

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Mestrado em Antropologia Social**



Timbila em moeda moçambicana de 2006

**“Monografias sobre as *timbila* e a construção do Império
Português em Moçambique”.**

Arthur Rovida de Oliveira

**Campinas
Junho/2008**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Ol41m **Oliveira, Arthur Rovida de**
 Monografias sobre as *timbila* e a construção do Império Português
 em Moçambique / Arthur Rovida de Oliveira. - - Campinas, SP: [s. n.],
 2008.

Orientador: Omar Ribeiro Thomaz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Junod, Henri Alexandre, 1863-1934. 2. Tracey, Hugh,
(1903-1977). 3. Antropologia - África. 4. Música instrumental -
Moçambique. 5. Portugal – Colônias - História. I. Thomaz, Omar
Ribeiro. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

(crl/ifch)

Título em inglês: Monographs about *timbila* and the construction of the Portuguese Empire in Mozambique.

Palavras chaves em inglês (keywords):

Junod, Henri Alexandre, 1863-1934
Tracey, Hugh, (1903-1977)
Anthropology - África
Instrumental music - Mozambique
Portugal – Colonies - History

Área de Concentração: Antropologia da África

Titulação: Mestre em Antropologia

Banca examinadora: **Omar Ribeiro Thomaz, Rita de Cássia Lahoz Morelli,**
 Kabengele Munanga. Suplentes: Vagner Gonçalves da
 Silva, Guita Grin Debert.

Data da defesa: 30-06-2008

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

ARTHUR ROVIDA DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao
Departamento de Antropologia Social
do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do grau
de Mestre em Antropologia Social sob
a orientação da Prof. Dr. Omar Ribeiro
Thomaz.

Este exemplar corresponde
à redação final da Dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
30/06/2008.

Comissão Julgadora:


Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (Presidente)


Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli


Prof. Dr. Kabengele Munanga

Campinas
Junho 2008

200816853

Agradecimentos do autor

A Omar Ribeiro Thomaz, Marta da Rosa Jardim e Lorenzo Macagno, meus sinceros agradecimentos e minha admiração. Vocês são grandes amigos e professores, sem os quais esta pesquisa não existiria absolutamente.

Agradeço à UNICAMP, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e à FAPESP pelos recursos concedidos à realização da pesquisa. Muito obrigado a todos os funcionários envolvidos direta ou indiretamente, colaboradores para obtenção das melhores condições de trabalho que já obtive. Agradeço aos meus professores e professoras, pessoas grandiosas, inspiradoras, e a meus colegas da turma 2005.

Dedico meu trabalho ao apoio de minha família em todos os momentos de pesquisa: Maria Aparecida, Jair, Ana Carolina, Humberto, Marília, Julcimar, Júlia e Fabiana, e às pessoas que me auxiliaram em todos os sentidos ao longo deste trabalho, com interesse e ajuda perene. São pessoas maravilhosas que me colocaram ânimo para realizar esta obra, resultado textual cuja responsabilidade assumo inteiramente.

Aluno: Arthur Rovia de Oliveira

Título: **Monografias sobre as timbila e a construção do Império Português em Moçambique.**

Data: 30 de junho de 2008.

Palavras-chave: Moçambique; Império Português; canto; dança; Henry-Alexander Junod; Hugh Tracey.

Resumo

A nação e a nacionalidade cultural, tendo-se como destaque o Estado de Moçambique, são temas complexos, porque reúnem uma série de aspectos políticos, históricos e culturais do país e de sua população. Para desenvolver esta pesquisa, escolheu-se como objeto de análise a categoria de canto e dança enunciada por estudiosos dos nativos de Moçambique, presente em monografias antropológicas do período colonial. Canto e dança são unidos numa categoria ocidental de pesquisa, não nativa. Assim, a princípio, questiona-se: como os autores retiram certos aspectos da vida social para escrever sobre canto e dança? Quais temáticas são criadas e delimitadas? Como, numa vida social ampla, definem-se certas categorias de canto e dança? Com isso, procura-se destacar quais representações são constituídas pelos autores da antropologia sobre o contexto da vida no império e sobre qual base material os autores constroem o conhecimento sobre seus pesquisados, fundamentando suas próprias relações de alteridade.

Abstract

Title: Monographs about *timbila* and the construction of the Portuguese Empire in Mozambique.

Keywords: Junod, Henri Alexandre, (1863-1934); Tracey, Hugh, (1903-1977); Anthropology - Africa; Instrumental music - Mozambique; Portugal - Colonies - History.

Resume

The nation and cultural nationality, specially in the state of Mozambique, are complex themes, because they take together a series of political, historical and cultural aspects of the country and its population. For this research, the analitical object chosen was the category of chant and dance made by researchers of the natives of Mozambique, present in anthropological monographs made at the colonial period. Chant and dance are taken together in an ocidental category of research, non-native. So, first of all, we may question: how the authors extract some social life aspects to write about chant and dance? Which thematics are created and delimited? How, in a wide social life, are set certain categories of chant and dance? Taking this point, we hope to know more about which representations are constituted by these anthropology authors in the context of imperial life, and what constitutes their own alterity relationships.

Índice

Agradecimentos do autor	5
Resumo	7
Abstract	8
Índice	9
Introdução	11
Capítulo 1: Antropologia e Império Português em Moçambique	15
Contexto histórico e aspectos teóricos	15
Compêndios de Antropologia Portuguesa em Moçambique	46
Mário Costa	47
Filipe Gastão de Almeida de Eça	50
Antônio Rita-Ferreira	52
J. R. dos Santos Júnior.....	53
Mendes Corrêa.....	56
Biografia e obra	56
A obra <i>Raças do Império</i>	58
A análise e seleção realizada com base nos compêndios	70
Capítulo 2: As monografias sobre as <i>timbila</i>	73
Henri-Alexandre Junod.....	73
Biografia	73
A obra <i>Usos e Costumes dos Bantu</i>	76
Hugh Tracey	121
Biografia	121
As obras de Tracey na revista <i>Moçambique: documentário trimestral</i>	127
Os artigos de Tracey na revista.....	136
“Três dias com os Bà-Chope”, nº 24 (dez 1940: pp. 23-58).	136
“Música, poesia e bailados Chopes”, nº 30 (jun. 1941: pp. 69-112)	145
“Marimbas, os xilofones dos Changanes”, nº 31 (out. 1942: pp. 49-61)	154
A monografia “ <i>Chopi music: these fortunate people</i> ” (1946-1948)	158
Cap. 1: Compositores	159
Cap. 2: Lírica – Justiça Poética	166
Cap. 3: Os dançarinos e as danças.....	182
Cap. 4: Músicos e maestros	186
Cap. 5: Músicos Chopes no <i>Rand</i>	189
Cap. 6: As timbilas, xilofones dos Chopes	194
Cap. 7: Fabrico de timbilas (Conclusão)	197
Capítulo 3: Conclusão	201
Bibliografia.....	207
Anexos.....	211
Referências de Mário Costa.....	211
Referências de Filipe Gastão de Almeida de Eça.....	214
Referências de Antonio Rita-Ferreira.....	215

Introdução

Os problemas e seu contexto

Esta dissertação teve como motivo inicial as artes e os estudos sobre formação dos Estados e culturas nacionais. A nação e a nacionalidade cultural, tendo-se como destaque o Estado de Moçambique, são temas complexos, porque reúnem uma série de aspectos políticos, históricos e culturais do país e de sua população.

Para desenvolver esta pesquisa, escolheu-se como objeto de análise a categoria de canto e dança enunciada por estudiosos dos nativos de Moçambique, presente em monografias antropológicas do período colonial. Canto e dança são unidos numa categoria ocidental de pesquisa, não nativa. Assim, a princípio, questiona-se: como os autores retiram certos aspectos da vida social para escrever sobre canto e dança? Quais temáticas são criadas e delimitadas? Como, numa vida social ampla, definem-se certas categorias de canto e dança? Com isso, procura-se destacar quais representações são constituídas pelos autores da antropologia sobre o contexto da vida no império e sobre qual base material os autores constroem o conhecimento sobre seus pesquisados, fundamentando suas próprias relações de alteridade.

Um dos planos de investigação que conduziram a escrita da dissertação foi o da construção dos símbolos nacionais no período colonial e sua relação com os

símbolos nacionais da atualidade. Quais os elementos culturais constitutivos de uma *identidade nacional moçambicana* atualmente e quais foram os símbolos de identidade no período imperial anterior? Como eles se articulam através dos atores sociais, fazendo com que os agentes troquem referências e influenciem-se mutuamente, num quadro extenso e dinâmico de possibilidades de identificação e de explicação da identidade constituída? Assim, procura-se esclarecer quais as ações sociais envolvidas na determinação e afirmação de símbolos nacionais ao longo da história moçambicana. Para entender este assunto, procurou-se realizar uma observação da relação entre manifestações culturais nas colônias e a construção da cultura e da identidade nacional no Terceiro Império Português, além da busca de elementos acerca do período pós-colonial.

O colonialismo português em Moçambique, através de diversas instituições criadas no território conquistado e seus agentes, conduziu uma determinação, construiu uma relação importante entre cultura colonial e conhecimentos locais. Parte-se da tentativa de se pensar, primeiramente, como, em diferentes períodos históricos, e a partir da perspectiva daqueles que orientam as ações do governo e dos moçambicanos, são construídas e consolidadas idéias em torno da “diversidade étnica” e “diversidade cultural”; em segundo lugar, quais são as ideologias e sistemas classificatórios que informam os dispositivos institucionais do Império e que abrem caminho para manipular a diversidade efetiva, construindo a noção de uma identidade nacional, a fim de sugerir rupturas ou continuidades que subjazem ao processo de eleição dos símbolos nacionais por distintas autoridades, antropólogos e representantes do governo.

Ao longo do processo de colonização, elementos de cultura colonial como educação, religião e modos de trabalho estiveram na base da determinação e transformação da vida dos colonizados africanos em Moçambique. O planejamento administrativo colonial desses componentes da vida desencadeou importantes conflitos e diálogos culturais. O espaço social a ser estudado a partir de relatos das manifestações culturais consiste no ponto de contato entre o moderno nacional, entre as políticas de elaboração dos elementos de nacionalidade e sua difusão através de aparelhos de educação formal e de comunicação imperial portuguesa, e as diversas nacionalidades anteriores e seus meios de comunicação baseados na oralidade, além dos diversos elementos identitários dos grupos que constituem a dinâmica da realidade social passada e cotidiana em Moçambique.

Assim, apresenta-se o resultado da leitura de importantes monografias antropológicas que cobrem dois períodos: o de conquista efetiva do território de Moçambique (a partir de 1895, com a queda do Império de Gaza e o domínio do sul do território moçambicano pelos portugueses, marco da administração colonial), e o período das movimentações da IIª Guerra Mundial, momento decisivo para a dinâmica colonial no mundo. A escolha das obras conjugou importantes referências obtidas em compêndios bibliográficos e o acesso aos textos etnográficos.

Recorreu-se a diversas fontes de pesquisa, como a biblioteca pessoal do Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz, biblioteca pessoal da Dr^a. Marta Denise da Rosa Jardim, Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH – USP, Biblioteca Octávio Ianni do IFCH – UNICAMP, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de

Leitura do Rio de Janeiro, a pesquisa e compra através de sítios eletrônicos internacionais de encomenda de livros raros e de difícil acesso, e, por fim, o levantamento e a compra de obras raras disponíveis em alfarrabistas portugueses com o auxílio de Jair de Oliveira e Rosemary Heuter Hirsh em Portugal, responsáveis pela localização e envio de obras raras disponíveis e inacessíveis à compra por meio eletrônico.

Capítulo 1: Antropologia e Império Português em Moçambique

Contexto histórico e aspectos teóricos

Antes de entrarmos especificamente em nosso objeto, vale a pena realizarmos uma pequena incursão pela história de Moçambique. Para tanto, dispõe-se do estudo pormenorizado de Malyn Newitt (1997), que pretende abarcar a história de Moçambique desde o século XVI, altura em que os portugueses elegeram as capitânias de Moçambique e Mombaça para assentar suas praças de comércio, até o período contemporâneo.

Quando os portugueses aportaram pela primeira vez na costa oriental da África, o que procuravam era o monopólio do comércio do ouro, que acreditavam estar concentrado nos portos de Quíloa e Sofala. A Coroa Portuguesa encorajou a expansão de um império territorial que encontraria novas formas de rendimento. Segundo Newitt (1997:63), os portugueses agiam influenciados pelo fato de, entre 1545 e 1560, os espanhóis terem descoberto vastos depósitos de prata no que se tornaria o México e o Peru. Acreditou-se então na descoberta de fontes de riqueza em solo africano e, não é coincidência, começaram a circular rumores a respeito da existência de minas de prata em Chicó, no Zambeze, e nas montanhas da Cambambe, em Angola. Os interesses da Igreja Católica foram igualmente servidos por esta política de pendor expansionista. A simples idéia de controle territorial exercia um apelo fortíssimo numa nova geração de missionários que, influenciados

pelo Concílio de Trento, dispunham-se a atravessar os mares e converter qualquer povo considerado pagão.

Entretanto, Newitt revela que, embora os portugueses tenham estabelecido o controle político sobre largas partes do território africano, ricas em minas de ouro e terras férteis, o sucesso espanhol na América do Sul não encontrou eco nestas paragens. As instituições portuguesas, cuidadas de forma vigorosa durante os primeiros tempos da conquista, deixaram-se atrofiar e praticamente desapareceram. Embora a cultura europeia estivesse representada nas armas de fogo, em alguns produtos de luxo importados de outras localidades, na vida cotidiana das praças de comércio litorâneas e mesmo ao nível da tecnologia de produção, foram os portugueses que adotaram a cultura material africana e os hábitos de seu povo, seus usos e costumes. Apesar dos esforços, os missionários fizeram poucas conversões; não se repetiam as conversões maciças dos índios americanos. Até à década de 1890, a política colonial baseara-se em vários pressupostos, sendo o mais importante a doutrina liberal assimilacionista: na medida do possível, as colônias deveriam ser tratadas como membros da metrópole; seriam aplicadas as leis metropolitanas, alargados gradualmente os direitos civis, prosseguidas as políticas econômicas, liberalizando-se o regime laboral. Tudo se daria para a dissolução dos laços de identidade local e conformação do novo corpo social do império.

Contudo, a geração de (18)95¹, de funcionários coloniais que seguiram Antônio Enes (um dos primeiros administradores militares desta fase) até Moçambique, pretendia uma reformulação radical destes pressupostos e fatos. Sem qualquer expectativa realista de grande investimento por parte de Portugal, Enes buscava, em Moçambique, uma forma de desenvolvimento que partisse da utilização dos seus próprios recursos localmente, independente dos auxílios e interferências da metrópole portuguesa. O rumo que este administrador escolheu atribuía pouca importância às liberdades ou direitos individuais, mas, de uma forma prática, segundo Newitt, isso gerou bons resultados. O início do século XX revelaria Moçambique como uma colônia a desenvolver uma economia produtiva e em franca expansão; porém, tratava-se de uma economia onde os lucros eram com demasiada frequência desviados para os bolsos dos proprietários de concessões estrangeiras, e o país estava longe de ser a mina que muitos gostariam que fosse no início da década de 1890.

Os regulamentos laborais que entraram em vigor na década de 1890 estabeleciam uma distinção entre *indígena* e *não-indígena*. Para um africano adquirir o estatuto de *não-indígena* era necessário demonstrar conhecimento de componentes da cultura portuguesa e um certo nível de instrução formal. A administração dificultou, dessa forma, o processo de assimilação dos nativos e limitou-se a permitir que um número reduzido de africanos, necessários ao regime, adquirisse este estatuto. É notável que, quando a economia e a administração

¹ MACAGNO, Lorenzo. "O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a 'Geração de 95' ", In FRY, Peter (org.). Moçambique: ensaios. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

coloniais começaram a se expandir rapidamente, existiam poucos africanos especializados no setor moderno da economia. De fato, a expansão da administração e da economia de mercado imperiais tinha sido dotada, sobretudo, de imigrantes portugueses e goeses.

A consciência local de que o novo estado colonial, que surgia nos finais do século XIX, iria atribuir aos mestiços um papel ainda mais marginalizado estimulou uma forte veia de radicalismo por parte das organizações locais. Mas os intelectuais urbanos afro-portugueses não eram revolucionários a ponto de exigir o fim do estado colonial. À semelhança de outros intelectuais africanos da época, pretendiam reformar o sistema e fazer com que os poderes coloniais estivessem à altura dos ideais proclamados de assimilação, civilização e progresso.

Nos finais do século XIX, alguns portugueses tinham sonhado em construir um novo Brasil na África Central e, muito embora o ultimato inglês de 1890 privasse Portugal do *hinterland* africano, que garantiria a ligação de Angola à Contra Costa (Moçambique) – região que acabaria por se transformar nas Rodésias do Norte e do Sul (atuais Zâmbia e Zimbábue) e Niassalândia (atual Malawi) –, Portugal acabara por ficar com regiões que apresentavam um enorme potencial. O ultimato, posterior à Conferência de Berlim de 1885, situação também conhecida como a Partilha da África², onde estavam representados principalmente os interesses ingleses, franceses, alemães, italianos e portugueses no continente, impunha a necessidade da conquista efetiva dos territórios coloniais. A realidade é que Portugal estava longe de obter controle na região centro-sul, estando presente

² BRUNSCHWIG, Henri. A Partilha da África Negra. Editora Perspectiva. São Paulo, 2006.

apenas em partes do interior e nas zonas litorâneas, além de se colocar frente aos interesses ingleses de ligação efetiva entre as cidades do Cairo (capital do atual Egito) ao Cabo (*Cape Town*, na atual África do Sul).

Em 1900, a importância do império africano era apreciada por uma série de grupos de interesses poderosos que, à boa maneira portuguesa, estavam ligados através de laços familiares ou políticos. Havia os barões do vinho e dos têxteis, para quem a África constituía bom mercado num mundo que tendia a produzir em excesso estes bens e que se tornara cada vez mais protecionista. Havia também interesses financeiros em grandes oportunidades de retirar das colônias os lucros garantidos politicamente, que seriam obtidos através de monopólios e contratos governamentais³.

Com o advento do Estado Novo em Portugal no final dos anos de 1920⁴, um dos principais objetivos do ditador Salazar era o de instituir a autonomia nacional (atenta à questão econômica). O próprio desenvolvimento de Portugal deveria ser auto-financiado e as colônias seriam libertas do pesadelo de detentores de concessões e dos domínios do capital estrangeiro; trata-se de uma política que não tardou a tornar-se objetivo único da autarquia. No entanto, Salazar percebeu também que a administração caótica e a repetição dos escândalos em torno do regime de trabalho colonial proposto à mão-de-obra convidavam à interferência estrangeira nos assuntos portugueses. Sanear as colônias e remediar os abusos, no

³ Sobre o estabelecimento de interesses portugueses nos distintos territórios coloniais entre finais do século XIX e início do XX ver, entre outros, o primeiro capítulo do trabalho de THOMAZ (2002).

⁴ Em 1926, um grupo de generais conservadores, sem um programa político e econômico definido, realiza um Golpe de Estado, fundando o período do Estado Novo. Em 1928, Antônio Salazar, professor da Universidade de Coimbra, é chamado para conduzir os problemas financeiros. Finalmente, em 1932, assume o cargo de Primeiro-Ministro, que conserva até 1968, quando sucedido por Marcelo Caetano.

papel e na realidade, constituíam uma parte essencial da instituição do respeito público.

O regime usava, por estes motivos, a propaganda habilmente. O uso da censura para abafar a oposição política não tardou a se fazer sentir tanto no estrangeiro como no próprio país. O Ato Colonial de 1930⁵ veio para consolidar e normalizar a exploração das colônias, colocando em prática o Estatuto do Indigenato, instrumento regulador da vida dos colonizados. Juntamente com tal nível de regramento da vida nas colônias, surgem os decretos oficiais, estabelecendo os organismos oficiais de geração de informações a serem utilizados para fins de controle social. Cada membro do império deveria decidir entre possuir uma identidade indígena ou portuguesa. A decisão vinha atrelada a distintos regimes de direito civil.

Nesta altura, os portugueses tentavam isolar Moçambique e as demais colônias das mudanças que se operavam noutras partes da África. Um estado burocrático centralizado, apoiado por uma polícia de segurança cada vez mais eficaz, garantia que a carência de organização da população branca, negra e mestiça permanecesse. Para isso, contribuiu o baixo nível de educação e a falta de sindicatos, e ainda a escassez de quaisquer outras formas de organização africana que deram força ao nacionalismo noutras partes da África. No entanto, alguns aspectos da evolução pretendida em Moçambique funcionaram no sentido inverso. Uma grande parte da população fora afetada pelo regime de trabalho migrante; quase não havia família africana no Distrito de Tete ou no extremo norte, além da

⁵ Para detalhes da legislação e da dinâmica desencadeada pelo Ato Colonial, conferir THOMAZ (2002).

costa leste e sul, que não tivesse membros seus trabalhando no estrangeiro, sobretudo nas minas e lavouras da África do Sul, Rodésias e Malawi, além da própria colônia de Moçambique, em locais distantes de suas famílias.

Estes trabalhadores moçambicanos no estrangeiro ou em regiões próximas às fronteiras ficavam expostos a todas as marés da política e do pensamento moderno corrente, e muitos deles atuaram nisso, envolvendo-se nos assuntos políticos e nas novas instituições e organizações laborais das áreas de acolhimento. Newitt ressalta que esses moçambicanos causaram agitação nas minas do *Copper Belt* e do *Rand* na África do Sul e Zimbábue, aderiram aos movimentos políticos ou às igrejas independentes, protestantes. Sucedeu o mesmo com os poucos que tiveram a sorte de conseguir chegar à Europa ou aos Estados Unidos, onde podiam desfrutar da discussão intelectual, adaptar-se às idéias mais inovadoras e participar nos movimentos políticos mais atuais da época.

Ao longo do período entre as Guerras Mundiais e após o trauma social da IIª Guerra, Portugal sofisticou gradualmente seu discurso, incorporando diversos elementos de cultura das colônias em seu arcabouço de identidade e cultura imperial. O discurso assimilacionista afirmava a possibilidade de uma vida plena aos membros do império, com igualdade de direitos e liberdades individuais a todos os que assumissem a identidade portuguesa, um conjunto forjado de caracteres culturais supostamente presentes em todos os territórios imperiais, fundamentado nos princípios da “grande família portuguesa”.

