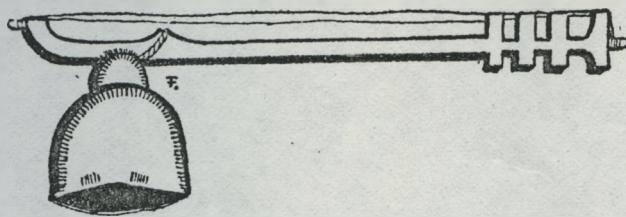
que se aproxime da riqueza, expressão e vivacidade da «Canção da machamba e dos gafanhotos» que recolhemos no Maputo.

Outra observação que se nos impôs ouvindo um côro de raparigas, foi a de que sem serem completamente desafinadas não são perfeitamente justas na entoação. Sobretudo nos finais, revelam certa tendência a terminar a tónica um quási nada elevada, talvez a diferença de algumas *comas*, apenas, mas que não passará despercebida a qualquer pessoa de ouvido educado.

Estas observações, que depois nos seriam confirmadas pelo reverendo P.^e Correia Lima, missionário que há dezasseis anos conhece a região, são de pôr em relêvo. Elas parecem autorizar a suposição — note-se, todavia, que dizemos suposição — de que os djongas, ou sejam os descendentes dos primeiros bântus cruzados com o invasor cossa — são menos músicos que os rongas e os tembes, possuindo em muito menor grau aquela facilidade de assimilação que Junod credita aos rongas. De facto, é-se inclinado a crer que nem o contacto com o zulo e o muchope exerceu sôbre êles a acção que, ainda segundo Junod, teria exercido nos rongas, como também a freqüência das missões, cujo primeiro estabelecimento na região data de 1899, parece não ter tido qualquer influência educativa musical.

Pôsto que sejam, como em verdade são, grandes bailarinos, nem mesmo como tal a música os preocupa, pois nem sequer para os bailados adoptaram as *timbila* — verdadeiro nome indígena das *marimbas* — dos vizinhos muchopes. Basta-lhes o tambor matraqueando o compasso, e o infernal concêrto, dissonante e frenético, dos apitos, dos gritos estridentes, do «mecunluguane» das mulheres, das batidas com os pés . . .

Uma vez dansando, porém, são realmente notáveis, e não receiam confronto com os muchopes. São hábeis na criação de bailados originais, não se poupando a extravagantes adaptações de indumentária. A dança é a sua maior paixão e a sua principal manifestação artística.



Das numerosas canções que ouvimos em Magude apenas registámos duas, tão pouco interessante e variado, em qualidade, foi o repertório que nos apresentaram. As que recolhemos são características, típicas da monotonia, da pobreza melódica. Cremos que são também puros espécimes de música indígena, sem quaisquer influências.

Vem a propósito notar que as canções indígenas não devem julgar-se simplesmente pela toada. Quem se limitar a trautear as toadas ou a dedilhá-las no piano, receberá sempre a mesma impressão: qualquer coisa de inexpressivo, de incompleto, de monótono, sempre igual. É nos corais que é preciso ouvi-las. Só então elas ganham sonoridade, expressão e estilo. Ao entoar-se, por exemplo, um cântico de guerra, não se avalia o efeito de grandiosidade, o tom épico, a dramática emoção que êle adquire no coral.

A falta de ambiente prejudica muito também, para nós, o poder expressivo dos cantares indígenas. Uma barcarola não nos parecerá senão um longo, enfadonho, murmúrio trauteado. E no entanto, cantada pelos barqueiros no seu meio próprio, ela torna-se, mesmo para ouvidos pouco habituados à música indígena, poderosamente sugestiva, tanto se harmoniza com a estranha imobilidade, a imensa placidez da paisagem dos rios africanos, com o gesto rítmico das varas, o esforço prolongado de varear, o lento, muito lento, quási imperceptível deslize da almadia ou do batelão . . .

Ora estes cantares de Magude são tão pobres que mesmo nos coros não logram interessar-nos. O mesmo, porém, se não dá para o indígena. As duas canções que registámos são relativamente modernas: datam de há uns dois anos apenas. Ganharam uma apreciável voga. Em 1934 eram já conhecidas e cantadas no Chibuto, e espalharam-se, no fim daquele ano, princípios do corrente, até Lourenço Marques, pa-



Bailarinas com as últimas novidades de indumentária e adornos
para um bailado de criação recente



Bailarinos: a indumentária é menos original que a das mulheres,
um mixto de adornos antigos e enfeites modernos

rece que provocando certo entusiasmo. Isto prova bem que o nosso sentido e o nosso critério musicais não são suficientemente tolerantes e extensos para nos permitir uma boa interpretação da música indígena...