Foi o apoio da população Maconde, situada no norte do país, traumatizada pelo repressivo massacre de Mueda de 16 de junho de 1960, promovido pelo

governo imperial, e politizada pelo movimento migratório na fronteira com a Tanzânia, que primeiro aderiu aos ideais da futura FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique, um partido de núcleo multi-institucional. A região dos Macondes fora conquistada pela FRELIMO com a ajuda dos chefes tradicionais a partir do final dos anos de 1950, sendo que muitos dos quais foram eleitos “presidentes” do partido nas zonas libertadas sob suas chefias.

A origem da FRELIMO foi resultado de três pequenos partidos de base étnica reunidos em 1963 para constituir uma “frente”, um ato de vanguardismo revolucionário. De início, era formada principalmente por exilados que saíram de Moçambique para estudar no estrangeiro e trabalhadores migrantes residentes nos países vizinhos. Sua base foi, inicialmente, Maconde, o grupo étnico localizado na fronteira entre Moçambique e Tanzânia. Os moçambicanos negros e mestiços foram atraídos pelo partido que assimilou e absorveu os talentos criativos de muitos artistas, escritores, poetas e acadêmicos. A orientação intelectual do partido foi de preponderância fundamental. Atribuiu-se desde seus primórdios grande importância à compreensão do país, que a FRELIMO iria governar no futuro. A história, a estrutura social e o desenvolvimento econômico de Moçambique foram cuidadosamente estudados de modo que as políticas da FRELIMO partissem de uma sólida base intelectual.

Durante a guerra de libertação que se estendeu de início dos anos de 1960 a 1975, a FRELIMO esteve bastante atenta à mobilização de pessoas do campesinato. Partilhou a crença de que as estruturas do estado colonial tinham de ser analisadas com base na classe e não na etnia e identificou o campesinato como a classe mais

oprimida sob o regime colonial. Acreditando que o povo podia ser mobilizado para apoiar a revolução vindoura, no período que se sucedeu à independência procurou-se consolidar associações de massa, as quais deveriam garantir o compromisso dos líderes tradicionais, dos trabalhadores urbanos e rurais, homens e mulheres, com o processo que estava em curso.

Nos termos de Malyn Newitt:

“Inicialmente, o partido e o Estado não se distinguiram com facilidade. A queda da administração portuguesa e a fuga dos burocratas e gestores implicou que o partido tivesse de preencher muitos destes cargos com o seu próprio pessoal. Os grupos dinamizadores (Gd’s), criados após a independência com o intuito de mobilizar a população para apoiar as políticas do novo governo, desempenharam, sem dúvida, funções políticas e administrativas. Em muitas zonas os Gd’s fizeram as vezes de tribunais populares até se poder criar um novo sistema legal. Mais tarde, iria surgir uma distinção ainda maior entre partido, Estado e gestão industrial, mas não foi uma maneira satisfatória de iniciar a nova ordem social e econômica.” (Newitt, 1997:467).

Entretanto, o autor chama a atenção para uma questão central: a convergência destas tendências revelou-se perigosa na evolução da FRELIMO. Isto significa que a influência dos intelectuais no partido parece ter fomentado a adoção de políticas mais arraigadas na teoria do que no conhecimento sólido do país e do seu povo. Tal tendência se agravou em virtude da maneira como o partido se distanciava cada vez mais das suas bases na população, não percebendo, efetivamente, os desejos e frustrações dos envolvidos.

Na sua proposta de “revolução social”, a FRELIMO chegou ao poder decidida a eliminar qualquer forma de opressão social. Os governantes representantes da antiga ordem tinham sido derrotados e era urgente libertar o povo da opressão interna. Esta foi definida em termos de classe, expressa nas

relações sociais feudais e capitalistas que haviam explorado as diferenças étnicas. Tais relações eram evidentes, sobretudo, no universo rural, que congregava 80% da população total do país (1997:470). Segundo a FRELIMO, a “ignorância” era outra forma de opressão. Não só faltava às pessoas analfabetas a consciência política, como ficavam à mercê do conhecimento e práticas tradicionais que as condenavam à pobreza, as tornavam supersticiosas e perpetuavam a tirania de costumes como o *lobolo*, a poligamia e a iniciação religiosa tradicional⁶.

Caminhando por essa via, o programa de reforma social tinha como propósito criar uma integração social sem precedentes no país, em função de seu recente passado colonial. A integração social deveria efetivar-se na construção de uma economia moderna baseada em agricultura mecanizada, colocada em funcionamento por moçambicanos preparados para o desempenho de funções administrativas e técnicas. Para isso, a “ciência” deveria substituir a “tradição”, cuja transformação seria realizada por empresas industriais e agrícolas estatais e pelas aldeias comunais, onde as pessoas receberiam os serviços de educação de um Estado moderno. A integração realizar-se-ia, em última instância, na *nação*: em todos os momentos, a FRELIMO salientou a existência de uma *nação moçambicana única*.

⁶ A poligamia foi fortemente combatida pela FRELIMO, além do sistema de trocas que constituía a base das uniões conjugais na instituição do *lobolo*. De um lado, por se considerar tais práticas como “bárbaras” e “atrasadas”, responsáveis pela opressão da mulher; de outro, em função de um forte moralismo predominante entre os quadros principais do partido, em sua grande maioria formados em missões religiosas ao longo do período colonial. Os rituais de iniciação eram interpretados, igualmente, como manifestações de “atraso” e “tribalismo”: a nova sociedade moçambicana deveria ser norteadas por um conjunto de princípios de natureza “científica”, expresso no corpo ideológico e prático do marxismo-leninismo.

O português foi adotado como única língua oficial e desenvolveram-se esforços ainda maiores para aumentar os conhecimentos desta língua. Isto por que a adoção de qualquer das línguas locais se constituía como grande fonte de conflitos em torno do favorecimento de certos grupos lingüísticos. As pessoas foram encorajadas a assumirem a responsabilidade pelas suas próprias vidas; nas zonas rurais, a aldeia ou o conselho comunal substituíram as aldeias baseadas em linhagens antigas; os chefes tradicionais foram substituídos por presidentes e secretários, símbolos e instrumentos da nova ordem social.

Não obstante, o principal problema para a FRELIMO foi que o setor “moderno” da economia cresceu demasiadamente devagar para ser o motor de uma pretendida mudança. Tentou-se introduzir as novas relações sociais numa sociedade em que mais de 80% da população participava ainda na agricultura familiar de tipo tradicional, de subsistência. Muito embora as reformas se destinassem a criar um conceito integrado de uma nova sociedade, as mudanças afetaram interesses tradicionais de toda a ordem – as identidades étnicas, as religiões institucionalizadas, as células das famílias, a liderança tradicional das aldeias, a lei e o casamento tradicionais.

Assim, eram poucos os que se identificavam fortemente com a FRELIMO e se viam como beneficiários das mudanças propostas. Newitt revela que os grupos mais facilmente atingidos, as mulheres e os trabalhadores, na melhor das hipóteses, viram alguns benefícios nas mudanças - as mulheres com problemas de duplo emprego e os trabalhadores afetados pelo desemprego e a pobreza. (1997:472).

A partir dessa rápida reflexão, buscou-se apontar elementos que permitam identificar como os dirigentes procuraram, em distintos períodos da história da região, lidar com a realidade local, interferindo fortemente em sua dinâmica. Foi no interior destes processos que a diversidade definida como “étnica” foi incorporada a diversas ordens: nacionais, coloniais, imperiais, revolucionário-socialista, pós-socialista e liberal.

Assim, pretendeu-se expressar os problemas relativos à adequação entre posturas antagônicas para constituição do nacionalismo em Moçambique: respeitar as tradições das diversas nacionalidades presentes no território e ao mesmo tempo ir contra o chamado tribalismo; incorporar saberes ancestrais e ao mesmo tempo construir uma sociedade planificada e com tecnologia moderna. Procurou-se demonstrar que no discurso e na prática, a fórmula central para resolver o problema que se instaura a partir dessa ambigüidade é pautar ambos em torno de uma suposta “modernidade universal”.

Outra questão que merece destaque relaciona-se à contextualização histórica dos discursos. A identidade que se constrói a partir do colonialismo, do posterior anticolonialismo, a união entre grupos diferentes contra um inimigo comum, tudo perde sentido quando este é finalmente derrotado, ainda mais com a conquista da independência. Por exemplo, quando o colonialismo não pode ser mais apontado como o alvo contra o qual todos devem se unir, as formas de autoridade tradicionais voltam a ocupar espaço, sendo combatidas pela administração central que se diz revolucionária e socialista. Nesse contexto e no anterior contexto imperial, foi necessário conciliar o combate a formas de organização social e de

mando tradicionais com a defesa do resgate das tradições culturais, que devem servir de base para a cultura nacional unificada.

A FRELIMO assumiu logo de entrada o caráter perverso da política colonial de “dividir para governar”, atribuindo a esta política a dinâmica étnica do país. Assim, da mesma forma que deveriam lutar contra o “colonialismo” e o “capitalismo”, também eram seus inimigos o “obscurantismo” e o “tribalismo”. Grosso modo, a FRELIMO procurou ignorar, de certo modo, a diversidade expressa na forma de etnias ou de culturas locais, substituindo o problema étnico por um problema de classe. Assim, não admitia, por exemplo, o que, para vastos setores do país, acabou por constituir um corpo de poder “sulista”, com uma liderança “sulista” (em sua grande maioria grupos *Tsonga* do sul do país), em detrimento das populações do centro e do norte do país. Tal problema se agravou com a localização física da capital no extremo sul do país⁷.

Aparentemente consciente dos perigos de um sistema unipartidário que poderia se isolar do povo e atenta à possível tirania da burocracia, a FRELIMO procurou manter o apoio das bases favorecendo a eleição dos representantes do povo escolhidos em assembleias populares e procurando atender aos seus anseios por meio dos Grupos Dinamizadores. No entanto, a exclusão de setores significativos foi inevitável, destacando-se, no que tange às populações rurais, os régulos e as chefias tradicionais – acusados de colaboracionismo com a antiga ordem colonial - e aqueles associados à imagem ou prática de feitiçaria. Tal

⁷ A questão étnica e regional é extremamente forte nos estados africanos em geral e em Moçambique em particular. É comum escutarmos queixas de moçambicanos provenientes do centro e do norte do país com relação à centralidade excessiva de Maputo, tanto do ponto de vista econômico, quanto político, queixas estas que ganham, muitas vezes, um tom francamente ressentido (informação pessoal fornecida por Omar Ribeiro Thomaz).

processo acabou por gerar uma enorme tensão em algumas zonas, na medida em que líderes com legitimidade local eram substituídos por pessoas nomeadas pelo partido, as quais muitas vezes provinham de outra região ou eram jovens demais, o que constituía uma afronta em sociedades marcadas por importantes clivagens etárias traduzidas em relações de poder.

O que se evidencia é que desde o início do Governo de Transição, a FRELIMO e o Estado independente não conseguiram efetivamente implantar e coordenar suas ações nas províncias, distritos, localidades e círculos de todo o país. Mesmo nas zonas libertadas, durante o processo da luta de libertação, havia problemas de coordenação. Nas zonas “aparentemente libertadas” continuava sobrevivendo e reproduzindo-se uma extensa e complexa geografia humana, econômica, política e social alheia às decisões governamentais da FRELIMO.

No decorrer do governo de transição e no pós-independência (desde 25 de junho de 1975), a FRELIMO criou verdadeiros focos de tensão quando empunhou bandeiras de combate contra o que identificava como mentalidades e práticas impuras. Esse tipo de enfrentamento foi a consequência de um problema concreto que marcou o movimento de libertação: advogando para si toda a legitimidade, representatividade e autenticidade para ocupar as cadeias do círculo do poder, tornou-se urgente implantar suas estruturas econômicas e político-partidárias e disseminar sua concepção ideológica por todo o corpo social. É claro que este processo não se deu de forma harmônica.

Retomando novamente a discussão sobre o período colonial, tem-se a identificação, por parte do governo português e seus meios de comunicação, dos

componentes mais favoráveis à incorporação e manutenção do que se colocava como uma grande cultura da nação, do império português, principalmente após os anos de 1930. Aspectos das culturas nativas foram cuidadosamente levantados e estudados para seleção do que mais convinha à propaganda imperial, elementos passíveis de incorporação na cultura nacional portuguesa.

Neste texto presente, escolheu-se como objeto de análise a categoria de canto e dança dos nativos de Moçambique constante em monografias antropológicas do período colonial. Canto e dança são unidos numa categoria ocidental, não nativa. Assim, a princípio, questiona-se como os autores escolhidos para análise retiram certos aspectos da vida social para escrever sobre canto e dança? Quais temáticas são criadas? Como, numa vida social ampla, definem-se certas categorias de canto e dança? Quais representações são constituídas pelos autores da antropologia sobre o contexto da vida no império? Com base em que material os autores constroem o conhecimento sobre seus pesquisados, fundamentando suas próprias relações de alteridade?

Um dos questionamentos que conduziram a escrita da dissertação foi da construção dos símbolos nacionais no período colonial e sua relação com os símbolos nacionais da atualidade. Ao longo do período colonial, do pós-colonial e do pós-socialista, as *timbila*, instrumento musical associado à expressão da cultura chopi em música e dança, ocuparam lugar de destaque em relatos de viajantes, de missionários, de pesquisadores das colônias e das nações africanas libertadas. Recentemente, em novembro de 2005, as *timbila* foram tombadas como patrimônio

da humanidade pela UNESCO, adquirindo destaque na imprensa local e internacional.

Em agosto de 2006, na vila de Quissico, sede distrital de Zavala, Inhambane, teve lugar o festival anual de *timbila*, o *M'saho*, o qual se dedicou a celebrar a proclamação anunciada em novembro de 2005. Nesta ocasião, a Vice-Ministra da Educação e Cultura, Antónia Xavier, fez um pronunciamento onde procurou relatar a visão do governo sobre o ocorrido. Segundo a governante, o processo de candidatura iniciado há alguns anos atrás para a proclamação da timbila pela UNESCO se insere numa complexidade que vai desde a caracterização do elevado nível artístico da música e da dança, o fabrico de instrumentos e sua divulgação em nível nacional e internacional. Em sua opinião:

“O que pesou na seleção (pela UNESCO) desta expressão foi o fato de existirem estudos profundos e em variadas disciplinas sobre a timbila”⁸.

Assim, coloca-se a importância que certos estudos antropológicos apresentados no capítulo seguinte tiveram para a eleição dos símbolos nacionais moçambicanos. Para que se coloque melhor os questionamentos desta pesquisa, elabora-se um conjunto de perguntas, as quais não serão totalmente respondidas neste trabalho mas pretende-se manter uma observação para posterior pesquisa de doutorado. Quais os elementos culturais constitutivos de uma *identidade nacional moçambicana* atualmente e quais foram os símbolos de identidade no período imperial anterior? Como eles se articulam através dos atores sociais, fazendo com que os agentes troquem referências e influenciem-se mutuamente, num quadro

⁸ Jornal *Notícias*, de 30 de agosto de 2006. Maputo, Moçambique.

extenso e dinâmico de possibilidades de identificação? Quais as ações sociais envolvidas na determinação e afirmação de símbolos nacionais ao longo da história moçambicana? Para entender este assunto, procurou-se realizar uma observação da relação entre manifestações culturais nas colônias e a construção da cultura e da identidade nacional no Terceiro Império Português, mantendo-se uma observação mais afastada sobre o período pós-colonial.

O colonialismo português em Moçambique, através de diversas instituições criadas no território conquistado e seus agentes, conduziu uma determinação, construiu uma relação importante entre cultura colonial e conhecimentos locais. Parte-se da tentativa de se pensar, primeiramente, como, em diferentes períodos históricos, e à partir da perspectiva daqueles que orientam as ações do governo e dos moçambicanos, são construídas e consolidadas idéias em torno da “diversidade étnica” e “diversidade cultural”; em segundo lugar, quais são as ideologias e dispositivos institucionais do Império que abrem caminho para manipular a diversidade efetiva, construindo a noção de uma identidade nacional, a fim de sugerir rupturas ou continuidades que informem o processo de eleição dos símbolos nacionais por distintas autoridades, antropólogos e representantes do governo em distintos períodos. Ao longo do processo de colonização, elementos de cultura colonial como educação formal, conversão à religião do império e o modo de trabalho estiveram na base da determinação e transformação da vida dos colonizados africanos em Moçambique.

O espaço social a ser estudado a partir do relato textual das manifestações culturais consiste na fratura entre o nacional e o tradicional, entre as políticas de

elaboração dos elementos de nacionalidade e sua difusão através de aparelhos de educação formal e de comunicação - relacionados ao discurso do Império Português - e os meios de comunicação das nacionalidades, dos diversos elementos identitários dos grupos sociais que constituem a dinâmica da realidade social passada e cotidiana em Moçambique. Trata-se de um diálogo em torno de instituições de poder, da cultura do império e das nações, sua seletividade e as relações em torno do poder sobre a cultura a ser difundida e exaltada.

Como pano de fundo teórico para esta dissertação, discorre-se sobre Peter Fry (1991) e sua obra, que analisa comparativamente os sistemas imperiais britânico e português e seus diferentes resultados em países americanos, como o Brasil e os Estados Unidos, e africanos, como Moçambique e Zimbábue. Segundo o autor, a questão em torno das culturas nacionais gira em torno da definição de sistemas de classificação e da observação, por parte dos participantes de um dado regime, das desigualdades sociais presentes entre as categorias distintivas de pessoas dentro de um mesmo território. Assim, fala-se freqüentemente em culturas e tradições, além de se pretender um desenvolvimento de todos os participantes do sistema social. Aqueles que criticam o estado de coisas dentro dos regimes coloniais, criticam a mudança social trazida pelos sistemas classificatórios e pelas novas dinâmicas sociais dos impérios, ou vêm de uma longa carreira conservadora ou tornam-se conservadores pela simples crítica da mudança. Ele argumenta que:

“(...) tanto ‘liberais’ quanto ‘conservadores’ conservam e reproduzem uma ambivalência fundamental na construção britânica de sociedades racialmente heterogêneas: a ambivalência entre a vontade de generalizar os bens da civilização moderna (baixa mortalidade infantil, bens de consumo, educação, direitos humanos, etc.) e um desejo igualmente forte de proteger os povos não-europeus dos males dessa mesma civilização.

Com efeito, se os primeiros colonizadores britânicos, de um lado, consideraram os povos africanos inferiores na escala evolucionária, de outro, também reconheceram que eram sistemas coerentes de organização social e que, por causa de sua fraqueza perante a sociedade metropolitana, mereciam proteção". (pg. 168)

Assim, para desenvolver seu argumento, Fry parte para uma análise comparativa da colonização britânica e da portuguesa, para que cada uma possa ressaltar da outra as características principais. Primeiramente, o autor destaca que os estudos comparativos são muito escassos, talvez por que o que mobiliza as ações dos impérios seja a mesma ganância expansionista, com base nas trocas mercantis e no capitalismo, que constituem a razão prática das sociedades ocidentais e a exploração colonial. Contudo, como afirma, a colonização não se explica somente nestes termos, pois as formas que assumiram em várias regiões do mundo obedeceram a lógicas culturais dos colonizadores, então em contato com as populações nativas.

"Como as nações colonizadoras definiram os novos países-colônias, na maioria das vezes compostos de uma pletora de culturas indígenas, são eles que determinaram os arcabouços culturais dessas novas nações. É nas mentalidades colonizadoras, portanto, que temos que buscar as raízes da especificidade de cada experiência colonial; (...) as maneiras pelas quais agiram seguiram lógicas culturais específicas, sobretudo na forma pela qual se entendeu a natureza dos povos colonizados." (pg. 169)

Segundo sua própria experiência nestes países abordados, Fry coloca o caso do Zimbábue. Antiga Rodésia do Sul, este país foi construído seguindo os princípios básicos do "governos indireto", idealizados por Frederick Lugard na década de 1920. Este plano de intervenção se baseou na intenção de generalizar os bens da civilização, ao mesmo tempo em que pretendeu manter e proteger as sociedades indígenas. Esta ambivalência era garantida pela educação inglesa

generalizada a todos e pela incorporação das sociedades africanas na administração.

Lugard queria estimular a igualdade de oportunidades e a pureza e orgulho raciais. Assim, a mudança social e política deveria ter como base as instituições africanas. O sujeito colonial ideal para este modelo seria leal à sua origem e competente nas técnicas modernas. Por isso, ao longo da administração colonial, foram criadas as chamadas “reservas nativas”, onde permaneciam as hierarquias das aldeias. Este era o fundamento hierárquico, o patamar mais baixo do governo, ao qual cabia a coleta de impostos, os julgamentos de litígios, entre outras funções de governo.

Mudou-se com isso a relação entre as chefias e seu povo, pois os líderes locais e regionais foram incorporados pela estrutura de governo imperial. Além destes territórios, havia as cidades, fazendas de produção, parques e pequenas propriedades privadas africanas. Foram construídas escolas para as crianças africanas, onde a educação era bilíngüe (língua materna e inglesa). Conforme cresceu a necessidade de mão-de-obra nas cidades e nas fazendas, foram construídas habitações especiais para os africanos, as *townships*, distantes dos bairros de trabalhadores europeus, e os *compounds*, frágeis construções nas fazendas. Dessa forma se criou uma sociedade dual, altamente segregada. Os africanos tinham uma espécie de dupla cidadania, pois trabalhavam e viviam num local e moravam em outro. Aqueles fora do sistema classificatório, como os mulatos e mestiços, se agruparam num conjunto híbrido e menosprezado, os

coloureds, para os quais haviam bairros específicos, e entre os quais se mantinha um mundo de relações endogâmicas.

Após as guerras de libertação e a revolução socialista que tomou parte nos anos de 1980, Fry retorna ao então Zimbábue em 1989. Seu relato remete à manutenção de uma ordem criada pelo governo britânico. A segregação nos espaços básicos da vida permanece, pois brancos e negros mantêm separadas suas vidas sociais e culturais. Assim, neste período, entre a plenitude do sistema colonial e uma relativa estabilização do sistema independente, há mais continuidade do que mudança ao longo do processo de libertação colonial. A estrutura lógica da sociedade era praticamente a mesma. Neste ponto se coloca a questão teórica principal de Fry: a obra de Gilberto Freyre.

“ele teve o grande mérito de chamar a atenção a indubitáveis diferenças entre os dois sistemas coloniais, acertando em cheio na oposição entre os princípios de segregação no caso britânico e assimilação no caso português”. (pg. 171)

Inversamente ao caso inglês, os portugueses desprezaram as sociedades africanas e não pretenderam protegê-las do impacto de sua colonização. Sua principal mediação com os africanos se deu pela conversão religiosa ao cristianismo, praticada pelos missionários, aos quais se delegou tal tarefa: converter e educar segundo as premissas culturais do império português. Dessa forma, com total aval da administração, novos aspirantes eram retirados de suas famílias e incorporados em missões ou em famílias de colonos portugueses como afilhados. Este tratamento foi conduzido ao longo das três primeiras décadas do século XX, atingindo seu apogeu nos anos de 1930, quando do início do Estado

Novo. Neste momento, com o Estatuto do Indigenato, os nativos teriam como opção duas formas de cidadania: a indígena ou a portuguesa. Assim, as escolas tinham como componente curricular, como no caso britânico, os elementos da moderna cultura portuguesa. Contudo, diferentemente, as línguas nativas não só eram desestimuladas mas totalmente proibidas. Os assimilados, os quais optaram e conseguiram avançar na educação portuguesa, tinham um compromisso de se afastarem de seus opositos e suas práticas culturais.

A grande diferença entre os dois sistemas de colonização era a cidadania dupla no caso britânico e a conversão total no caso português. Os mulatos ocupavam no caso português um lugar diverso do inglês, pois colocavam-se como intermediários entre negros e brancos. Segundo Fry:

“Os ingleses acreditaram numa diferença de essência entre os negros e brancos – daí o pavor das más imitações -, enquanto os portugueses, em teoria ao menos, acreditaram numa fundamental semelhança entre todos os seres humanos”. (pg. 172)

Contudo, na prática, o sistema português teve poucos resultados, pois em 1975 apenas 1% da população de Moçambique era assimilada. A política portuguesa produziu em Moçambique, diferentemente do que ocorreu no Zimbábue, uma ordem social muito mais ambígua, com modelo de cidades portuguesas e seus aparelhos urbanos: igreja, câmara, praças, comércio centralizado, e as zonas residenciais em sentido radial ao centro, rumo à periferia.

Como destacou-se anteriormente, o resultado da independência de Moçambique foi também bastante diverso de seu vizinho. Porém, trouxe de fato novamente muitas continuidades ao invés de apenas rupturas após o período mais

radical de administração socialista. Além da sobrevivência dos princípios da ordem colonial, estes foram exacerbados ao limite, com um Estado mais centralizado, o desprezo pelas sociedades indígenas e tradicionais, e uma elite tão pouco numerosa e concentrada quanto o grupo de assimilados do período anterior. Segundo Fry, a persistência dos valores assimilacionistas faz com que a vida social celebre mais diferenças sócio-econômicas de que de afiliação étnica ou racial. Dessa forma, a elite negra, branca e mulata compartilha dos mesmos interesses culturais e lingüísticos. Em resumo:

“(...) no Zimbábue, o mesmo valor é dado à ‘tradição’ e à ‘modernidade’. (...) Em contraste, em Moçambique, (...) se dá mais valor à ‘modernidade’ que à ‘tradição’. (...) [Os] dois países são tão diferentes como são diferentes seus respectivos colonizadores. (...) [O] desejo da descolonização não vai além de um wishfull thinking, algo simplesmente impossível. (...) Espero que percebam que, tanto no Novo Mundo como na África, o sistema português enfatizou o que é comum entre os negros e brancos (até evitando tal classificação tão simples), enquanto o sistema anglo-saxão insistiu sempre numa essencial diferença entre pessoas de cor diferente”. (pg. 174)

O que se pretende com tal reflexão teórica, captada da rica obra de Peter Fry, é chamar atenção para a problemática criada principalmente pela colonização portuguesa em Moçambique, mas que leve em conta as relações presentes em países vizinhos, nos quais vão trabalhar os migrantes moçambicanos que sazonalmente retornam à suas aldeias e cidades de origem em Moçambique.

Para entender melhor a realidade da colonização nos territórios africanos, recorre-se ao artigo de Adam Kuper⁹ (“Antropologia e Colonialismo”), que discorre sobre as relações possíveis e prováveis entre antropologia e colonialismo. Ao analisar a trajetória da escola britânica de antropologia, Kuper revela que,

⁹ Kuper, A. Antropólogos e Antropologia. Ed. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1978.

desde os primeiros dias de existência, ela se apresentou como uma ciência que poderia ser útil na administração colonial. Isto tinha um motivo primordial, pois as instituições do governo imperial britânico ofereciam as melhores possibilidades de apoio financeiro para a pesquisa, sobretudo no período de introdução da disciplina antropológica na academia. O entusiasmo com a empreitada colonial mobilizou o interesse pela etnologia já em meados do século XIX, quando se previa o aumento das relações comerciais com as colônias e o conseqüente contato com variados agrupamentos humanos.

O apelo de participação nas causas do império manifestou-se também ao longo das primeiras décadas do século XX. A justificativa dada para isso era o fornecimento de treinamento específico para o contato cultural realizado pelos funcionários e agentes coloniais. Contudo, segundo Kuper, era difícil convencer plenamente o governo na altura da especificidade produtiva dos antropólogos. Assim, muitas vezes, os primeiros a participar deste campo de pesquisa mobilizaram argumentos que justificassem sua causa. O primeiro seria da solução de litígios em zonas fronteiriças e em crises de grupos rivais, sob a alegação de que quanto mais se sabe sobre uma situação, mais se pode controlá-la. Porém, na ausência destas causas, o argumento freqüentemente descambou para a antropometria e a estatística acerca das características e do número de subordinados ao regime imperial. Dado o pouco impacto inicial causado nesta primeira etapa, os antropólogos serviram muitas vezes como reveladores das línguas e sistemas jurídicos das complexas sociedades administradas, não indo

muito além da instrução de administradores e da realização de censos, sendo quase insignificante sua participação nas decisões últimas de causas imperiais.

Assim, até a década de 1930, poucos foram aqueles que se empregaram efetivamente em tarefas do governo imperial nos territórios africanos. Por outro lado, se estavam em pouco número atuando na prática, a oposição a seu trabalho era muito reduzida. Esta década representou, como dito anteriormente, um marco de transformação da administração colonial no continente africano.

“Alguns administradores tiraram certo proveito de seu treinamento, mas um levantamento das pesquisas antropológicas realizadas por administradores coloniais perde com folga numa comparação com as dos missionários. As revistas que alguns governos coloniais publicavam continham pouca matéria antropológica, embora mais etno-história e anedotas curiosas. Elas revelam como os administradores mais estudiosos eram mais atraídos para o estudo da flora e fauna de seus territórios, uma fuga, sem dúvida, de seus cansativos contatos com os habitantes humanos”. (pg. 127)

Isto, em teoria, reforça os dados que se apresentam a seguir no segundo capítulo. Como se confirmará a seguir, um missionário, H.A. Junod, e outro pesquisador atuante em revistas coloniais, Hugh Tracey, foram os responsáveis pelas primeiras obras das mais significativas até hoje sobre canto e dança em Moçambique. Com a virada colonial de 1930, instituições foram fundadas e orçamentos disponibilizados para pesquisa antropológica de maior vulto. Neste período se fundaram instituições como a Missão de Pesquisas Antropológicas de Moçambique, o *International Institute of African Languages and Cultures* e o *Rhodes-Livingstone Institute*, onde importantes antropólogos iniciaram suas carreiras.

O problema fundamental para os britânicos era o da coesão da sociedade africana, que sofria severa tensão por conta da interferência imperial. As pesquisas

praticadas por estes institutos seriam um modo de obter melhor entendimento sobre a questão e de promover formas de cooperação entre as sociedades africanas e a administração colonial. Este temor em relação à dinâmica das colônias britânicas revela a característica do pensamento corrente na época, o funcionalismo britânico, o qual via a mudança cultural como desintegração social. O principal objetivo do lado inglês era o da redução de conflitos.

Os anos a seguir trouxeram a escalada bélica internacional e as verbas para pesquisa nas colônias britânicas e portuguesas na África foram paulatinamente crescendo. Como o palco do conflito estava no continente europeu, a busca de maior prospecção e conhecimento dos territórios e agrupamentos humanos periféricos foi temporariamente incrementada. Contudo, de acordo com os desdobramentos do pós-guerra, a antropologia foi sendo reduzida a uma disciplina fracassada no âmbito do governo imperial.

Segundo Kuper, por mais que houvesse financiamento por parte do governo, o que interessava aos praticantes da disciplina era a carreira acadêmica, não administrativa. Havia uma forte desconfiança dos administradores frente aos antropólogos e seu compromisso de elucidação da realidade social. Os administradores se consideravam mais experientes, e apesar da égide do Governo Indireto no caso britânico, o que se pretendia em todos os governos coloniais era a ampliação da economia monetária, o apoio às missões e à educação missionária, e o estabelecimento de novas formas de governo. Contudo, em muitos dos casos africanos, era deveras tarde para mais uma intervenção.

A realidade afirmada por Kuper é que nunca houve muita demanda por estes estudos, e os antropólogos foram muito pouco usados pelos governos. O que ocorreu é que a maioria dos estudos antropológicos era, inicialmente, conservadora. Em seguida, quando a utilidade das culturas tradicionais começou a ser ampliada, as potências coloniais voltaram-se às forças mais tradicionais dos territórios, posicionando-se contra os africanos progressistas. Contudo, mesmo os progressistas eram decididos quanto à valorização e exaltação das culturas tradicionais. Neste ponto, muitos antropólogos tinham a mesma motivação: de acabar com o estigma de atraso embutido pelos governos imperiais nos povos pré-industriais africanos. A diferenciação de governo indireto e direto, nos casos britânico e português, sucumbe quando se constata a mediação necessária em ambos os regimes feita pelas lideranças tradicionais nas administrações locais. O regime de trabalho nas colônias portuguesas, britânicas e francesas, a partir de 1930, colocava uma mesma realidade de transformação das relações sociais dos africanos, com pagamento de impostos, planejamento e mão-de-obra migrante.

A conclusão de Kuper acerca da situação dos antropólogos no período colonial, em especial os antropólogos britânicos, é de que os métodos de observação participante, o contato íntimo com os nativos, a necessidade de se demolir as barreiras do preconceito de cor, isto, em suma, pressupunha um desafio dos pressupostos elementares de todos os regimes coloniais. Seus exemplos de trabalho são um motivo constante de irritação dentro da esfera conflitiva de convívio social proposto para os colonos e funcionários da administração colonial. Este legado é o que dá constituição ao que se fortaleceria posteriormente como a

moderna disciplina antropológica, e foi isto o praticado por grande parte daqueles que mais representatividade tiveram dentro deste incipiente campo em desenvolvimento ao longo do período colonial.

Omar Ribeiro Thomaz (2002), em obra recente, destaca diversos aspectos da dinâmica cultural do império português e discorre sobre pontos importantes relativos à história portuguesa, à trajetória da antropologia, às múltiplas preocupações relativas aos Estados nacionais remanescentes do antigo império português e às culturas de seus povos. Particularmente, Thomaz analisa a política salazarista que construiu a idéia de império para Portugal ao longo dos anos de 1930, ano do Ato Colonial, a 1940, ano da Exposição Colonial do Mundo Português, realizada em Lisboa.

Ao longo de sua exposição da história de Portugal, o autor reforça a posição ocupada por Portugal entre as demais potências colonizadoras do início do século XX, como detentor do terceiro maior império territorial no mundo. Sua análise dos desdobramentos do império português são fundamentais para teorização do processo colonial lusitano. Frente a essa realidade, inicialmente apresentada, que a proposta política portuguesa se revela: do desenvolvimento de um saber específico e eficaz sobre as colônias, sob a forma de jornais, revistas e congressos, capaz de instrumentalizar a exploração dos nativos e assimilação de suas capacidades pela nova cultura do império.

Dentro de um panorama de incremento da repressão por parte do governo, do controle social e discursivo, um certo modo de pensamento procurava corresponder às exigências modernizadoras, bem como recolocar o Estado em sua

missão de intervenção eficaz nos territórios e de provimento às instituições então encarregadas de desenvolver um saber colonial. Referente aos propósitos teóricos desta pesquisa, é importante destacar o tratamento dado por Thomaz à I Exposição Colonial Portuguesa de 1934, realizada na cidade do Porto, e a Exposição Colonial do Mundo Português de 1940, realizada em Lisboa. O autor procura reconstruir uma mentalidade imperial associada ao espaço das colônias. O regime do Estado Novo português tinha como fundamento a tríade “Deus, Pai e Família”, que se traduzia como estreita moral católica, de controle de costumes, no fortalecimento da relação de hierarquia paterna com o pai (Salazar) e seus filhos, dando base à grande “família portuguesa”.

Thomaz traz à luz uma teorização e explicação necessárias para esta pesquisa, de como a idéia de império surge como pilar ideológico fundamental do regime e como as exposições serviram para organizar e disseminar esta idéia. Nas exposições coloniais, o drama e a glória da expansão portuguesa ganham ares de uma certa ritualística. Foram exatamente as mostras etnográficas, como destaca o autor, como parte das mostras universais, que originaram os museus de antropologia, participantes do esforço de classificação e ordenação do mundo não-europeu. Nestas exposições eram apresentados exemplares vivos dos povos, representando os diferentes estágios de desenvolvimento humano. Assim, tem-se que, dentre os elementos trazidos à mostra, incluíam-se músicos e dançarinos, como revela o autor em fotografia de uma exposição, reproduzida a seguir. A presença dos nativos em habitações e cenários típicos, com seus “usos e costumes”, foi documentada por Domingos Alvão.



(Thomaz, 2002:240. Fotografia de Domingos Alvão, Exposição colonial)

Este importante aspecto das exposições foi inaugurado, segundo Thomaz, na Exposição Universal de Paris, em 1878, onde “indivíduos provenientes dos distantes territórios coloniais foram exibidos em pavilhões especialmente construídos” (2002:206). No caso de Portugal, o debate acerca dos diferentes modos assumidos pelo colonialismo se deu pela componente histórica, de antigüidade da conquista dos mares e territórios pelos portugueses. A suposta superioridade da colonização portuguesa era revelada na finalidade de incorporação plena dos lusitanos de todas as raças a um mesmo patrimônio comum: língua portuguesa e fé

católica. Isto seria o diferencial português, capaz de conduzir todos os inferiores ao nível comum da civilização. Assim, todos os envolvidos na elaboração deste espetáculo da colonização tinham como objetivo discutir a colaboração e a assimilação dos povos que compunham o império. Assim, ao longo das exposições, o autor revela como se auto-representou o colonialismo português ao longo dos anos de 1930.

A abordagem da obra de Gilberto Freyre por Thomaz completa a trajetória teórica necessária para que se compreenda a conduta assimilacionista portuguesa e sua gradual incorporação de sutilezas como os aspectos positivos das culturas indígenas. A partir de 1930, com a obra *Casa Grande e Senzala*, Freyre demonstra sua interpretação positiva da herança africana no Brasil, onde o mulato passa a ser visto como dinamizador da cultura nacional. A visão positiva da mestiçagem foi incorporada apenas parcialmente pela ideologia imperial portuguesa, mas foi suficiente para que colocasse como importante a cultura musical chopi, como feito por Hugh Tracey no periódico administrativo *Moçambique: relatório trimestral*. Havia, segundo a leitura de Freyre por Thomaz, uma identidade dada pela natureza tropical e pela presença portuguesa. O luso-tropicalismo, como foi conhecida a teoria de Freyre para a realidade dos territórios colonizados pelos portugueses, foi visto com cautela nas décadas de 1930 e 1940, mas na de 1950 foi aceito como principal fundamento da ideologia do Estado português.

Pretende-se, como objetivos propostos para este texto, abordar a questão específica de trabalhos sobre música e dança e suas encenações e observar a caracterização que se estabelece da realidade colonial.

Compêndios de Antropologia Portuguesa em Moçambique

Inicialmente, procurou-se realizar uma pesquisa sobre autores, em livros, artigos e publicações periódicas que tivessem como pano de fundo as artes performáticas em Moçambique (música, dança, teatro), e entre fontes áudio-visuais. Após a sistematização dos materiais obtidos, partiu-se para o reconhecimento cuidadoso daqueles autores e informações que conduzissem à escolha de trabalhos representativos e de amplo destaque para a comunidade antropológica, estabelecendo-se cruzamentos de bibliografia e de dados.

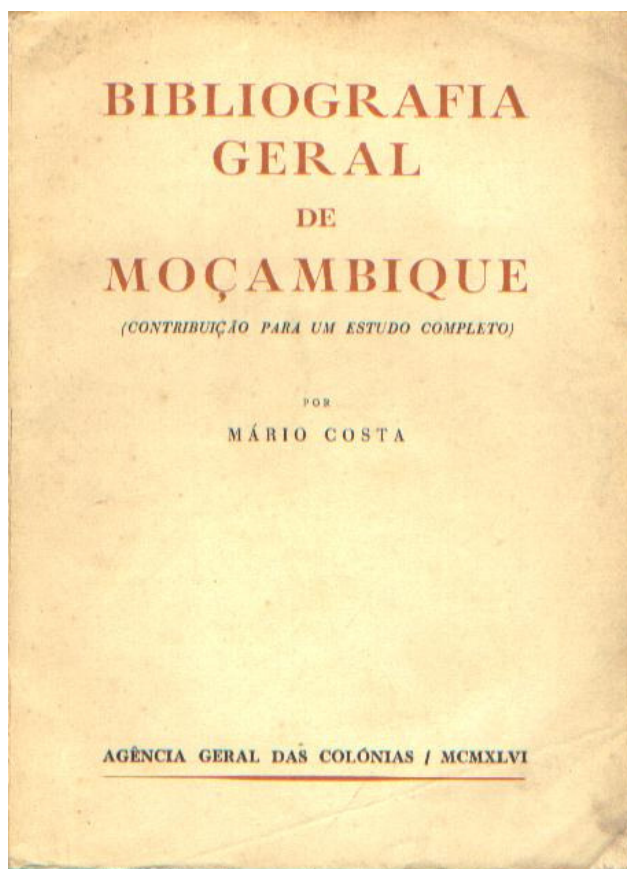
O conhecimento de diversos compêndios bibliográficos, entre eles o das chamadas Missões Antropológicas em Moçambique e nos territórios das colônias portuguesas, foi importante. Tais obras são listagens das produções escritas de instituições especializadas, constituídas durante o período de incremento do governo colonial português, marcadamente após o Ato Colonial. Cria-se, à partir de então, instituições sólidas em Portugal e nos territórios das colônias.

Em especial, para esta pesquisa, estabelece-se em Moçambique a missão de pesquisa em Antropologia, encarregada de gerar toda sorte de dados sobre a dinâmica da administração colonial, sobretudo dados estatísticos inicialmente. Faz-se um detalhamento das populações, realizam-se censos populacionais, organiza-se a coleta sistemática de dados sobre os agrupamentos humanos do território, diversos tipos de mensurações de antropologia física e aplicação de instrumentos

de psicotecnia para posterior organização do conhecimento e exploração do mundo do trabalho forçado.

Através da leitura e análise das bibliografias surgiram obras significativas, representantes de diferentes correntes de pensamento antropológico e trabalho etnográfico em Moçambique, que tratavam sobre algum aspecto de artes performativas. Apresenta-se abaixo alguns compêndios para discussão sobre a relação entre antropologia e colonialismo português em Moçambique.

Mário Costa



A primeira obra a que se teve acesso foi “Bibliografia Geral de Moçambique: contribuição para um estudo completo”, de Mário Costa¹⁰. Trata-se do levantamento exaustivo de cerca de duas mil obras disponíveis a membros da elite do governo português, entre militares e burocratas. O autor, um capitão administrador em Moçambique, começa a apresentar sua obra destacando a dificuldade em obter quaisquer esclarecimentos escritos ou pessoais sobre toda sorte de informações necessárias ao exercício de suas tarefas. Dessa forma, diz que:

“Apenas, em limitados ramos, um ou outro raro estudioso ou, antes, curioso de motivos coloniais lhe apontava, no geral muito incompletas, relações de obras por demais vulgarizadas”. (pg. 5)

Assim, ansioso por obter elementos de consulta para realização de seus trabalhos, Mário Costa começa, à partir de 1927, a anotação de todas as obras referentes a Moçambique e à empresa colonial portuguesa na África a que tinha acesso ou mesmo às quais obtinha menção, afim de tomá-las ao conhecimento. Isto demonstra como estava desarticulada a rede de informações do império. Notadamente, não havia uma articulação entre o Estado e a administração que gerasse informação privilegiada, como a colocada pelo trabalho antropológico ou sociológico. Quando muito, os interesses administrativos passavam por questões jurídicas e econômicas das colônias.

Juntamente a esse esforço, Costa reuniu suas leituras na metrópole, das vezes em que se dirigiu a Lisboa, por vários motivos, utilizando-se principalmente da Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa. Aí, conferiu datas, nomes e

¹⁰ COSTA, Mário. Bibliografia Geral de Moçambique: contribuição para um estudo completo. Agência Geral das Colônias. Lisboa, 1946.