Por outro lado, conviria, antes de deixar avolumar a impressão que aqui apontamos sobre a aptidão musical dos djongas, ouvir algumas das canções dos barqueiros. Junod diz-nos, embora referindo-se particularmente aos rongas, que «as barcarolas dos barqueiros do Incomáti oferecem um motivo de estudo muito curioso, porque são numerosas e harmónicas». Infelizmente não dispusemos, nesta nossa visita a Magude, de tempo necessário para contribuir para êsse estudo. As canções que vamos apresentar são originais, segundo as informações que obtivemos, dos barqueiros que trabalham no batelão de travessia, na sede da circunscrição. Todavia, não podem considerar-se, propriamente, como barcarolas.

1.^a — INHANCUABE

I nhan Mua ba na si gá lo — ô — Ciro du na ua áia sin

Ku ba nha Kua bane um tsi Ka

A canção não oferece motivo a comentário de ordem musical. Ouvimo-la cantada por raparigas, apàticamente, sem brio.

É uma cantiga de amor, dirigida a uma rapariga, a Inhancuabe (deminutivo Inhancuabane):

A Inhancuabe já é grande,
Não a deixem (isto é: já podem ir namorá-la);
Já está crescida a Inhancuabane
Não a deixem (sigam-na, procurem-na...).

A etiqueta «cantiga de amor» não é despropositada. Junod usou-a, e a verdade é que ela não responde só a uma rubrica de catalogação.

Crê-se que o amor, tal como nós o entendemos, não existe entre o indígena. Sem discutirmos êste prejuízo, o certo é que há manifestações, traduzidas pela poesia, que nos comprovam, até certo ponto ao menos, o contrário, mostrando-nos o amor tal como nós o sentimos, produzindo os mesmos movimentos que em nós produz: a preferência da pessoa amada levando à exaltação sentimental, à paixão, ao despeito, ao ciúme...

Veja-se, por exemplo, esta cantiga ronga em que há um vago ressaibo, pelo tom e pelas palavras, do Cântico dos Cânticos. É uma rapariga que canta:

Amanhã! Amanhã eu parto, ó minha Mãi! — Amanhã eu parto, ó meu Pai! — Parto com um machado — Com êste machado vou cortar o tronco — O tronco em que o meu Amigo se feriu — O meu belo Amigo cuja cintura de peles cai pesadamente (isto é: cai até os joelhos) — Aquele pelo qual retiro a minha perna do caminho (para que êle possa passar e vir sentar-se ao meu lado)...

Junod supõe que êste tronco, obstáculo em que o amado se feriu e que certamente barra o caminho, seja algum parente poderoso que se opõe ao casamento, e que a namorada vai, decidida e apaixonada, afastar...

Mais curiosa ainda é esta outra canção, em que a elevação poética é muito apreciável e em que há, sobretudo, um notável sentido das imagens.

É um amoroso repudiado que afecta uma desdenhosa superioridade e acusa, vingativamente, de canibalismo, a família da bela que lhe resiste:

Rejeita-me à tua vontade, minha bela!...

O milho que se come na tua casa, são olhos humanos!

Os vasos (para beber) da tua casa, são crâneos humanos!

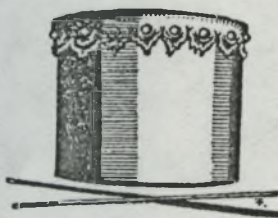
As raízes de mandioca da tua casa, são tíbias humanas!

As batatas doces da tua casa, são dedos humanos!

Rejeita-me à tua vontade!

Ninguém te quererá!...

Para quantos não será uma inacreditável surpresa esta magnífica revelação duma alma, duma sensibilidade, entre os indígenas...





Um régulo de Magude com o seu manto de gala

2.^a — INHANCUABANE

1 nhan Kuá bano-ô

òò lá lá Ka n'gá tá mu lé Ka wa no wabano

chu lá ri chu lé

icho ichóli mánga icho bé la mu co tano

Mais rico que o anterior, êste cantar interessou-nos vivamente, por ser a primeira toada em modo menor que recolhemos.