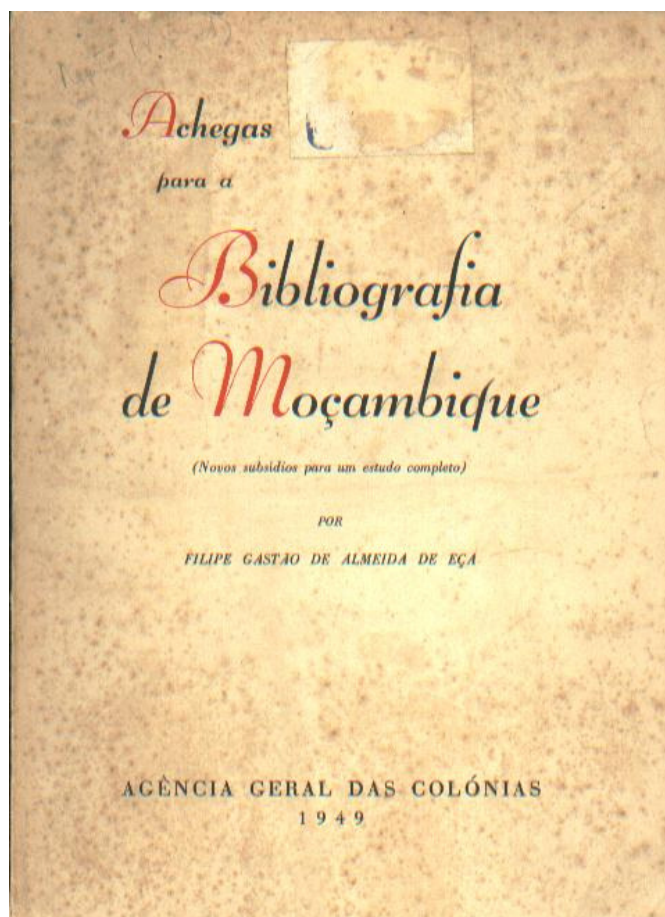
somou ainda uma maior quantidade de obras a seu levantamento exaustivo. Os assuntos reunidos pelo autor foram divididos em 35 rubricas sistemáticas. Entre elas, as que interessam diretamente são: administração; antropologia, etnografia e investigação científica geral; anuários, almanaques, índices e catálogos; colonização e vida colonial; comunicações; discursos, conferências e homenagens; educação física e desporto; escravatura; história da colônia; indigenato; instrução; jornais, revistas e publicações oficiais; literatura colonial; monografias; propaganda, turismo e exposições coloniais; viagens e travessias; assuntos diversos. Todas essas rubricas selecionadas mantêm relações importantes com nosso objeto de pesquisa.

Costa chama a atenção para a concentração da produção escrita: há apenas meia dúzia de obras anteriores ao ano de 1835, data após a qual se inicia a publicação da “Memória estatística dos domínios portugueses na África Oriental”, por Sebastião Xavier Botelho. Há, segundo o autor, outras obras do período anterior a 1835, contudo são extremamente vagas em sua abordagem, sendo na maioria das vezes fonte de informações parciais e imprecisas. Mário faz uma especial menção à famosa obra “Etiópia Oriental”, de Frei João dos Santos, publicada pela primeira vez em 1609, onde ele descreve o país, sua história, usos, costumes e superstições dos povos habitantes, considerada muito exata e completa, verdadeira enciclopédia. Santos foi missionário durante muito tempo na África Oriental e Índia, e morreu em Goa, em 1622.

Não há, segundo Costa, uma época de literatura colonial moçambicana. A corrente literária colonial, de uma maneira geral, pode-se dizer que surgiu apenas a partir dos anos de 1930, e se desenvolveu de modo banal através de folhetins,

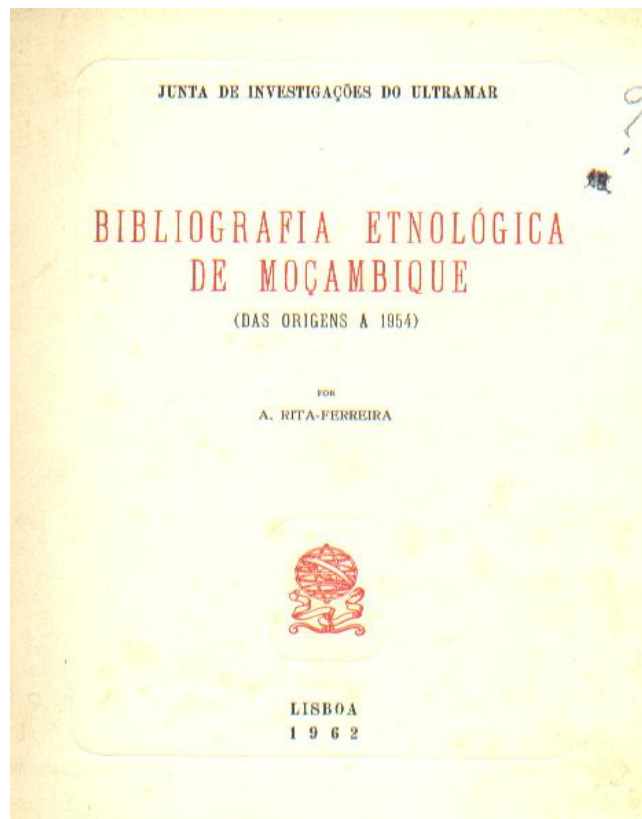
sendo muito escassa a edição de livros. A Agência Geral das Colônias é assinalada como quase a única a editar trabalhos pertinentes às colônias. Assim, o autor trouxe ao conhecimento obras que informam diretamente sobre a questão das artes performáticas ou sobre importantes elementos de contextualização. Constan em anexo aqueles textos que têm relação direta com o tema de pesquisa ou seus autores.

Filipe Gastão de Almeida de Eça



Analizamos o valioso “Achegas para a bibliografia de Moçambique (novos subsídios para um estudo completo)”, de Filipe Gastão de Almeida de Eça. Obra editada pela Agência Geral das Colônias, através de sua Divisão de Publicações e Biblioteca e das Oficinas Gráficas Casa Portuguesa, em 1949, ela menciona com veemência o trabalho do Capitão Mário Costa, citado anteriormente. A obra de Eça seria um esforço para complementar tal publicação, com mais quatro centenas de títulos referentes a Moçambique. Ele serviu ao governo trinta anos na Província de Moçambique.

Obteve-se nesta obra de Filipe Gastão a importante referência ao “1º Catálogo Bibliográfico de Moçambique”, editado em 1932 pela Imprensa Nacional de Lourenço Marques, onde constam 500 títulos. Ambas as obras de Eça e de Costa remontam à data limite de 1945, dando subsídios para que se estabeleça uma marcação em termos das produções disponíveis dos autores deste período, entre 1930 a 1950, aproximadamente. Eça mantém a divisão em 35 rubricas de Costa. O número de publicações listadas aqui se reduz em função de ser uma obra complementar e de menor envergadura. Utiliza-se a mesma notação do autor. Em anexo, ao final deste texto, está a listagem de obras que trazem elementos importantes para contextualização da pesquisa em Moçambique. A seguir, manteve-se um conjunto de referências a obras da mesma forma que anteriormente, relevantes para o objeto da pesquisa e seus autores.



De mesmo caráter, apresenta-se o livro de Antônio Rita-Ferreira, “Bibliografia Etnológica de Moçambique (das origens a 1954)”, editado em Lisboa pela Junta de Investigações do Ultramar em 1961. Nesta obra localizamos importantes referências à obra imprescindível de Henri-Alexandre Junod (pai) e Henri-Phillipe Junod (filho). O primeiro publicou em 1897 “*Les chants et les contes des Ba-Ronga de la Baie de Delagoa*” (Lausana, G.Bridel), onde se trata sobre instrumentos musicais, sistema musical, canções e contos dos locais. O segundo publicou “*The mbila or native piano of the Tsopi tribe*” (In Bantu Studies 3 (3): 275-285, 1929), uma descrição ilustrada das timbilas chope, e “*The Vachopi of Portuguese East Africa*” (In The Bantu Tribes of South Africa. Cambridge, Drington, Bell & Coy.

Sect. 2, Vol. IV, 1936. pp: 39-59) acerca do fabrico e uso de xilofones. Estas referências últimas auxiliariam no entendimento do período anterior, de 1841 a 1930, anterior ao código civil que caracterizaria definitivamente a administração colonial portuguesa em Moçambique.

Rita-Ferreira, escrevendo no período do final dos anos de 1950, opta por estabelecer uma dupla divisão interna da obra: os primeiros capítulos relacionam textos referentes a áreas geográficas do sul africano e os outros sobre grandes grupos étnicos e subdivisões. Portanto, tem-se uma divisão geográfica que abrange áreas mais extensas do que o território moçambicano, abrangendo todos os países nas áreas fronteiriças a Moçambique. Os grandes grupos étnicos que constituem capítulos são: Angune, Tonga, Chope, Chona, Povos do Baixo Zambeze, Marave, Macua-lomué, Ajaua, Maconde e Suaíle, em correspondência ao seu estudo anteriormente publicado¹¹. Os índices relacionam autores e periódicos, além do índice sistemático por capítulos. Constan dessa bibliografia 968 títulos selecionados pelo autor. Além das referências citadas acima, encontramos outras dignas de nota, sendo que, como feito com as listagens anteriores, a lista mais completa encontra-se em anexo.

J. R. dos Santos Júnior

J. R. dos Santos Júnior é peça chave de nossa investigação, pois foi chefe da chamada Missão Moçambique em todas as suas seis primeiras campanhas, de 1936

¹¹ Rita-Ferreira, A. Agrupamento e Caracterização Étnica dos Indígenas de Moçambique. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar. 1958.

a 1955. Em “A alma do indígena através da etnografia de Moçambique” (separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 7 e 8 da 68ª série, de 1950), Santos Júnior publica uma conferência de encerramento da Semana do Ultramar Português. Neste texto, o autor faz forte referência a seus antecessores, Mendes Corrêa, criador da Escola de Antropologia da Universidade do Porto, e Leite de Vasconcelos. Santos Júnior faz várias reflexões sobre a alma, baseado em sermões de Pe. Vieira, além de outras sobre etnografia, fatores biogeográficos, históricos e antro-po-sociais, estes últimos considerados os três fatores condicionantes do modo de vida, usos e costumes dos indígenas do ultramar. Aí o autor faz considerações de histórias isoladas, crenças próprias e psicotecnia.

Em “Antropologia de Moçambique” (extrato do Diário da Manhã, número extraordinário comemorativo da viagem do Presidente da República à Província Ultramarina de Moçambique, em setembro de 1956), Santos Júnior faz um levantamento dos resultados das campanhas antropológicas de 1936, 37, 45, 46, 48 e 55. Ele contabiliza 44 publicações, de diversos autores, entre eles si próprio, António Augusto, Norberto dos Santos e Luís Santos. As missões antropológicas surgiram através do Decreto n.º 34.478, de 3 de abril de 1935. Através delas foram feitas as cartas etnológicas de Moçambique, de onde constam 80 designações étnicas, medições, doze mil fichas antropométricas, apreciações somáticas destacando semelhanças e diversidade. Segundo o autor neste texto, em 1953 é criada a Missão de estudos de Lingüística Bantu de Moçambique. À partir da terceira campanha, de 1945, são feitos testes psicológicos, de psicotecnia, excetuando-se a última campanha de 1955. Estuda-se também Arqueologia e Pré-

História, além das etnografias. Dos 44 trabalhos da missão, 14 são etnográficos. Há importantes dados sobre batuques e cerimônias gentílicas. Contudo, argumenta-se sobre a curta duração das campanhas, de apenas dois a quatro meses.

Destaca-se, dentre outros, o trabalho de Gonçalves Cota, “Mitologia e direito consuetudinário dos indígenas de Moçambique”. Contudo, apesar de uma intensa produção, chamamos à atenção um forte traço das análises de Santos Júnior, o evolucionismo, em suas reflexões acerca da alma moçambicana, dos moçambicanos, acerca de sua infantilidade. Ele enfatiza que se deve ter cuidado com essas pessoas, devido à sua reduzida capacidade frente à alma do colonizador, adulta, astuta, senhora dos destinos daqueles que estão abaixo na formação do fenômeno humano, progressivo, contínuo, onde a civilização ocuparia lugar de destaque em relação aos outros estágios de desenvolvimento. Dessa forma, “a antropologia fornece elementos basilares para a orientação da política indígena”.

Após esta introdução, o texto segue descrevendo a produção da Missão Antropológica de Moçambique até o momento, com 63 trabalhos e conferências do chefe Joaquim dos Santos Júnior. Entre todos os trabalhos enumerados, destacam-se “Apontamentos sobre a etnografia dos Nhúngüés – Cerimônias Gentílicas”, de Luís dos Santos (*In Anais da Junta de Investigações do Ultramar, Ministério do Ultramar, Volume IV, Tomo V, Lisboa, 1949*), e o trabalho de J.R. dos Santos Júnior, “Algumas músicas indígenas da região de Marracuene (Moçambique)”, apresentado no 1º Congresso Nacional de Etnografia e Folclore realizado em Braga, junho de 1956.

Mendes Corrêa

Para essa sessão de compêndios, pensa-se em Mendes Corrêa como alguém que sistematizou um conjunto de bibliografias sobre os territórios do império português. Sua obra *Raças do Império* seria assim um compêndio diferente, pois trata em texto monográfico um vasto grupo de obras, consideradas como referência para a pesquisa antropológica sobre os territórios das colônias portuguesas.

Biografia e obra

António Augusto Esteves Mendes Corrêa nasceu no Porto, no dia 4 de Abril de 1888. Formou-se em Medicina na Escola Médico-Cirúrgica em 1911. Nesse mesmo ano foi nomeado assistente da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, onde iniciou, no ano seguinte, o ensino da cadeira de Antropologia. Em 1913 fez concurso de provas públicas, na mesma faculdade em que lecionava. A partir de 1919 também foi professor de Geografia e de Etnologia na Faculdade de Letras da cidade do Porto – faculdade essa que viria a ser, anos mais tarde, extinta. Criou na Faculdade de Ciências, em 1912, o museu e o laboratório antropológicos (que, em 1926 iria adquirir o estatuto de Instituto) ligados ao ensino e à investigação. Foi diretor do instituto e do Museu. Mendes Corrêa fomentou, enquanto diretor do Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências, várias expedições antropológicas realizadas nos anos 30 e 40 por investigadores da Universidade do Porto às regiões das colônias portuguesas da África e Timor-Leste. No museu, reuniu muitos materiais, e constituiu ali, com vários colaboradores e discípulos,

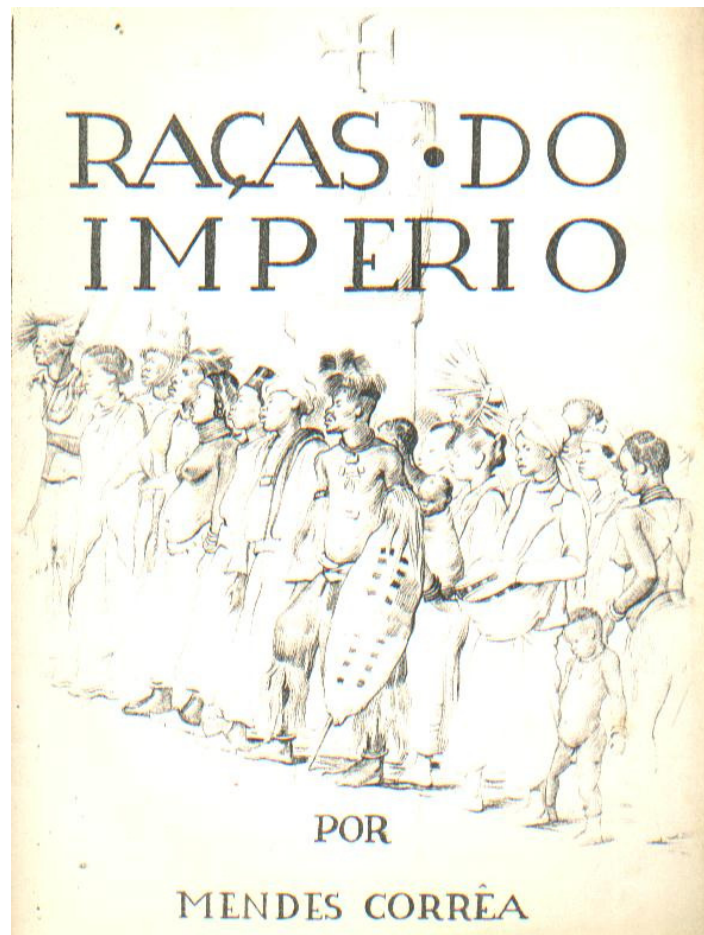
uma verdadeira escola antropológica, que continua a tradição do núcleo da *Portugália*, publicação periódica, à qual pertenceram Ricardo Severo, Rocha Peixoto, José Fortes, Fonseca Cardoso, entre outros. Foi fundador, em 1918, conjuntamente com Luís Viegas, Aarão de Lacerda e José Ferreira, da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, da qual foi presidente. Tornou-se professor catedrático da Faculdade Ciências em 1921.

Foi diretor da Faculdade de Ciências entre 1929 e 1935. De 1936 a 1942 foi presidente da Câmara Municipal do Porto e Procurador da Câmara Corporativa. Entre 1945 e 1956, foi deputado da Assembléia Municipal do Porto. Em 1946 foi nomeado diretor da Escola Superior Colonial, mais tarde designada Instituto Superior de Estudos Ultramarinos. Simultaneamente, foi eleito presidente da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais. Foi presidente, desde 1951, da Sociedade de Geografia de Lisboa. Jubilou-se em 1958. Faleceu em Lisboa em 7 de janeiro de 1960. Publicou mais de 300 trabalhos, sobretudo na área de Antropologia, Criminologia e Arqueologia¹². Os seus estudos trouxeram-lhe renome internacional, tendo obtido inúmeras condecorações em todo o mundo¹³.

¹² Entre eles figuram as suas principais obras: *O Gênio e o Talento na Patologia* (1911); *Criminosos Portugueses* (1913, 1914); *Antropologia* (1915); *Raça e Nacionalidade* (1919); *Homo* (1921, 1926); *Os Povos Primitivos da Lusitânia* (1924); *A Nova Antropologia Criminal* (1931); *Origens da Cidade do Porto* (1932, 1935); *Da Biologia à História* (1934); *Da Raça e do Espírito* (1940); *Gérmen e Cultura* (1944); *Timor Português* (1944); *Raças do Império* (1945); *Ultramar Português: I – Síntese de África* (1949) *II – Ilhas de Cabo Verde* (1954); *Antropologia e História* (1954).

¹³ Doutor honoris causa das Universidades de Lyon, Montpellier e Johannesburg; Cavaleiro da Ordem Civil de Afonso XII (Madrid, 1921); Colar da Academia Pontifícia de Ciências - "Novi Lyncaeii" (Roma, 1924); Grande-Oficial da Ordem da Instrução Pública (Lisboa, 1931); Comendador da Ordem da Corôa da Bélgica (Bruxelas, 1931); Oficial da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul (Rio de Janeiro, 1937); Grande-Oficial da Ordem Militar de Cristo (Lisboa, 1937); Comendador da Ordem da Corôa de Itália (Roma, 1939); Grã-Cruz da Ordem da Instrução Pública (Lisboa, 1941); Oficial da Ordem Nacional da Legião de Honra (Paris, 1941); Comendador da Ordem de Afonso X, o Sábio (Madrid, 1945); Grande-Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada (Lisboa, 1957); Grande Oficial da Ordem do Império (Lisboa, 1958).

A obra *Raças do Império*



“Perpassarão nestas páginas as mais variadas figuras humanas, pitorescos costumes exóticos, quadros empolgantes de guerra, de magia ou de superstição, epopéias ignoradas, tragédias de povos humildes, problemas transcendentais e dramáticos, como os do mestiçamento ou os da condição e do trabalho dos indígenas. Sentir-se-á através desse desfile grandioso de multidões e de temas, apesar da preocupação de serena e estrita objetividade que dominará o autor, o palpitar comovido de almas, a identidade fundamental, no tempo e no espaço, do problema da existência humana, e, sempre, em todos os lances, se sentirá que nós, os Portugueses, somos, entre os povos colonizadores, dos que, sem quebra dos deveres para com o princípio da sua continuidade histórica, mais afetuosa e inteligentemente se têm interessado pela índole, pela situação e pela vida dos povos indígenas que se encontram debaixo da respectiva soberania.” (pg. 6)

Esta obra de Mendes Corrêa é uma de suas maiores publicações, resultado das expedições realizadas nos anos 30 e 40 à África e Timor-Leste. Trata-se de um compêndio híbrido de antropologia física, biológica e cultural das populações dos

territórios das colônias. Corrêa sempre foi considerado por sua vertente de antropobiologia. Assim, muitas das considerações presentes nesta obra referem-se a esta área específica, derivada do evolucionismo. Diferentemente de Franz Boas, Corrêa não conseguiu atingir um ponto de equilíbrio entre as considerações físicas evolucionistas e o campo dos estudos culturais. A própria força que o conceito de raça tem em sua obra toda revela o quanto o autor esforçou-se por traçar um panorama evidentemente favorável à empresa colonial portuguesa, como modo de levar desenvolvimento às raças africanas.

“Pretendeu-se que, na espécie humana, a raça era um mero preconceito, uma entidade irreal ou obscura, que, sem se traduzir em autênticas diversidades de comportamento e aptidões, apenas servia de pretexto para antipáticos e ilegítimos dissídios políticos, religiosos ou sociais. Conceito essencialmente histórico-natural, de difícil discriminação na mescla confusa das populações atuais, a raça não deixa, porém, de constituir uma realidade, e uma realidade digna da atenção dos naturalistas, dos sociólogos e dos pensadores.” (pg. 10)

“(...) a raça é um conceito fundamentalmente histórico-natural, biológico, zoológico, com aspectos físicos correspondentes a caracteres psico-sociais próprios, embora estes se encontrem ainda muito imperfeitamente determinados em relação aos caracteres somáticos que a distinguem, sobretudo em relação aos caracteres morfológicos, os quais são mais patentes, mais acessíveis à observação (...)” (pg. 11)

A partir dessas considerações preliminares, Mendes Corrêa adentra numa extensa descrição de sua teoria e método de pesquisa antropobiológica, e passa a tratar de aspectos de antropometria, marcas congênitas, detalhes de traços faciais, tipos e capacidades de crânios, cabelos, lábios, arcadas dentárias, maxilares, enfim, uma grande gama de mensurações e aferições métricas para definição de caracteres raciais, comparando dados de populações de várias partes do mundo. Durante as primeiras cem páginas, Mendes Corrêa discorre sobre uma enorme quantidade do que chama “caracteres para classificação das raças humanas”.

“Ainda duas palavras sobre as raças. Procuramos definir o seu conceito, as suas bases, o seu valor real. (...) Iludir-se-ia quem supusesse que todas estão representadas quantitativamente por igual na população do globo e que todas tiveram ou terão o mesmo papel e as mesmas capacidades na história da civilização.” (pg. 106).

Mendes Corrêa começa o capítulo sobre Moçambique fazendo uma dura crítica à intervenção de Cecil Rhodes, administrador inglês responsável pela incorporação à Inglaterra dos territórios do centro africano, antigas Rodésias, antes pertencentes a Portugal, e à escusa delimitação da fronteira ocidental moçambicana, baseada na espoliação das maiores minas de ouro sob poder português, principalmente as da região das antigas Rodésias, atuais Zimbábue e Zâmbia. Corrêa se refere primeiramente ao livro seu publicado em 1936 “Prehistória de Moçambique” (sic), uma espécie de plano de estudos amplo sobre a atividade humana no território, de onde vieram muitas das informações colocadas agora em síntese nesse “Raças do Império”.

Analisando detidamente o texto, pôde-se localizar, entre a explicação principal de antropologia física de povos de períodos sucessivos do passado moçambicano, diversas passagens onde surgem elementos de artes performáticas, danças e músicas, geralmente inseridas como rápidas ilustrações escritas ou visuais. Elas aparecem como respiros de um texto densamente escrito com base numa teoria arqueológica evolucionista, cujo esquema explicativo dos processos de desenvolvimento humano estão baseados em periodizações próximas ao campo da geologia, dos ciclos geológicos e do surgimento do homem como ser transformador complexo, expresso na idéia biológica do *Homo sapiens* e seu desdobramento em grupos distintos espalhados pelo mundo. Por mais que Mendes Corrêa refira

conhecimento sobre a bibliografia de seu período, crítica à aplicação satisfatória das teorias evolucionistas e difusionistas, expressas nas obras do chamado culturalismo americano, seu texto acaba resultando em consonante discurso de ambos os criticados, tratando sobre as etapas das sociedades colocadas como uma linha de desenvolvimento em sentido único para todos os povos.

Dessa forma, o lugar que as diversas culturas humanas assumem em seu texto é o de mera figuração ante os dados irredutíveis da análise antropológica, de inferências antropométricas e de comparação dos estágios das civilizações através de seus instrumentários de trabalho e de lazer, por exemplo, entre outros, onde os códigos simbólicos como as artes estariam presentes como ecos difusos do passado de grandes reinos ou outros marcos de etapas importantes da evolução, como as relações com o campo dos ritos e das atividades religiosas.

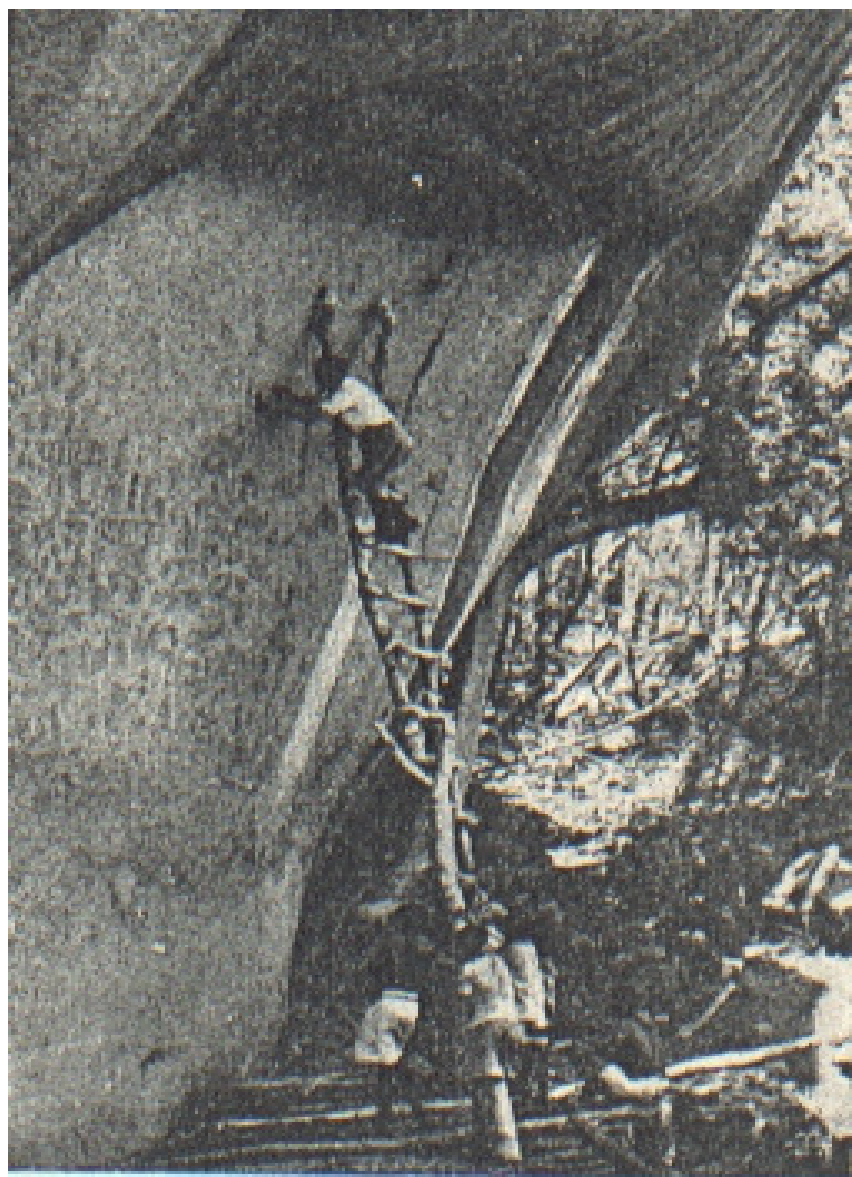
Os exemplos que se encontram estão assim aqui enumerados por página e referência. Apenas às vezes o texto faz referência à imagem presente numa página. As imagens servem muito mais para dar uma ambientação, construir um mínimo de relação mais concreta culturalmente com os pesquisados. Com efeito, boa parte das imagens são relacionadas a esse plano de exemplificação de uma situação cultural, de expressão pública de legados culturais, em grande medida analisados numa ótica difusionista, de racionalidade arqueológica evolucionista, e Mendes Corrêa, quando comenta em texto a imagem, coloca suas considerações sobre de onde, de que povo viria tal e qual traço cultural de comportamento, remetendo cada coisa a evidências coletadas de civilizações anteriores.

Para cada agrupamento de que trata em seu livro, Mendes Corrêa refere uma dessas imagens, especialmente, para cada um é colocada uma imagem de manifestação cultural sob forma de arte performativa, dança, teatro ou música. É interessante notar que, conforme a quantidade de informações disponíveis sobre determinado agrupamento, pois a produção de dados ocorre nos territórios muito de acordo com os interesses imperiais da metrópole portuguesa, mais referências e pormenores aparecem em texto, como é o caso de Angola. Angola é, a certo momento da empreitada colonial portuguesa, a colônia por excelência, por diversos fatores, entre eles proximidade com a metrópole, ocorrência de jazidas minerais importantes, a extensão da população e do território, conjugados revelando que um importante aspecto sobre a colonização e a presença imperial nas colônias é o da viabilidade humana, financeira e administrativa.

Sobre Moçambique, de modo bastante correspondente ao enunciado acima, tem-se que os primeiros indícios de arte vêm da chamada arte rupestre, além de outros dados arqueológicos referentes a edificações. Mendes Corrêa refere-se ao trabalho importante de Santos Júnior, autor aqui já citado, e sua exploração científica da colônia, num programa de pesquisa de campo financiado pelo Ministério das Colônias, em 1936 e em 1937. Santos Júnior era nessa época professor da Faculdade de Ciências do Porto, da qual fazia parte também Mendes Corrêa. Sua pesquisa estendeu-se nesse programa a uma parte da Zambézia e trouxe descobertas de estações líticas, estações de arte rupestre de Chifumbaze e de Chicolone e a notícia de recintos muralhados do tipo que ocorre no antigo império do Zimbábue. A partir de então, Mendes Corrêa passa diretamente aos dados de

literatura científica e de relatos sobre a pré-história dos territórios de Moçambique, em termos arqueológicos e paleontológicos. Elenca vários indícios de atividade humana datada em diversas fases ao longo dos tempos. Contudo, adverte:

“Moçambique não forneceu ainda materiais que possam confirmar ou excluir alguns daqueles resultados, mas, como já dissemos, a nossa colônia deixou nos últimos anos, felizmente, de poder continuar a ser apresentada como virgem, ou quase, de pesquisas paleontológicas”. (pg. 494)



Decalcando as pinturas rupestres de Chicolone

(Seg. Santos Júnior)

Vemos aqui se revelar a escalada científica estratégica que ocorre após o Ato Colonial de 1930, período de intensificação do colonialismo português. Por isso, das obras que conseguimos ter em mãos para consulta, apenas uma, a de H. A. Junod, é datada de antes desse período. De modo bastante evidente e documentada, a produção antropológica e etnográfica, que compreende a produção acerca do objeto em questão, as artes de espetáculo, coincide com o nível de dominação colonial e suas diversas características de controle de acordo com as fases de entrada efetiva ou não no território colonizado. Os dados antropológicos surgem como os primeiros a sistematizar um conhecimento mais detido e abrangente sobre as populações moçambicanas, detalhando níveis de organização social para maior capacidade de controle de suas ações pelo governo.

Mendes Corrêa começa então a construir o seu quadro etnológico atualizado. Começa com algumas especulações acerca do contingente populacional, levantado em estudos censitários até 1940. Em seguida, reconhece novamente a pouca quantidade de informações produzidas sobre o assunto:

“Deixando para mais tarde algumas considerações sobre esses e outros aspectos da demografia moçambicana, procuremos fazer uma idéia, dentro do possível, da sua fisionomia racial e etnográfica. O fato é que ainda estão bastante atrasados os estudos a tal respeito, embora o terreno tenha começado já, felizmente, a ser desbravado e trabalhos de certa importância e interesse se tenham já realizado ou se encontrem em curso”. (Pg. 502)

Mendes Corrêa passa a se referir aos trabalhos realizados de antropologia física. O primeiro trabalho de antropologia física portuguesa reconhecido pelo autor data de 1918, feito em Moçambique. Trata-se do estudo de Américo Pires de Lima, que observou 170 indígenas moçambicanos adultos masculinos, de várias

regiões do país. Durante a Exposição Colonial do Porto, de 1934, foram observados 126 indígenas de várias regiões pelo Instituto de Antropologia do Porto, ampliadas com mais 52 observações realizadas na seção colonial da Exposição do Mundo Português em Lisboa, 1940, pelo mesmo instituto. A coordenação dos estudos ainda estava em andamento, não havendo resultados conclusivos das comparações sobre o estabelecimento das raças e suas prováveis interseções mensuradas e cogitadas pela Antropobiologia. Houve apenas a apresentação de resultados parciais durante o Congresso Colonial realizado por ocasião da mesma Exposição no Porto. Santos Júnior, A. Barradas, Lídio Cipriani, Luís Ferreira e Caetano Montez são os autores elencados como contribuintes para uma síntese da etnologia da colônia de Moçambique.

É interessante registrar aqui a referência especial que Mendes Corrêa faz a estudos realizados com moçambicanos trabalhadores das minas da África do Sul. Seligman é o autor responsável pela observação de 1337 casos de mineiros de Johannesburg, nativos da costa oriental africana, dos grupos Batonga, Bachope e Machangana.

Mendes Corrêa reconhece também que os estudos etnográficos e lingüísticos representam ainda pequena parcela duma tarefa ainda ampla de sistematização dos agrupamentos humanos de Moçambique. Por exemplo, uma grande parte dos estudos de lingüística moçambicana são estrangeiros, devendo notar-se que vários são de missionários protestantes e outros se referem, como a propósito se verificou anteriormente, a estudos fora da colônia sobre grupos étnicos que se espriam além das fronteiras.

Corrêa admite que seria forçosamente incompleta a lista de autores que se têm ocupado de sociologia, etnografia e folclore de Moçambique. Dos estrangeiros, diz o autor, além dos estudos lingüísticos, deve-se pôr em destaque o importante estudo de Henri-Alexandre Junod sobre os Batongas, intitulado “The life of a south african tribe”, e o artigo de Henri-Phillipe Junod, filho do anterior, relativo aos Bachopes e outro trabalho sobre os Vandaus.

“Apesar de tudo o que se tem estudado e escrito sobre as populações de Moçambique é vastíssimo ainda o campo a explorar em tal matéria. Cingindo-nos quase exclusivamente ao aspecto somatológico, temos de reconhecer que estamos ainda longe de poder enunciar sínteses seguras e exaustivas. Nem uma classificação das principais tribos indígenas no ponto de vista racial pode, por enquanto, ir além de esboços aproximativos, devendo registrar-se que Aires de Ornelas, Eduardo Costa, Bivar Lopes, Moreira Feio e outros autores empregaram a palavra ‘raça’ para designar grupos que seriam antes tribos ou agrupamentos etnográfico-lingüísticos e não unidades somáticas definidas. Estabeleceu-se assim uma certa confusão, mas há a registrar a dificuldade que mesmo aos métodos científicos se depara na definição satisfatória desses grupos somáticos perante as mais amplas séries de observações.” (pg. 510)

A partir de então, Mendes Corrêa se ocupa de realizar uma revista das populações de Moçambique no que se refere aos seus aspectos somatológicos. Vê-se como se confirma a freqüente retomada do tema da antropobiologia em detrimento das análises etnográficas, relacionadas à abordagem dos elementos de cultura, separando as populações em grupos de semelhanças físicas mensuráveis, principalmente organizados por análises craniológicas remetendo às prováveis ascendências. Como justificativa da dificuldade de sistematizar e concluir sobre os mais avançados ou atrasados, com base nesse tipo de especulação métrica, esquiva-se o autor argumentando sobre o suposto problema da migração e miscigenação para fins de antropometria e antropologia:

“A confusão etnográfica na Zambézia, assim como noutras regiões de Moçambique, desafia qualquer tentativa de sistematização segura, com os elementos de que dispomos atualmente. Deram-se naturalmente movimentos de povos em direções opostas e variadas, houve guerras, cruzamentos, escravatura, revoltas, conquistas”. (pg. 519)

Faltando pouco para o término de sua exposição, Mendes Corrêa assume melhor sua real proposta de trabalho, ao contrário da que esboça na extensa introdução das primeiras cem páginas, onde enfatiza os progressos gerados pelo desenvolvimento da escola antropológica culturalista e os benefícios teóricos e metodológicos advindos desta, que traria um conhecimento mais apropriado dos povos e suas culturas, para além da visão evolucionista, criticada por ele próprio em várias passagens do trecho inicial.

“Muito haveria a dizer sobre os grupos étnicos mencionados, relativamente às suas condições biológicas, à sua psicologia, cultura material e espiritual, organização social, etc. Já aludimos a alguns fatos interessantes sob tais aspectos. Mas não cabe nestas páginas um estudo desenvolvido dessas matérias. Contentemo-nos com mais alguns rápidos informes.” (pg. 530)

Os informes que vêm à seguir referem-se à presença ou ausência de robustez nos agrupamentos já tão detalhados em esboços etnológicos e inferências de mensuração. Esta robustez muitas vezes surge como ponto de análise para determinação dos grupos de indivíduos mais adequados para a exploração do trabalho manual nas colônias, interesse de primeira ordem nessa caracterização antropobiológica das populações em Moçambique. Por trás de justificativas pseudo-científicas, quer-se atingir uma carta de detalhamento da localização dos grupos mais aptos ao trabalho nas grandes produções, para onde serão deslocados os trabalhadores.

Além da fotografia das artes rupestres, as únicas imagens que tratam sobre aspectos artísticos são sobre duas danças embora, ao invés de discutidas como a primeira, apareçam apenas como ilustrações legendadas, desprovidas de qualquer discussão e que, de alguma forma, remontam aspectos de vigor físico, tão enfatizado ao longo da obra. Apesar disso, pode-se ver que a cena retratada é de uma dança ronga, onde se utiliza a timbila, à direita.



Batuque de Rongas

Col. Ag. Ger. Col.

Por essa última passagem, entende-se melhor e mais claramente o assunto geral de que se trata.

“Num elevado ponto de vista nacional e humano haveria também lugar para largas dissertações sobre o condicionalismo, papel e destino dos indígenas moçambicanos que, todos os anos, às dezenas de milhares, emigram para o Transvaal e para a Rodésia e cujo trabalho árduo e penoso nas minas do Rand sugeriu uma descrição empolgante e profundamente dramática a Julião Quintinha¹⁴.”(pg. 545)

Um pouco mais à frente, em sua última nota, Mendes Corrêa revela seu projeto de trabalho migratório nas minas:

“Há uma ação e uma preservação espiritual a exercer sobre os nossos trabalhadores no Rand, sem o que, mais do que braços robustos e corpos vigorosos, perderão Moçambique e Portugal incessantemente milhares de almas e corações. Dos nossos convênios relativos à mão de obra indígena devia constar, em lugar proeminente, a conservação do ascendente moral lusitano. Falar-se português, praticarem-se o culto e a catequização católicos, haver escolas e professores portugueses, médicos e capatazes portugueses, propaganda portuguesa. Só assim se poderia autorizar o concurso daquela mão de obra a estrangeiros. (...) Felizmente nenhum esforço anti-colonial quebrou, ainda, ali a solidariedade de populações mais ou menos diversas para com a bandeira de Portugal. Mas é preciso estar vigilante, é preciso combater em bases científicas as causas do depauperamento ou de desnacionalização. (pg. 547-8)

Termina assim este texto de Mendes Corrêa, acrescido apenas de uma tabela das médias de alguns caracteres antropométricos em séries de Moçambique, tabela esta que figura ao final de todos os capítulos e refere sinteticamente todos os dados apresentados ao longo do texto de discussão de bases de dados da antropologia física.

Percebe-se que, em relação à Moçambique, Mendes Corrêa remete aspectos de arte dos indígenas a aspectos de vigor físico indiretamente, através das imagens, o que coloca uma ambigüidade importante na forma de valorização de aspectos artísticos por parte da etnografia e da antropologia portuguesa praticadas no território. O caso do inglês Hugh Tracey será ainda mais desafiador em suas

¹⁴ Quintinha, Julião. Terras do sol e da febre. 2ª edição, Lisboa, s/d.

ambigüidades, pois seus textos e sua monografia estão publicados numa revista de propaganda colonial portuguesa, a “Moçambique. Relatório Trimestral”.

A análise e seleção realizada com base nos compêndios

Trabalharemos a seguir com monografias e textos de autores importantes, produtores das obras mais conhecidas e acessíveis sobre música e dança em Moçambique, de H.A. Junod e Hugh Tracey.

Como dito anteriormente, há registros de estudos sobre música e dança relativamente independentes em diversos períodos. Os antropólogos alemães Curt Sachs e Erich von Hornbostel, inventores do sistema de classificação mais utilizado na etnomusicologia e organologia (Método Hornbostel-Sachs¹⁵), Henri-Phillipe

¹⁵ Hornbostel-Sachs (ou Sachs-Hornbostel) é um sistema de classificação dos instrumentos musicais criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs e publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* in 1914. Uma versão revisada e em inglês foi publicada no *Galpin Society Journal* em 1961. Embora tenha sofrido muitas críticas, é o método mais utilizado por profissionais de etnomusicologia e organologia para classificar instrumentos musicais.

O problema das classificações tradicionais que dividem os instrumentos em sopros, cordas e percussão é a diversidade de critérios. No primeiro caso é a força produtora de som (ou estímulo) que é utilizada. No segundo, o elemento vibrante e no terceiro, o método utilizado para produzir o som. Segundo Curt Sachs, este método seria tão lógico como "dividir os americanos em californianos, banqueiros e católicos".

No final do século XIX, um método de classificação foi desenvolvido por Victor Mahillon, o curador do museu de instrumentos musicais do conservatório musical de Bruxelas. O sistema de Mahillon foi um dos primeiros no ocidente a classificar os instrumentos de acordo com o elemento produtor de som do instrumento (já havia um sistema semelhante na Índia). Mas o sistema de Mahillon era limitado, em sua maior parte, aos instrumentos ocidentais usados na música clássica. Também dava importância exagerada aos instrumentos de teclado, muito importantes na música européia, mas praticamente inexistente em muitas outras culturas. O sistema Hornbostel-Sachs é uma expansão do sistema de Mahillon para que pudesse ser utilizado na classificação de instrumentos de qualquer cultura.

Formalmente, o sistema Hornbostel-Sachs é baseado no sistema de classificação decimal criado em 1876 por Melvil Dewey, para a classificação de livros em uma biblioteca. O sistema Hornbostel-Sachs possuía, em sua primeira publicação, quatro categorias principais numeradas, com muitos níveis e várias subdivisões, como os ramos de uma árvore, cada ramo recebendo um código composto dos números de todos os níveis e subníveis. O sistema possui cerca de 300 categorias básicas. Os dois níveis superiores do esquema, com respectivas explicações, são mostrados abaixo:

1. Idiofones. O som é produzido primariamente pela vibração do corpo do instrumento ou por alguma de suas partes, mas esta vibração deve-se à própria elasticidade do material, sem necessidade de nenhuma tensão adicional nem de cordas, membranas ou colunas de ar. Em essência este grupo inclui quase todos os instrumentos de percussão além de alguns outros. Os sons produzidos pelos idiofones podem ter altura definida (podem produzir notas afinadas, como nos xilofones) ou indefinida.

2. Membranofones. Os sons são produzidos primariamente pela vibração de uma membrana estendida e tensionada. Este grupo inclui todos os tambores e os kazoos.

Junod (o filho de H.A. Junod, que continuou a obra do pai e publicou artigos sobre música e instrumentos no periódico *Bantu Studies*), Andrew Tracey (filho de Hugh Tracey, também continuador da obra do pai, como diretor da *International Library of African Music*, sediada na *Rhodes University*, África do Sul), são importantes nomes que produziram especificamente sobre música em territórios da África meridional, conduzindo ao desenvolvimento da área antropológica, etnográfica, musicológica e museológica que se tornaria conhecida como etnomusicologia.

Por fim, quer-se registrar neste texto as referências importantes que surgiram de um primeiro contato com bases de dados de diferentes períodos da História de Moçambique e suas populações, nativas, coloniais ou de outra ordem. O levantamento total de obras feito com essa pesquisa permitirá ampliar muito ainda o escopo bibliográfico, pois traz referências ainda não exploradas mas

3. Cordofones. O som é produzido principalmente pela vibração de uma ou mais cordas tensionadas. Este grupo inclui todos os instrumentos normalmente chamados de instrumentos de cordas, bem como alguns instrumentos de teclados, como os pianos e cravos. Note que a informação sobre a forma de execução (percutida, beliscada, friccionada, soprada), neste caso, só aparece nos níveis mais baixos.