Num pequeno trabalho publicado há pouco tempo no *Boletim da Sociedade de Estudos*, lemos que os indígenas não têm o modo menor. Se bem que esta asserção esteja nitidamente contrariada pelos estudos anteriores de Junod, tínhamos um grande empenho de a verificarmos nós próprios.

Ora não há dúvida de que nesta canção o principal motivo, iniciado pelas primeiras vozes e continuado pelas segundas, é absolutamente menor. Há, realmente, uma pequena diferença para a nossa escala menor moderna: não tem a sétima alterada, podendo assim considerar-se como a nossa escala melódica descendente. Esta não apresenta também alteração na sétima, donde resultam os dois meios tons, do 2.^o para o 3.^o e do 5.^o para o 6.^o graus, sendo esta uma das formas antigas das escalas gregas.

Podemos classificar esta canção como uma «cantiga de escárnio». Realmente, ela molesta uma rapariga dizendo-lhe que nunca casará. «Richilé! Richilé!» Amanhece! Amanhece!... Ou seja: amanhece hoje, amanhece amanhã, todos os dias, e a Inhancuabe não fará outra coisa senão «descascar amendoim» e «molhar, preparar a bolacha» para comer...

Na versão que se canta em Lourenço Marques, a canção aparece modificada, senão na toada, pelo menos nas palavras. Tal como a colhemos em Magude a canção deixa indefinida a razão por que a Inhancuabe não há-de casar; ao passo que na letra em voga em Lourenço Marques diz-se que ela não casará «uana wa nhango», isto é, com o filho do «doutor», do médico cafreal, porque é desajeitada, inhábil, não sabe fazer outra coisa além de «descascar amendoim» e — outra diferença para a versão original — «apanhar nkakana», uma cucurbitácea utilizada na alimentação.

Modificações deste género são frequentes no folclore africano; os originais dos cantos e das cantigas sofrem alterações motivadas por adaptação a circunstâncias particulares do meio, dum acontecimento ou duma pessoa. Estas modificações são por vezes tão pessoais que o sentido se obscurece e se torna completamente ininteligível para os indígenas de regiões vizinhas, ou até mesmo, uma geração passada, para os daquela em que foram introduzidas. Há, ainda, alterações de momento que só para o próprio que as fez têm significado.



É interessante notar que êste escárnio (reportamo-nos à versão original) dirigido a uma rapariga solteira, é idêntico ao dirigido à noiva, no acto do casamento ou em certas cerimónias que se lhe seguem. Desta identidade pode de-certo recolher-se uma frisante indicação das condições servis da mulher na sociedade indígena.

Nas celebrações puramente indígenas do casamento, há, ou havia, uma curiosa nota de violência, de oposição e luta.

Em algumas tribus, traduz-se por cantos em que as famílias dos noivos se injuriam e insultam fortemente. Noutras, a noiva, ao abandonar a povoação ou a palhota paterna, barafusta em alta gritaria, acompanhada pelas amigas e parentes, como se se tratasse dum rapto violento. Noutras, ainda, parece que por influência vátua, as duas famílias simulam, em trajes de guerra, um combate; a família do noivo sai, naturalmente, vencedora, e a noiva é levada triunfalmente. Segundo um testemunho autorizado, entre os vátuas êste combate chegava a ser real, corria sangue, e se o noivo e o seu partido saíam vencidos, o direito à mulher perdia-se e com êle tudo quanto o pretendente já tinha pago... O mancebo derrotado nesta luta ficava com uma reputação que o relegava, decisivamente na maior parte dos casos, para o celibato...

Compare-se esta canção rongá, que as mulheres da família e povoação da noiva cantam no momento em que esta as vai deixar:

Onde vais, nossa mãe, onde vais?

Dar-te-ão cestos cheios de milho para tu pilares!

Depois de os teres pilado, dar-te-ão outros, ó minha mãe!

Depois de limpares o chão da tua palhota

— far-te-ão limpá-lo outra vez!

Quando tiveres rebocado o chão

— far-te-ão rebocá-lo de novo, nossa mãe!

À expressão «nossa mãe» deve tomar-se aqui como uma expressão de afecto e carinhosa solicitude. É êste aviso da vida que a espera na palhota do marido não é talvez mais que a última lição da longa e iniciadora aprendizagem que a noiva tem vindo conhecendo...

MARIA HENRIQUETA CALÇADA BASTOS

e

C. MONTEZ



Pequeno tocador de tambor