4. Aerofones. O som é produzido principalmente pela vibração do ar ou pela sua passagem através de arestas ou palhetas. O instrumento, por si só não vibra, nem há membranas ou cordas vibrantes.

5. Eletrofones. Uma revisão posterior adicionou ao sistema um quinto grupo, o dos eletrofones, que são instrumentos em que o som é produzido por meios eletrônicos, como um teremin ou sintetizadores.

Embora não existam no sistema Hornbostel-Sachs, alguns instrumentos podem possuir outras fontes geradoras de som, como a água. Alguns organologistas consideram a inclusão da categoria hidrofones para acomodar estes instrumentos. O sistema foi criado para poder receber quantos níveis sejam necessários para acomodar cada tipo de instrumento musical existente no mundo, mesmo aqueles não existentes ou não conhecidos quando da criação do método. Além dos níveis mostrados, existem muitas outras divisões em cada grupo, assim, um xilofone por exemplo, seria classificado no código 111.212 (usam-se pontos para dividir grupos de três ou quatro algarismos, apenas para facilitar a leitura dos códigos).

Também há formas de classificar instrumentos que possuam características de mais de um grupo. Estes instrumentos podem ter números de classificação particularmente longos, com hífens ou sinais de pontuação, além de números. Hornbostel e Sachs citam, eles mesmos, o caso de algumas gaitas-de-fole em que alguns tubos têm palhetas simples (chamadas palhões, como um saxofone) e outros possuem palhetas duplas como um oboé. Uma série de outros instrumentos compostos existem e podem ser classificados.

levadas para a nova etapa de elaboração da pesquisa de doutorado, um levantamento sistemático de cada autor em questão, além de seus colegas, afim de se ter noção das instituições envolvidas, suas equipes de pesquisa, integrantes, as diferentes metodologias e linhas teóricas.

Capítulo 2: As monografias sobre as *timbila*

As obras

Música (canto) e dança são tratadas na bibliografia colonial de forma direta apenas em alguns casos encontrados ao longo da pesquisa, como nos trabalhos de Hugh Tracey, mas, de um modo geral, as manifestações artísticas, quando aparecem como dado objetivo, surgem dentro de trabalhos etnográficos gerais, trabalhos extensos de estilo monográfico como se verá primeiramente na obra de Henri-Alexandre Junod (1913).

Henri-Alexandre Junod

Biografia

Nascido em 1863, na cidade de Neûchatel, parte francesa da Suíça, Henri-Alexandre Junod teve educação religiosa, formando-se em teologia. Em seguida, ingressa na Missão Suíça protestante e parte para Moçambique, no ano de 1889, como missionário, estabelecendo-se ao norte da atual cidade de Maputo, antiga Lourenço Marques, na localidade de Rikatla. Junod vivenciou momentos de conflito e tensão durante as guerras de conquista do território e redução do Império de Gaza, último entrave ao estabelecimento efetivo do governo colonial no sul de Moçambique. Esse mesmo episódio associado, posteriormente, ao contato com James Bryce em visita a Moçambique, historiador e amigo de James Frazer,

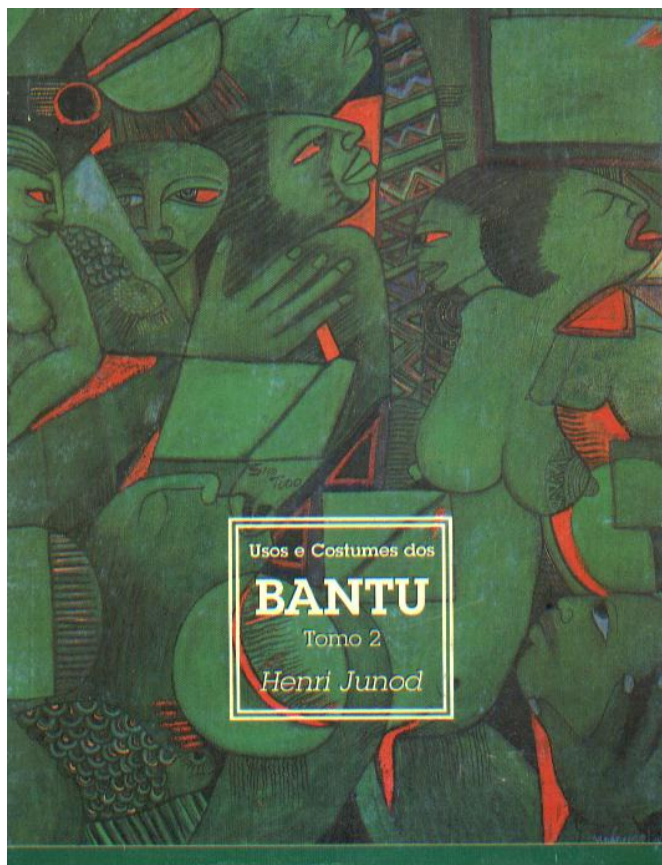
influente antropólogo britânico da época, motiva o missionário a começar um importante trabalho etnográfico sobre o grupo tsonga, habitante da região onde está a Missão Suíça. Junod presenciou a violência e o impacto da entrada do colonialismo na vida dos moçambicanos do sul. Certo da desagregação iminente colocada pela entrada portuguesa na área, ele começa a construir uma das maiores etnografias africanas que se tem notícia até hoje.

Acusado pelo governo português de colaboração com os habitantes dessa região do conflito, Junod afasta-se do local e desenvolve sua primeira etnografia versando sobre os Ba-Ronga do sul de Moçambique. Em 1913, Henri-Alexandre publica sua grande obra, *Life in a South African Tribe*. Como membro da Missão Suíça, Junod destaca-se pelo esforço de estruturação da educação, o que motivou-o a organizar uma escrita e uma gramática em língua Tsonga. Por defender estes elementos da cultura local, criou-se uma tensão em relação ao governo instituído. Esses posicionamentos foram importantes para valorização da cultura local e posterior emergência de movimentos nacionalistas, como destaca Teresa Cruz e Silva (2001). A defesa da língua local foi a principal bandeira do missionário, proveniente de um país que, como poucos, comportava o convívio de diferentes línguas oficiais em seu território, algo fundamental na manutenção do sentimento de pertença nacional presente no pensamento nacionalista europeu. Dessa forma, Junod teve um papel muito importante nos processos em curso no sul de Moçambique, interferindo nas discussões e na dinâmica do colonialismo português.

Junod, como destaca Paulo Gajanigo (2006), possui um importante hibridismo em sua obra. Isso corresponde ao período de construção das diretrizes da disciplina antropológica no mundo, e ele, atento ao debate científico de seu período, procurava em diferentes teorias os elementos que julgava mais adequados para o trabalho etnográfico, compondo um quadro teórico e uma metodologia eclética, avesso a classificações próprias das escolas de pensamento acadêmicas, como a americana ou a britânica. Confundido em muitas das leituras de colegas pesquisadores no que tange aos estudos de parentesco, Junod foi forçosamente relegado ao plano das teorias de história conjectural, como reforça Gajanigo, linha teórica associada a um ramo da teoria evolucionista. Porém, Junod possuía uma plasticidade em relação aos modelos teóricos de sua época e compôs explicações muitas vezes mais pertinentes que as de seus pares, como as que colocou o inglês Radcliffe-Brown em seu famoso artigo “O irmão da mãe na África do Sul” (1973 [1924]).

Em sua obra *Usos e costumes dos Bantu*, tradução da etnografia de 1913, Junod dedica um capítulo especialmente à música. A música e o canto aparecem dentro da parte de Vida Literária e Artística. (Tomo 2; Quinta parte – Vida literária e artística; Lingüística e Mentalismo no Capítulo primeiro - caracteres do intelecto bantu, Canto no Capítulo segundo – o folclore Tsonga; Música no Capítulo terceiro – a música - pp. 229-248).

A obra *Usos e Costumes dos Bantu*



A obra *Usos e Costumes dos Bantu* é considerada por muitos pesquisadores uma das maiores monografias antropológicas realizadas na África Austral. Na introdução ao texto, H.A. Junod conta um pouco de sua primeira experiência como missionário protestante da Missão Suíça em Moçambique, e narra um encontro que marcará sua vida e seu trabalho de pesquisa antropológica e lingüística. Em 1895, durante as guerras de conquista, Junod recebe a visita de Lorde Bryce, homem de estado e colaborador de James Frazer em seus estudos de antropologia. Bryce verificou depressa a ausência de estudos sistemáticos sobre os indígenas da região

e procurou incitar os residentes na área a empreender o estudo científico dos indígenas e de sua vida primitiva.

Junod descreve assim seu encontro com Bryce e o despertar de seu trabalho etnográfico:

“Esta observação foi para mim um verdadeiro raio de luz. Era possível que estes indígenas, por causa de quem tínhamos vindo para a África, aproveitassem com um estudo desse gênero e viessem mais tarde a ser-nos gratos por saberem o que haviam sido no tempo da sua vida primitiva. Esta razão, como tantas outras, nunca me tinha ocorrido. Até então, (...) o meu passatempo preferido era a entomologia. (...) [O] homem é infinitamente mais interessante que o inseto! ”. (pg.21, tomo 1)

Após isso, Junod passa à apresentação de seus informantes, algo incomum para as etnografias da época. Na maioria das monografias escritas no período, os informantes eram deixados de lado ou apareciam nos exemplos explicativos, quando muito o faziam. Junod refere-se a seus informantes como seus documentos, testemunhas vivas e colaboradores fiéis, a quem dedica profunda gratidão por terem participado de sua formação como conhecedor da cultura Tsonga.

Contando sobre Spoon, um deles, Junod relata que o empregava nas caçadas de borboletas, onde constatou seu poder de observação. Spoon ensinou o missionário nas artes da adivinhação com jogo de ossículos, os quais utilizavam quando iam à caça. Contudo, conta Junod que seu informante, após a guerra com os portugueses, entre 1894-1895, perdeu a confiança na adivinhação e em seus deuses antepassados, convertendo-se ao catolicismo. Isso elucida exemplarmente o impacto da conquista portuguesa em sistemas de conhecimento locais e práticas religiosas. Spoon morreu em 1924.

Após isso, o informante principal seria Tobana, uma importante figura no clã de Mpfumu dos changanas. Este possuía conhecimentos profundos sobre a sociedade de corte e do tribunal. Segundo Junod, era patriota ardente e converteu-se também ao catolicismo, levando à conversão vários amigos e parentes próximos.

Em seguida, Henri-Alexandre apresenta seu outro informante, tão bem informado quanto Tobana em relação aos rongs do sul, conhecedor dos clãs do norte, de nome Mankhelu. Ele era o filho mais velho de Xiluvana, antigo chefe do clã ncuna, e foi durante anos príncipe regente dos Vankuna até que o chefe atual assumisse a maioridade. Junod, devido ao desenvolvimento da Missão e a problemas com a administração portuguesa na região de Lourenço-Marques, teve de deixar a localidade a fim de fundar uma escola entre os Tsongas do Transvaal. Em Xiluvana, perto de Leydsdorp, foi onde estes dois se encontraram.

Mankhelu, diferentemente dos outros dois informantes, é descrito por Junod como “profundamente dominado pelas concepções obscuras do espírito bantu”, de modo que “não pôde se libertar e permaneceu pagão até morrer”, em 1908. Além de regente, ele era o médico principal da corte, conselheiro dos mais próximos ao rei, adivinho e sacerdote da família. Ele tinha muitas relações entre os clãs suthus e pedi do nordeste do Transvaal e ocupava uma posição de grande influência sobre eles dado sua condição de estrangeiro. Além dele, também Viguet, um velho convertido e renomeado no batismo cristão, foi dos que ensinaram a maior parte do que Junod refere sobre os clãs do norte. Este tinha sido chefe de uma aldeia de refugiados tsongas nos Spelonken. Ele era de Psungo, localidade da bacia do rio Limpopo, e tinha emigrado ao Transvaal durante a guerra de sucessão de 1862. Por

fim, Mawewe, poeta da corte ncuna e Simeão Gana, de uma antiga e importante família, e muitos outros contribuíram para os conhecimentos etnológicos de H. A. Junod neste período.

Após esta estada no Transvaal, Junod volta em 1907 ao litoral de Moçambique, a fim de fundar uma escola na região de Rikatla. Lá, ele encontra novamente com seu informante Spoon, bem mais velho e batizado com o nome de Elias. Ele agora era um dos anciões da pequena igreja do lugar, juntamente com outro, Mbhoza, um ronga da família Mazvaya. Ajudado por esses dois, Junod inicia em 1909 o inquérito sistemático encaminhado por Bryce segundo o modelo organizado por James Frazer para reunião de fatos etnográficos.

Finalmente, em relação aos informantes, o missionário registra os alunos da escola de Rikatla. Todas as terças-feiras, durante meses, havia uma reunião para colocar em curso o estudo, durante a qual um destes devia contar uma história, descrever um costume ou então contar um conto indígena. Ao longo da narrativa, os colegas poderiam acrescentar o que sabiam a respeito, e, como havia ali pessoas experientes, adultos e idosos, as discussões muitas vezes eram fonte de instrução. Com isso, reuniu Junod mais de cem contos, anotados e que foram publicados nas obras “Cantos e Contos dos Ba-Ronga” e “Os Ba-Ronga”. Permaneceram ainda muitos manuscritos, os quais estão colocados neste obra “Usos e Costumes dos Bantu”, no tomo 2.

Ao iniciar essa tarefa de investigação e edição dos cantos e contos, havia dois fins declarados do trabalho, um prático e outro científico. Primeiramente, o fim científico fundamenta-se na idéia de que a vida de uma tribo é um agregado de

fenômenos biológicos que precisam ser relatados com objetividade e são da maior importância, pois transmitem uma fase do desenvolvimento humano. Dessa maneira, o plano de trabalho científico deve se ocupar com os dados e sua localização minuciosa. Só quando existir um número suficiente de dados devidamente registrados, em monografias reconhecidas, é que se poderá empreender um estudo comparativo baseado em etnografias do grupo bantu. Obras que busquem a essência desse grupo não serão suficientes enquanto não se estabelecer uma quantidade de estudos completos de todas as tribos e seus subgrupos.

Pelo lado prático, Junod afirma haverem duas categorias de pessoas a quem gostaria de contribuir com seu trabalho de modo eficaz: os administradores coloniais e os missionários. Vejamos a esse respeito o que fala o autor:

“Para governar selvagens é preciso estudá-los a fundo e não só conhecer as idéias falsas contra as quais temos que lutar, mas também evitar ferir inutilmente os seus sentimentos. Isto é indispensável, se desejarmos captar-lhes a confiança e manter um entendimento amigável entre eles e o governo europeu. Quantas guerras se teriam evitado, se os administradores coloniais tivessem conhecido melhor a etnografia bantu! E também quanto bem tem sido feito pelos que se deram ao trabalho de estudar os indígenas com simpatia, a fim de serem justos pra com eles.” (pg. 26)

Esta afirmação se aplica igualmente aos missionários. Após a Conferência de Edimburgo em 1910, como destaca Junod, era necessário e quase obrigatório para os missionários trabalhando em todo o mundo estudar os indígenas nas zonas missionárias. Isso é considerado, então, como um grande avanço na interpretação da religião protestante e católica frente aos ritos pagãos em relação a momentos coloniais anteriores, como na Inquisição, onde o paganismo era considerado

prática proibida e punida com pena de morte. Deve-se aproveitar o espírito pagão no que tem de procura da verdade, como busca e pressentimento de uma vida supostamente mais elevada moralmente, tal como na prática pregada pela missionação. Como exemplo, Junod destaca a seriedade com que os tabus indígenas são respeitados. Observa-se nisso uma evidência de que a instrução e a conversão proporcionadas pelas missões poderiam ser igualmente respeitadas e colocadas em prática.

Assim, após revelar seus intuitos, o autor passa a detalhar seu plano de trabalho. Após explicar num capítulo preliminar o que é a tribo tsonga, Junod reconstrói a trajetória de um indivíduo modelar ao longo de sua vida, do nascimento até a morte. Essa história do que chama a evolução de um homem e uma mulher constituem a primeira parte de sua obra. Em seguida, o autor passa à primeira célula social formada pelos indivíduos, a família e depois a aldeia, considerada uma família ampliada. Por si, as aldeias constituem o clã e a tribo. A terceira parte trata da vida nacional, onde se aborda principalmente o chefe, a corte e o exército. Em seguida, trata-se da vida agrícola e industrial, passando após ao plano literário e artístico, manifestações coletivas da tribo, finalizando com aspectos da vida religiosa e crenças diversas, no intuito de adentrar à vida mental, o que interessa especialmente ao autor.

Enfim, ainda nas finalidades práticas, Junod destaca sua intenção de contribuir para o conhecimento mútuo entre os povos proporcionado pelos antropólogos, os quais procuram trabalhar sobre a origem da vida psíquica da humanidade. Além do mais, declara que sentiria uma satisfação ainda maior se sua

obra pudesse ser útil aos próprios africanos, contribuindo para a resolução pacífica da questão indígena, já presente desde o momento da conquista portuguesa. Sobre isso, diz:

“Se conseguisse suscitar entre os brancos uma simpatia mais esclarecida para com nossos irmãos indígenas, se este livro chegasse a impedir que o abismo que separa as raças continuasse a alargar-se, dava por empregados os meus esforços. (...) Estão-se efetuando profundas modificações no seio das tribos do sul de África. A civilização tomou posse não somente do litoral mas também do interior do continente, e exerce uma influência extraordinária em toda a população masculina que aflui às minas de ouro de Joanesburgo, chegando até às proximidades do deserto. (...)”. (pg. 28)

Junod demonstra assim sua vontade de estudar os costumes que ainda existem e que em breve desaparecerão, algo que coaduna sua tarefa de missionário que, assim como os administradores coloniais, deveriam posicionar-se a favor do desenvolvimento das “raças mais fracas”. Assim, esclarece que seu intento é o de indicar os rumos aos quais se deveria orientar a tribo, a fim de evitar-lhe a vergonha e a destruição. Contudo, essas colocações estarão separadas da parte científica da obra, em apêndices de conclusão ao final dos volumes. O autor marca a necessidade de separação entre a objetividade científica e os encaminhamentos de ordem moral e de política indígena, estes últimos constituintes da mais preciosa justificativa para a jornada investigativa assim concebida.

O capítulo preliminar começa com explicações de cunho ortográfico sobre palavras de língua nativa, colocando as soluções utilizadas para a grafia das palavras. Junod estabelece, por conseguinte, a delimitação geográfica da tribo. Suas observações abrangem uma extensa faixa de terra, genericamente colocada como a faixa leste de Natal ao rio Save, o que inclui territórios da África do Sul, Rodésia e

Moçambique. Em Moçambique, sua área de cobertura se estende pelas províncias de Lourenço-Marques, Inhambane, Manica e Sofala. A tribo tsonga compreende um certo número de clãs, os quais formam seis grupos, falantes de diversos dialetos, variantes da língua tsonga. De acordo com a necessidade, o autor faz as distinções entre os termos. A tribo estaria definida como a totalidade da nação tsonga. Esta nação estaria dividida por grupos de chefia, os clãs, unidades nacionais com origem na família. Os clãs formam também grupos por língua, falantes do mesmo dialeto.

Esta construção da nação tsonga é reconhecida por Junod em sua artificialidade. Colocou-se um nome genérico à tribo tsonga. Como reconhece, não há uma verdadeira unidade nacional consciente mas colocada apenas pela observação etnográfica. O próprio nome escolhido pelo missionário foi-lhes dado por invasores zulus ou angonis ao longo do período de invasões de 1815 a 1830 e, portanto, trata-se de um apelido desprezado pelos nativos em questão, os tsongas, nome quase equivalente a escravo. Outro nome possível seria changana, empregada por exemplo pelos brancos em Joanesburgo para designar os trabalhadores da costa oriental, também tida pelos nomeados como insulto. Contudo, em sua origem, como explica o autor, a palavra Tsonga significa “povo do leste”, bastante aplicável para a circunstância.

A tribo tsonga teria então seis grupos, seis clãs: o rhonga, o dzonga, o n’walungu, hlangano, bila e hlengwe. De acordo com as explicações dessas subdivisões, Junod conclui que a pátria originária de todos os grupos seria uma área parte dos distritos de Lourenço-Marques e Inhambane. No decurso das

guerras de invasão zulu do século XIX, um grande número de famílias migrou para outras áreas vizinhas, como o nordeste do Transval. No decorrer do século XX, a emigração continuou, então mobilizada pelo afluxo às minas e pela fixação de várias famílias nessa zona de trabalho, contabilizando-se cerca de um terço da população em áreas externas ao domínio português. Esse montante populacional e sua movimentação é dado como justificativa do estudo, visto a importância numérica da tribo na dinâmica local. Estima-se que a nação seja de novecentos mil indivíduos.

Quanto à procura do conhecimento acerca do passado, Junod afirma encontrar relatos de origem, expressos sobretudo em mitos, de migrações dos clãs, de genealogias das famílias reais e, por fim, narrativas que remontam até cem anos antes, ao início do século XIX. Os primeiros, os mitos de origem tratam da gênese do homem africano, contada através de mitos puros. Os segundos se dão através de lendas sobre os deslocamentos clânicos. Através das genealogias das famílias reais é que Junod constrói relações com as crônicas de viajantes e publica um texto sobre pré-história dos indígenas do sudeste africano no século XVI ¹⁶. No período dos últimos cem anos sobre os quais trata o autor, coloca-se já o trato histórico. Assim, durante todo o século XIX, a história da tribo tsonga é marcada pelo evento da invasão zulu e pela migração, e os clãs estão cada um por si, sem uma unidade nacional. Muitos clãs migraram para o Transval durante os anos de 1835 a 1840. O rei invasor, Manukuse, permaneceu na região durante vinte anos, de 1835 a 1856,

¹⁶ Junod, H. A. *The condition of the Natives of South East Africa in the XVI Century according to the early Portuguese documents*. In *South African Journal of Science*, 1944.

data de sua morte. À partir daí, travou-se uma árdua guerra civil pela disputa do controle da região e dos clãs. Entre as batalhas, rhongas emigrados, portugueses, um reconhecido líder de nome Albasini e o filho do antigo chefe, Muzila, assumiram o controle da região. Quando morreu Muzila, seu filho Gungunhana assumiu o poder, não sem disputas e guerra. Este, o último rei do antigo império de Gaza, foi derrotado durante as guerras de conquista do território pelos portugueses, sob o comando de Mousinho de Albuquerque. Termina assim, em 1895, o governo zulu. Começa a administração portuguesa, vista como um grande benefício para os tsongas, aos olhos de Junod.

Após esses dados históricos, Junod trata de apresentar os caracteres étnicos da tribo, afim de estabelecer distinções e comparações com outros bantus, sobretudo os suthus e os zulus. Ele escolhe como principais os caracteres lingüísticos, os mentais e os físicos. A tribo tsonga é apresentada como sendo formada por populações de origens diversas, que invadiram a região de diversos lados. Apesar desse dado de contrariedade, os invasores adotaram sempre a língua da população primitiva e não a alteraram a ponto de contrariar sua evolução. Assim, a língua tsonga é tida como o elemento mais antigo da vida da tribo, conferindo à ela sua unidade. Junod conclui disto que a língua tsonga era falada pelos primeiros habitantes da região, remontando a um período de quinhentos anos ou mais, e, juntamente com certos usos, forma o grande nó que ata os clãs ao longo dos séculos. Dentre todos os caracteres mentais, o autor enfatiza preliminarmente o militarismo zulu, algo que marca a região mas não pertence aos povos primitivos e que, portanto, é pouco provável que a tribo tsonga perca seu

feito brando, algo favorável como primeira observação das características de um povo que se quer educar e dominar pela missionação e administração colonial. Por fim, conclui sobre os caracteres físicos uma indistinção, uma variedade, dadas as diversas migrações e influências populacionais ocasionadas pelas antigas rotas de comércio marítimo e terrestre, do que se nota traços muito diversos na população.

* * *

Após essa caracterização preliminar, passa-se a identificar ao longo de sua extensa obra as passagens onde aparecem remissões a aspectos de artes performáticas de toda ordem. Dessa forma, entra-se no mundo de relações que se pode estabelecer entre a vida geral da tribo, aspectos da vida individual e dos grupos que fazem parte dessa grande nação enunciada anteriormente por H. A. Junod e o plano das manifestações artísticas.

Percebe-se que as práticas e conhecimentos expressos por elas em relação aos domínios culturais dos tsongas são fortemente associados a diversos ritos que constituem o encadeamento da vida e da morte, como colocado por Junod ao mostrar sua lógica descritiva. No primeiro volume de sua obra, trata-se da trajetória de um indivíduo padrão e de suas experiências ao longo da vida. Os cânticos estão muito comumente relacionados a diversos ritos ao longo da vida dos membros da tribo. A primeira narrativa de Junod acerca de cantos, danças ou dramatizações aparece nas séries de ritos de circuncisão dos meninos. Ao longo do mês de inverno ocorre a separação dos que serão iniciados à vida adulta.

A escola de circuncisão se dá em intervalos de quatro a cinco anos, acolhendo rapazes entre dez e 16 anos. Reúnem-se os candidatos na capital do clã, pois é o chefe quem preside a escola. Junod descreve, ao longo do rito de separação dos rapazes do convívio com a aldeia, o início de um canto acompanhado de rufar de tambor e de repiques de trombetas de caça feitas de chifres de antílopes. As canções são cantadas pelos últimos participantes da escola, os pastores. Ao longo dos cânticos formam-se duas filas de pastores, uns de frente aos outros, entre os quais passam os iniciantes, para que sejam flagelados. Isso faz um ambiente de tormento, sob o qual se distrai a atenção dos rapazes que serão circuncidados logo adiante. Após rápidos movimentos do operador, que se coloca ao final desta travessia, está realizada a circuncisão. Isto constitui o rito de passagem. Não há maiores pormenores sobre os elementos que se objetiva investigar, além da letra do cântico e da descrição da instrumentação:

“O rapazinho chora! Ave de inverno!” (pg. 88)

Após essa passagem, trava-se um silêncio e restrições que durarão até o retorno do grupo de iniciados ao convívio com a aldeia. Permanecem separados dela durante um árduo período de provações, como pancadas, frio, sede, má alimentação e punições. Ao longo das provações, novamente canta-se algumas pequenas parábolas, entoadas pelos pastores e pelo chefe da escola. São figurações sobre os que estão ali presentes, colocando-se sempre a relação de perigo da morte. Ao longo dos ritos de iniciação ocorrem várias encenações que tratam especificamente de reiterar concepções sobre a fase liminar dos circuncidados. A base dos ensinamentos colocados sob forma de encenações ou cantigas é a

resistência, a obediência, a virilidade. Mas, segundo Junod, o ensino do *ngoma* apresenta outro aspecto, comparado a uma escola, pois comporta certo esforço intelectual de compreensão das linguagens figurativas das ações desenvolvidas ao longo desse período. Há o ensino de fórmulas secretas, expressas em versos de cantigas, as quais constituem grande tabu e que devem ser decoradas frase por frase. São textos em parte incompreensíveis, segundo o autor, mesmo para os iniciados. Assim, aprende-se uma série de cantos em linguagem figurativa, misteriosos, que vão sendo, por ventura, decifrados ao longo do processo ou durante a segunda escola, quando serão pastores. Quase todos os símbolos relacionam-se com a vida sexual.

Quando o tempo da escola está próximo do fim, novos ritos ocorrem, os de agregação. O *mulagaru* consiste numa cerimônia que se repete em todas as manhãs desse período, onde os rapazes são colocados a falar com o espírito do velho que representa o clã: é o princípio da participação na vida adulta. Alguns dias depois, tomam um medicamento para purificá-los junto com um gole de cerveja. Trata-se de uma nova separação, agora da condição de margem. Por outro lado, é uma agregação, pois que são pela primeira vez autorizados a beber. O segundo rito de agregação é a Dança dos *Mayiwayiwana*. Eles são máscaras que recobrem toda a parte superior do corpo dos rapazes, que devem dançar um bailado especial, diante das mulheres que são convocadas. Isso é feito pois as mulheres devem ignorar quem dança. No último dia, queima-se todo o material utilizado nos ritos, corta-se o cabelo de todos os iniciados e unta-se o corpo deles com unguento. Então realizam a procissão do Camaleão, que adentra na aldeia. São recebidos por seus

parentes, que devem reconhecê-los. Após reconhecidos, devem pronunciar seu novo nome, o qual escolhem. Em resposta a essa manifestação, a mãe começa a dançar e a cantar o louvor do filho, num rito de agregação típico, o *kukunga*, a ruptura do silêncio. A procissão se repete nas principais aldeias da tribo durante o tempo que durar o unguento, então retornam para suas casas.

Outros ritos relatados por Junod acompanhados de cantos são os fúnebres. Trata-se de lamentações dos vivos pelo seu abandono. Um deles foi transcrito em letra e melodia:

“Ó minha mãe! Ó minha mãe! Tu deixaste-me. Para onde foste?” (pg.143)

Junod descreve também esses ritos, que têm duração mais intensa durante os cinco primeiros dias de luto, durante os quais ocorrem danças.

“Durante os cinco dias de luto pesado, os parentes e amigos vêm fazer a sua visita oficial de luto. (...) Os habitantes recebem-nos polidamente (...) Contam uns aos outros as novidades. Depois de terem com o morto, comem e bebem. Os Rhongas preparam de antemão bebida (...) Os convidados embriagam-se. Dançam. A cerimônia de luto transforma-se numa orgia acompanhada de danças e cantos de todas as espécies. Os cantos de luto pesado consistem ou em cantos de guerra muito impressionantes, executados por homens, ou em árias de danças vulgares. São muito particularmente apropriados os cantos licenciosos, cantados pelas mulheres. De fato, estes são os cantos de luto propriamente ditos, os especialmente escolhidos quando se trata de celebrar os funerais de um grande homem”. (pg.146-147)

Chega, enfim, o dia da conclusão do luto, da aspersão pelo médico do remédio contra a contaminação de que todas as coisas e pessoas ficaram atingidas à seguir da morte do dono. Isto despede a assembléia do luto.

Depois de dois ou três meses, ocorre a primeira reunião da família do defunto. Entre os Rhongas, a reunião serve para desmoronar a palhota do morto. O principal fim é a restauração da família, que foi privada do chefe pela morte, e a

sua reorganização. Organizam-se sacrifícios e todos se reúnem para presenciar as encenações ao longo da derrubada da casa do morto. Enquanto os velhos ocupam-se com as vítimas, os outros assistentes põem-se a dançar e a cantar. Começam certas mulheres a cantar lascivamente. Entretanto, no espírito dos Tsongas, esses cânticos, que são tabus na vida ordinária, são muitos especialmente apropriados para o período de luto. Ainda vive-se um período de margem, o período do luto, e essas fases da vida são marcadas por contrastes: “proibição de relações sexuais e ao mesmo tempo uma onda desavergonhada de palavra e gestos obscuros” (pg. 157). Há também cantigas especiais entoadas pelas viúvas, de lamentação (pg. 195).

Termina aqui a primeira parte, sobre a vida do indivíduo. Junod entra agora na segunda parte, sobre a vida da família e da povoação.

Conta Junod sobre jogos de rapazes e raparigas antes do casamento. Ambos cantam diante de animais: bois, os primeiros, e lagartos e caranguejos, as seguintes. Trata-se apenas de dirigir a esses animais determinadas cantigas, às vezes tidas como hipnóticas.

Após tratar de assuntos de parentesco e de casamentos, Junod discute a poligamia entre os tsongas. Daí surgem algumas canções de ciúme feminino, dado que os homens são possibilitados de terem várias esposas conforme suas posses e relações de parentesco, ou quando da morte de um parente próximo, ocorre a herança da esposa do morto. Estas canções referem-se sobretudo à lamentação da preferência de uma mulher em detrimento das demais, ou de mudança da atitude do marido em relação à sua preferência sobre suas mulheres. Desta forma, Junod dá o seguinte exemplo:

*“A minha pequena abóbora amarela foi apanhada por meu marido!
Meu marido deu-a à sua favorita!” (pg. 263)*

Assim, a mulher canta o refrão para provocar questão, através da qual espera que seja feita justiça.

Ao entrar na terceira parte da obra de Junod, sobre a vida nacional, encontra-se mais dados sobre representações, canções e músicas. Inicialmente, ele explica que a nação não é a tribo toda, mas o clã especial ao qual se pertence. A vida do clã é marcada pela presença do chefe. A cerimônia mais especial, portanto, neste contexto, é a da coroação de um chefe, ilustrada por Junod. Há uma longa encenação, descrita em pormenores. Após a apresentação do novo rei aos batalhões de guerreiros, que se apresentam todos na ocasião, e de sua elevação, passam ao *kugila*, a dança guerreira.

“Os heróis do exército e os rapazes da família real precipitam-se alternadamente sobre a cerca, brandindo as armas, saltando tão alto quanto podem, imitando os atos de valentia do campo de batalha e fazendo o gesto de varar de lado a lado os inimigos. Este kugila prolonga-se até que se ouça gritar: Yeyi, yeyi, yeyi...”

Esse sussurro que percorre todo o exército marca o fim dos saltos: todos voltam para a fileira. Depois devem tocar-se todos os escudos, formando assim um imenso círculo ininterrupto, e é então que tem lugar o kuguwa, a execução do hino solene que é o principal canto patriótico da tribo, o cântico da coroação e do luto, a ode guerreira, numa palavra o canto sagrado por excelência.

Responde-nos!

Responde-nos, ó chefe!

Ji! Ji!

Sim, nós iremos passar o rio imenso, o rio do chefe”. (pg.340).

As palavras são como um convite ao chefe, que responde com uma dança. Os guerreiros começam a bater as azagaias nos escudos, depois os pés no chão, e retornam ao último verso. Todos os guerreiros seguram os escudos nas mãos e

batem pancadas secas. Ao som do rufo nos escudos, o chefe põe-se a dançar. Dança uma dança guerreira, avançando com sua azagaia como se estivesse lutando com inimigos. Todos encorajam-no. Move-se intensamente até encharcar-se de suor. Então pára, sentam-se todos e é oferecido a ele um pote de cerveja. Depois da longa cerimônia, o general dispensa os batalhões. A coroação é uma espécie de juramento ao chefe e do chefe aos súditos.

Além destes súditos guerreiros, Junod nos descreve outros personagens da corte, os quais também realizam performances dedicadas ao chefe. São os arautos. Ao visitar, antes da guerra de conquista, um chefe chamado N'wamantibzana, o autor presenciou algo até então inusitado ao seu conhecimento. Conta ele que, durante o sono, às quatro da manhã, fora acordado por uma curiosa melopéia, num tom muito alto, com palavras cantadas, gritadas, uma curiosa e inesquecível produção musical. Era o *mbongi wa kupfuxa*, o arauto despertador. Todas as manhãs ele é encarregado de, antes do sol nascer, exaltar à porta da palhota do chefe os feitos dos seus antepassados, lembrando os seus nomes e seus feitos. O chefe deve acordar todas as manhãs ao som deste concerto que às vezes dura horas. A arauto adulator acompanha de boa vontade seu chefe. No coroamento, canta também em louvor de seu chefe. Mesmo quando insulta deixam-no falar, ele é respeitado. Na tribo primitiva, o *mbongi* é o equivalente ao poeta das cortes civilizadas.

Na sessão sobre costumes diversos da corte, Junod revela-nos a existência de um grande tambor, chamado *Muncinci*. Ele é encontrado em todas as capitais, um instrumento de vários tabus. Tocam-no para anunciar uma grande calamidade, como a morte do chefe, uma enchente ou uma queimada que possam invadir a

capital. Usam-no também para chamar os guerreiros em caso de batalhas. Em diversas execuções musicais, o grande tambor acompanha os batuques de inverno, quando termina a colheita. O tambor *xikolombana* é mais alongado e não tem pés e produz um som alto e agudo; o *muncinci* soa baixo e profundo. A música que acompanha essa dança do término da colheita é executada pela *vunanga*, a fanfarra oficial do clã Mazvaya, composta por dez trombetas feitas de chifres. O tambor maior dá o ritmo: tocando lentamente faz com que os músicos dançam em círculo e toquem. Se o ritmo é acelerado vão ao centro e fazem um círculo, dançando em ritmo cada vez mais apressado. Os músicos dispõem-se de modo que o chifre mais grave fique à frente e que o agudo fique mais atrás. Junod, para terminar de descrever os instrumentos musicais da corte, fala da trompa oficial das convocações, a *xipalapala*, com que se reúnem os súditos na capital. O *muncinci* não alcança os arredores do país, então faz-se soar a trompa. Encarregados do chefe percorrem as aldeias dos subchefes e vão tocando a trompa, encaminhando-se, em seguida, para a próxima localidade. Assim rapidamente reúne-se a tribo.

Além desses costumes diversos que colocam o uso de instrumentos musicais para comunicação, encontra-se ainda no primeiro volume da obra os cantos de guerra e as danças de guerra, descritas com maior cuidado numa sessão a eles dedicada. Por mais que não os transcrevamos, tem-se que o teor dos cantos de guerra são sempre reflexivos da condição de perigo e de desafio. Esses cantos, como descrito anteriormente, fazem parte da cerimônia do *kuguva* dos rhongas, acrescentando-se agora a referência a cerimônia análoga chamada de *guba* pelos nkunas. O mais velho dos cantos nkunas dessa cerimônia é apresentado por Junod

como sendo praticado antes da chegada de Manukuse, o invasor zulu, no início do século XIX, quando o exército tsonga ainda se posicionava em linha reta e não em círculo, como se deu após a invasão. Dizia:

*“Sejamos firmes, resistamos!
Não deixes fugir a vossa valentia, isto ajudaria o inimigo na conquista!” (pg. 408)*

Sabe-se da anterioridade da chegada dos invasores pois esse canto é composto por palavras tsongas e, por isso, denota-se que os zulus ainda não tinham imposto a sua terminologia de guerra. Um dos mais belos e antigos cantos é também registrado por Junod acerca do exército do Maputo e do Tembe, de efeito grandioso. Muwayi, citado no canto, é o trisavô do chefe Ngwanazi, deposto em 1896, que reinou no fim do século XVIII, tendo seu filho Makasana sido chefe de 1800 a 1850. Ele é comparado ao sol que nasce, num canto que lembra a sua coroação. Trata-se de canto para exaltar a família real, celebrada pelo exército em recordação gloriosa:

*“À aurora do dia,
À aurora do dia,
Quem te coroou, Muwayi?
Muwayi de Maputo,
Muwayi de Maputo,
Quem te coroou?” (pg. 408)*

Em seguida, o autor dá mais detalhes sobre o *Kuguva*, tratado agora como espécie de dança de guerra. Em certos cantos dessa ária, os guerreiros fazem movimentos que simulam o fechar ou o abrir do círculo de guerra. Mas, segundo ele, a verdadeira dança de guerra é o *kugila*, onde se simula atos de valentia e de combate praticados pelos combatentes ao matar inimigos. Trata-se de uma

encenação do campo de batalha e das cerimônias bélicas, onde se utilizam palavras zulus. Junod relata sua audiência:

“ ‘Neste momento preciso, disse Mankhelu, os corações dos rapazes tremem no peito! Os cabelos levantam-se-lhes na cabeça. Um ardor guerreiro extraordinário apodera-se de todos...’ E quem quer que tenha assistido a uma demonstração deste gênero, no mukhumbi tsonga ou zulu, admitirá que ela é singularmente impressionante. É uma mistura de poesia dramática, épica e lírica, três gêneros literários que estão ainda confundidos, e o todo realçado por uma música profunda e selvagem, que obedece às leis duma arte muito particular”. (pg. 409)

Após essa cerimônia de batalha, o autor descreve ainda outras, que fazem parte da preparação para combate e que consistem na aplicação de remédios mágicos de invulnerabilidade. Durante a ida a uma batalha real, dão-se também os cantos de marcha, que servem para estimular os guerreiros, como se estivessem já em frente ao seu inimigo. Sendo o campo de batalha muito afastado, os batalhões cantam de tempos em tempos, após a intervenção de um solista. O que mais impressiona o missionário segue-se, com o solista primeiro:

*“(Abafo!) – Os inimigos!
Enena-a-a! Estão ali!
(Os guerreiros seguram seus escudos à frente como ao encarar o inimigo).” (pg. 414)*

Termina assim a sessão de relatos de performances diversas, presentes no primeiro volume da obra clássica de Junod.

No início do segundo volume, o que mais interessa dado o capítulo especialmente dedicado à música, além de outro sobre cantos e contos, Junod sucede à nova sumarização de sua obra. Após passar pela vida individual, comunal e nacional, tratará da vida mental e espiritual, literatura, música, magia e

moral. A vida agrícola e industrial serve de transição entre os dois assuntos gerais assim divididos em dois volumes, figurando no início do segundo.

Ao apresentar a vida industrial, o autor conta a história do contato com outras populações e da influência sobre os ofícios. Os tsongas não dominavam a técnica do vidro e, por isso, admiravam objetos compostos do material. Aí surge descrito um canto de entusiasmo dirigido às estimadas contas de vidro, para confecção de colares e adornos de toda ordem.

“Eh! Eis os compradores! Os nossos pais voltam das suas compras; trazem com eles as mais belas coisas brilhantes que os Brancos vendem!...” (pg. 96, II ¹⁷)

A parte que trata sobre técnicas agrícolas e vida industrial constitui uma sessão de assuntos de cultura material. Assim, Junod passa pelas técnicas de construção de habitações, utensílios de uso cotidiano, metalurgia, etc. Como se refere ao mundo dos artefatos e outras obras, Junod atinge o assunto do comércio, das relações de troca com outras populações vizinhas e das expedições comerciais praticadas pelos tsongas. Mesmo descontinuadas à época de sua observação, as expedições estariam presentes ainda na memória dos mais velhos, antigos praticantes das trocas e dos costumes que as acompanhavam na troca com bantus, brancos, árabes ou baneanes. Os viajantes eram cercados de tabus, descritos por Junod no primeiro volume. Além disso, havia diversos cantos populares compostos a propósito dos comerciantes. Entre eles, o autor escolhe um lamento, cantado quando estavam fatigados e inclinados à volta para casa:

“Oh! Oh! Tu que nos conduzes em nome da nossa mãe!

¹⁷ A indicação II, ao lado da página, aponta o tomo da obra.

*Oh! Oh! Quebra o prato e regressemos à casa
A fêmea do elefante não abandona o seu filho!” (pg. 128, II)*

Dirigem-se ao chefe da expedição, a fim de que quebre seu prato e, sem utensílios para comer, seja obrigado a retornar. Têm saudades e remorso pelo abandono dos filhos. Em sua reflexão sobre o decréscimo das expedições nos últimos cinquenta anos do período que trata, Junod destaca o impacto da civilização estrangeira. Primeiro, cita os baneanes de Bombaim e de Goa, como responsáveis por estabelecer casas de comércio onde houvesse possibilidade de trocas. Segundo, o impacto do porto de Lourenço-Marques, que agrupou grande quantidade de pessoas para trabalharem como estivadores sob o pagamento de salários em dinheiro, muito atrativos. Terceiro, as minas do Transval, as quais atraíam também pelo pagamento de salários, muito mais interessantes e menos perigosos do que a prática das expedições, que poderiam resultar em assaltos e mortes. Contudo, lamenta-se Junod pois o lado pitoresco da vida bantu, identificado por ele em seu movimento de profunda transformação, desaparece rapidamente, por não existir mais nada que impulse o desenvolvimento de artes e ofícios indígenas.

Aproxima-se a quinta parte, sobre vida literária e artística. Em sua conclusão sobre a sessão da vida industrial, o missionário afirma que não se inventou entre os africanos da região tratada nenhum sistema de escrita, não há nenhum modo de representação por sinais convencionais, semelhantes à escrita atual. Contudo, ressalta que a atividade do espírito não se restringe apenas ao fabrico de obras diversas, ou às atividades de comércio. Junod quer demonstrar que, mesmo sem

escrita, há literatura nas palavras e arte em atividades humanas mais essenciais que a sofisticação da indústria.

Junod pretende através de sua etnografia descobrir e descrever, sob as múltiplas manifestações da tribo tsonga, além de costumes e ritos, a alma dela, investigando os mistérios de sua vida mental. Para ele, a vida mental revela-se em dois tipos de fatos espirituais: os do lado intelectual e os do lado moral e religioso. Se, por uma lado, o autor ainda não se sente seguro sobre suas conclusões acerca da religião, ainda mais por se tratar de um missionário, Junod avança sobre os caracteres principais de sua inteligência e sua fonte de conhecimento, entrando no campo das linguagens da fala, da música e dos movimentos e suas classificações.

Assim, passa-se à investigação dos caracteres do intelecto expressos enquanto elementos classificatórios presentes na articulação da fala. Junod discorre sobre uma parte do conhecimento de sua etnografia que mais domina, por ter sido o autor da gramática rhonga e dicionários de tradução da língua para o português, inglês e francês. Trata sobre os nomes, os verbos, as conjunções, os advérbios, as nomeações do campo numérico até chegar ao sentido literário dos tsongas, da articulação de palavras. Os dons literários dos tsonga serão analisados em seguida, no capítulo dedicado ao folclore, designação sobre o conhecimento dos nativos.

Ele termina por concluir que, em tsonga, as diferenciações das idéias são quase tão extensas e abrangentes quanto as das línguas indo-européias. A linguagem teria passado do estágio holofrásico (em que um termo não significa uma só ação simples mas uma ação realizada em certo número de circunstâncias particulares) ao estágio analítico.

“A minha conclusão é, pois, que as línguas bantu, se bem que pertencendo ao tipo aglutinante, atingiram um alto grau de desenvolvimento: revelam a existência, naqueles que as falam, de capacidades intelectuais que não são essencialmente diferentes das raças civilizadas. Constituem, certamente, o produto mais importante da atividade mental do Bantu, e o mais precioso tesouro que os Bantu de hoje herdaram dos seus antepassados”. (pg. 156, II)

Junod inicia o tratamento do folclore tsonga afirmando que há três estilos diferentes de folclore, modos de conhecer e expressar a realidade: a poesia didática, como os provérbios e enigmas, a poesia narrativa, como nos contos e a poesia lírica, expressa nos cantos. Seguem-se exemplos de provérbios e enigmas, onde demonstra-se a capacidade de comunicar antigos ensinamentos pelas palavras. Após isso, aproxima-se o trabalho mais cuidadoso sobre elementos da poesia e os poetas tsongas, na sessão de cantos tsongas.

Enfatiza o autor que a poesia bantu é muito diferente da que conhecia antes, assim como seus praticantes, os poetas. Assim descreve o seu contato com a arte:

“Tive a boa sorte de travar conhecimento com um deles, no dia que assisti à demolição da palhota de Mayivana (vol. I, pg. 153). Atraído pela grande multidão e seguro de que teria bastantes ouvintes e carne à saciedade, este poeta viera honrar a cerimônia com sua presença. Andava em digressão literária, corria todo o país, de uma aldeia a outra, cantando os seus cantos e dançando”. (pg. 166, II)

Junod conta que a multidão acompanhou-o em coro, o qual o impressionou. As mulheres puseram-se a bater palmas para o encorajarem. Foi, para o missionário, uma apresentação admirável, e apresentava tanto interesse quanto das próprias cerimônias fúnebres que estavam sendo realizadas. Era um exemplo típico de poesia tsonga, em que geralmente se encontram reunidos três elementos: a música, a dança e as palavras, que seriam mais ou menos poéticas.

Dessa forma, justifica-se a presente pesquisa e sua colocação sobre as artes performáticas, compostas por vários níveis de expressividade artística, incluindo ainda vestuário, composição de cenografia, planos de interação com a platéia em diálogos por todos os planos.

Junod esclarece que há poetas profissionais como esse e poetas ocasionais, que compõem cantos e os cantam em suas aldeias. Quando um canto ou uma expressão mais ampla em elementos ganha o gosto dos conviventes, será repetida pelos outros e poderá estender-se além de acordo com sua capacidade de comunicar noções reconhecidas coletivamente. Uma quantidade de manifestações ocorre nas reuniões de colheita, quando se bebe cerveja e decorrem as festas. Permanecem conforme o descrito, podendo durar assim que mantiverem seu sentido. Junod declara que não abordará nesse parte a componente musical dos cantos, pois isso virá no próximo capítulo, sobre a música e os instrumentos tsongas. Aqui são tratados apenas como formas literárias. Há ainda cantos durante o trabalho e os encantamentos aos animais e aos espíritos, alguns já descritos anteriormente.

Numa nota dessa passagem sobre os poetas, Junod relata ter conhecido a existência de um trovador cego, de nome Mungomana, residente nos arredores de Lourenço-Marques, numa localidade onde muitos rapazes de Inhambane e da nação chopi pernoitavam na sua trajetória em direção às minas do Transval, o qual realizava uma série de cantos, alguns religiosos, e encantava os trabalhadores, os quais estimulavam-no através de pagamentos e solicitavam determinadas canções e performances. Mungomana acompanhava suas danças com a timbila, um

xilofone, e recebia inclusive por isso um salário. Após sofrer de feitiçaria por parte de uma mulher que havia rejeitado como esposa, ficara cego. Então, dedicou-se à música e compôs cantos para acompanhar os rapazes que iriam para as minas. Esses seus cantos tornaram-se muito populares. Ele era o único que Junod tinha sob seu conhecimento que empregava música para celebrar ritos religiosos. Alguns de seus cantos estão transcritos na parte sobre música.

Após esse tratamento sobre os poetas e sua poesia, Junod inicia sua exemplificação dos estilos poéticos. Na sessão de poesia lírica, apresenta-se uma quantidade de cantos, sob muitas qualificações. Inicialmente, descreve um canto de esterilidade de uma mulher, a qual pedia aos seus próximos férteis que lhe dessem um de seus filhos afim de aplacar sua angústia. Mas seu canto transforma-se em lamento e sugestão de raptos, pois ninguém quer lhe dar um filho seu.

*“Eles não querem emprestar-me um bebê!
Não me emprestam senão um pilão e um prato!
Se eu fosse uma águia! Se eu fosse uma ave de presa! Roubar-te-ia! (pg. 169, II)*

Outra qualidade de canto lírico é a dos trabalhadores das minas, que expressam a mágoa pela dureza de seu trabalho.

*“Os calhaus são muito duros de quebrar.
Longe de casa, no estrangeiro.” (pg. 169, II)*

Este canto dos trabalhadores é de tal modo impressionante que chegou a ser famoso na Suíça francesa, onde o próprio Junod cantou-o muitas vezes.

Em um passeio por Rikatla, o autor teria ouvido um canto fúnebre de uma mulher que havia perdido o pai e fora abandonada pelo marido.

*“Meu pai deixou-me
E eu não tinha ninguém senão ele!
Fico sozinha no mundo
Onde irei agora, ai de mim! (pg. 169, II)*

Muitas vezes o sentido lírico tsonga expressa o egoísmo e a dureza dos brancos. São lamentações de desigualdade as que se seguem:

*“Eles maltratam-nos!
São duros para nós!
Bebem o seu café!
A nós não dão! (pg. 170, II)*

Há também o exemplo de cantos sobre infortúnios durante a caça. Um deles descreve isso quando da caça de caranguejos:

*“Ai de mim! Não há ninguém na praia?
Um caranguejo apanhou-me o dedo! (pg. 170, II)*

Assim, descreve através de mais exemplos a lírica dos tsongas, em cantos eróticos, cantados com acompanhamento duma harpa monocórdia, de amor, de ciúme. Citamos anteriormente um deles, de uma mulher que lamentava-se sobre a mudança da preferência do marido sobre suas mulheres.

Outro conjunto de cantos numerosos são os de luto, também mostrados anteriormente. Neles, ocorrem acusações de feitiçaria, considerada a maior causa de morte entre os tsongas. Canta-se também a respeito da própria morte enquanto entidade inimiga, pois leva do convívio os entes queridos. Então, Junod estabelece a relação entre os cantos de guerra e os cantos de luto. Entoa-se cantos de guerra pela morte de pessoas importantes. Durante a guerra de conquista portuguesa, entre 1864 e 1896, ocorreram deportações de chefes e membros importantes das

famílias em litígio com o estado português. Daí surgem cantos sobre a ausência dos deportados, na forma de lamentações. Mesmo após mais de dez anos após a conquista, Junod relata escutar ainda esses cantos nacionais, pois comunicam aspectos da vida das famílias, dos clãs e seus chefes. São eles cantos de transição para os verdadeiros cantos patrióticos e épicos, dos quais tratará Junod em seguida.

A poesia épica, já tratada também anteriormente, constitui-se de cantos de guerra, entre os quais encontram-se os de partida, de marcha, de combate e de regresso. O *mukhumbi* é uma suíte especial, que acompanha a cerimônia de coroação. Esses velhos cantos acompanham as danças guerreiras, já pouco praticadas no momento em que está vivendo o autor, devido à entrada da administração portuguesa no território. Há um canto especial nessa sessão, o *mbongi*, o canto glorificador do chefe, cantado pelos poetas da corte. Cada clã, cada família tem uma fórmula específica de louvores, chamada *xibongo*. São fórmulas curtas, com expressões arcaicas, de difícil compreensão para o missionário. Pode-se compreender na poesia épica também o *xiphato*, uma auto-glorificação que os guerreiros fazem a si mesmos, de origem zulu.

Um dos produtos mais bem acabados da poesia tsonga conhecida por Junod são os cantos de caça, já referidos. Entre eles estão narrativas de caças bem sucedidas, por exemplo, de elefantes. Descreve como epopéia as emoções dos bandos de caçadores durante a caça do animal.

Há, ainda, cantos de lamento relacionados a elementos da entrada dos colonizadores, como as locomotivas, as quais carregam embora os trabalhadores

para longe de seus parentes. São cantos de amaldiçoamento frente à separação proporcionada pela colonização.

É muito interessante perceber o caráter reflexivo de todos estes cantos, sobretudo no que se refere às transformações da vida da tribo frente a entrada dos portugueses no território, ou do trabalho pesado que se coloca como alternativa nas minas da África do Sul e da Rodésia.

Assim, de acordo com uma sofisticação da linguagem e da figuração empreendida por ela frente aos acontecimentos, entra-se na sessão de poesia satírica. Aqui estão cantos sobre relacionamentos entre as famílias através dos casamentos, numa última referência do etnógrafo sobre a vida familiar. São escárnios de sogros e sogras, genros; cantos de lamento e acusação sobre as desigualdades entre os gêneros, feitos sobretudo pelas mulheres, as quais acusam seus maridos de exploração. Junod lembra que este modo de falar sobre os parentes não deve ser considerada como falta de polidez, pois faz parte da atitude esperada pela ocasião e pela forma com que abertamente se estabelecem as críticas de uns para com os outros.

Então, conforme há um sentido de maior complexificação na apresentação dos cantos e suas narrativas, Junod adentra na poesia dramática. Aqui, afirma o autor que os tsongas não possuem teatro, tal qual se conhece nas civilizações européias. Junod identifica rudimentos das artes teatrais, nas danças com cantos. Sobre elas, refere-se à categoria de cantos chamados *tinsimu ra Rhonge*, os cantos *Rhonge*. Trata-se de uma antiga coleção de cantos em que a dança desempenha papel principal e são particulares dos clãs do litoral. São executados após a

colheita. Ocorre nesse período uma escola de dança no mato, talvez algo que ocupe o lugar da escola de circuncisão, há mais de cem anos abolida da região, como sugere o autor. No período em que relata, está ocorrendo a substituição desses cantos antigos por cantos zulus *mudjato* ou *muthimba*, com novas danças, *gumpsa*. Esta dança é a grande novidade em 1908, como descreve o autor. Há também nas danças dramáticas a *xiloyi*, a dança dos barqueiros, onde imita-se os movimentos deles e cantam-se tematicamente. Há também danças de mulheres, como a *xindrekandreka*.

A maior parte dessas danças são executadas na capital da aldeia e são convocadas pelo chefe. Trata-se de danças complicadas e são consideradas por Junod como um começo de representações cênicas, dando a impressão de um bailado organizado aos olhos do missionário. Várias dessas encenações referem-se a acontecimentos históricos da vida do clã ou a fatos passados e quase esquecidos; por isso, alguns são muito difíceis de compreender, além de variarem em cada clã. Spoon, um dos informantes de Junod, relatou-lhe uma parte dos cantos *Rhonge* que conhecia. Interessante perceber que estes cantos fazem remissão a conhecidos dançarinos, os quais não estão mais presentes mas são invocados pela encenação, o que caracteriza aspectos da realidade artística colocados nas canções. Além desses aspectos de realidade vivida, aparecem também outros, referentes a migrações e fugas do sul para o norte durante o século XVIII. A viagem conservou-se na recordação popular por conta dessa canção. De acordo com seus elementos e referências, se o canto data realmente do tempo de um chefe chamado Muharhi,

citado nos versos, que reinava no Tembe no século XVIII, esta seria a mais antiga produção literária tsonga a que Junod teve acesso.

Isso mostra como a coleção de cantos *Rhonge* é variada. Resta ao autor descrever o que considera o mais interessante, pois é visto como quase uma peça de teatro, constituída de cinco partes. Ao longo dos atos, chega-se num ápice em que há a própria representação dos cantos e danças *Rhonge*, numa espécie de metalinguagem. Referem-se novamente a conhecidos dançarinos durante esse terceiro ato e, por conseguinte, no próximo ato, ao chefe Gebuza, que admirava e participava das danças. Por fim, no último ato, faz-se uma conclusão, onde coloca-se um ensinamento de fundo moral acerca da fruição dessas festas e danças. Elas não poderiam ser feitas sempre, pois para realizá-las é preciso haver trabalho e colheitas, por conta dos quais celebram então através das festas, em períodos apropriados.

Assim, em cada um dos clãs rhongas executam-se danças e cantos análogos. Eles demonstram como a tribo valoriza os divertimentos festivos, com manifestações musicais, literárias e de dança.

Um grupo especial para esta pesquisa é o dos cantos para acompanhar o trabalho. Estes revelam muito do mundo das relações sociais entre chefes e súditos e entre a realidade das aldeias e das minas e as produções coloniais. Durante o trabalho de pilar o milho ou de carregar as bilhas de cerveja para as festividades, as mulheres cantam diversas cantigas. No cais de Lourenço-Marques, os estivadores também cantam muitas canções, embalados por um solista. Este entoa e os outros respondem. É essencial haver o solista, segundo Junod, para que se mantenha o

ritmo. Os solistas são homens bem pagos para fazerem essa tarefa. Há também os cantos de viagem, sobre os quais já referimos algum comentário. Um dos conjuntos de cantos relacionados aos contextos de viagem é o dos barqueiros. Trata-se de uma coleção muito rica de cantos, pois os barqueiros são pessoas importantes na travessia de lagos e rios, onde circulam muitas informações sobre localidades vizinhas ou mesmo distantes, o que acaba por colocar à disposição de quem ali trabalha uma quantidade enorme de dados sobre acontecimentos das aldeias. Assim, sabem sobre os resultados de colheitas, enchentes, invasões, litígios, casamentos, entre muitas outras informações pertinentes ao cotidiano dos que por ali passam.

Após a referência a esse importante aspecto das canções, o autor trata sobre encantamentos, entre os quais aqueles feitos pelas crianças com os animais. Um outro grupo importante de canções de encantamento são os cantos de exorcismo, aplicados para casos de possessão, de feitiçaria, acompanhados por matracas e tambores.

Aproxima-se então dos cantos que servem para acompanhar contos e jogos diversos. Elas são tão variadas quanto a variedade da poesia e das formas de literatura e de divertimento. O mais notável deles, segundo Junod, está anotado em sua coleção, no capítulo 6, e serve de ilustração das leis da harmonia na música tsonga.

Junod inicia então sua parte preferida da etnografia, a dos contos, tal como nos primeiros trabalhos que realizou, publicados em obra já citada. São para ele o produto mais interessante e mais precioso do folclore tsonga. Aqui, o autor publica

contos diferentes daqueles publicados anteriormente, a fim de aumentar a quantidade de exemplos tornados públicos. Antes de sua apresentação, faz-se uma investigação sobre sua importância na vida da tribo e o seu valor literário, etnográfico e filosófico.

Sobre o papel dos contos na vida da tribo, ele descreve que são desempenhados de noite, após as refeições, jogos e contos. Narrar um conto é tido como um jogo e uma prática das mais distintas e agradáveis, por todas as idades e gêneros da aldeia. Fazê-lo durante o dia é tabu. Seu valor literário e sua classificação se dão da seguinte forma: folclore animalista, sabedoria dos pequenos, contos de ogros e de relações entre grandes e pequenos, contos morais, fatos reais transformados em contos e os contos estrangeiros.

Freqüentemente, um pequeno canto ou mesmo vários pequenos cantos formam o quadro da história. São repetidos ao menos três vezes e o narrador faz com sejam repetidos como refrão ao longo da história. Faz-se, assim, da repetição uma verdadeira arte. Cada narrador imprime uma característica pessoal à narrativa, no ânimo, em gestos, mímica, jogos de fisionomia e modos próprios de expressão, concorrendo para despertar interesse pela história.

O valor etnográfico dos contos principalmente se dá pela sua antigüidade, por reportar histórias transmitidas durante tempos, e pelo quanto contribuem para formar dados a se empregar em estudos comparativos de áreas mais extensas do continente africano. Notou-se que há semelhanças importantes entre os contos tsongas e outros contos da África meridional. Assim, apresenta-se o folclore bantu sobre uma verdadeira unidade. Junod vai além, afirmando que esta unidade

encontra-se em contos populares de toda a humanidade, em seus elementos de narrativa ou acerca dos conhecimentos que carrega sobre aspectos da condição humana ao longo da vida. Isto se apresenta para o autor como fenômeno espantoso, um dos maiores problemas da etnografia, muito difícil de ser solucionado. Junod coloca três hipóteses sobre tal questão: essas histórias viriam do conhecimento da humanidade primitiva e todas as raças as conservaram, através das suas migrações; houve, num passado pouco remoto, contato direto entre culturas, de modo que tiveram conhecimento sobre contos compartilhado e depois espalhado pela Terra; há tal semelhança na mentalidade humana que todas elas inventaram as mesmas histórias, independentemente umas das outras. Tenta o autor assim estabelecer os parâmetros para explicar a similaridade dos contos tal como ele os descreve.

Junod sugere, então, que se faça uma procura por extensão, em vastas regiões, para que se possibilite aos seus sucessores uma boa base de comparação e de explicação no estudo do folclore. Com essa investigação, seria possível chegar a conclusões importantes que facilitariam a solução do problema etnográfico e de diversas questões da humanidade primitiva.

Não resta dúvida ao missionário de que os contos são muito antigos. Apesar disso, a antigüidade é sempre relativa, dado que os contos são incessantemente transformados, de acordo com quem aprende e depois os narra, desencadeando um processo, durante a transmissão do conhecimento, de estabelecimento de muitas versões. Assim, não se pode atribuir muito valor ao texto falado, ao discurso construído e improvisado das histórias. Ao invés deste, as palavras dos

cantos podem ser investigadas, pois são elementos provavelmente mais estáveis e mais antigos que os contos que os acompanham. Porém, estes elementos estáveis são raros e, quanto maior o tempo de transmissão, o narrador modifica as palavras com mais liberdade.

O mesmo ocorre com a sucessão dos atos numa narrativa em conto ou em canto. É difícil encontrar a mesma ordenação de atos. Encontra-se, conforme o narrador, atos embaralhados sob muitas ordens diferentes. Além disso, ocorre a introdução de elementos novos constantemente, pela tendência de se aplicar as narrativas ao meio cultural. As narrativas são, dessa forma, vivas, como se os espectadores estivessem testemunhando sempre algo novo, que comunica algo da vida dos presentes. Assim, permanece a questão para o autor: até onde podem ir as alterações? Os contos são muito antigos mas são feitos de uma substância plástica, o que permite mudanças. Estes fatos mostram as condições da produção literária primitiva, de caráter essencialmente coletivo: são contos e cantos modificados e enriquecidos, numa verdadeira evolução comunicativa. Afirma sobre isso o autor:

“Para ilustrar essa teoria, publiquei na revista Folklore, Dezembro de 1924, um artigo sobre ‘A gênese dos contos africanos’ ou ‘Como os Negros inventam contos sem saberem’. O leitor encontrará aí três contos muito diferentes uns dos outros. Contudo, todos eles são inspirados pela mesma idéia fundamental, que se encontra freqüentemente no folclore bantu: ‘aceitem o conselho dos velhos a quem se despreza e desconfieis de vós próprios’. As condições presentes do país em torno da baía da Lagoa podem muito bem explicar a transformação da velha história bantu e é inteiramente possível sustentar a opinião de que estes três contos têm, apesar de tudo, a mesma origem”. (pg.199-200, II)

Após essa demonstração do valor etnográfico, Junod adentra na exposição do valor moral e filosófico dos contos. Há um conjunto de contos que possuem verdadeiramente esse embasamento, visto então como um código de moral

indígena elementar. Como exemplo, as histórias sobre a derrota de grandes por pequenos são todas ilustrações do triunfo da sabedoria sobre a força bruta. Elas também podem ser uma espécie de advertência para aqueles que estão no poder, da parte dos que sofrem seu efeito. E questiona-se:

“(...) quem poderia dizer se o seu fim último não era afirmar o valor do indivíduo, no meio deste povo (...), no qual o simples súdito para nada conta? (...) É um monumento sobre o qual a alma da raça gravou, talvez inconscientemente, as suas idéias e aspirações.” (pg. 202).

Contudo, Junod retira-se dessa discussão técnica sobre formação das mentalidades, tal como enuncia, e coloca que sua tarefa verdadeira na obra que apresenta é a de descrever a tribo tsonga. Os contos constituiriam, por si sós, uma ilustração suficiente da vida mental dessa tribo.

Assim, o missionário passa a apresentar as categorias de contos através de exemplos, em sua maioria aqui já citados. Apresenta-se, então, o folclore animalista, com histórias contadas através de parábolas; a sabedoria dos pequenos, onde aparece um exemplo em que figura na narrativa uma flauta mágica, disputada entre um rapaz e um animal fantástico, enorme, o qual por fim acaba sendo derrotado pela sagacidade do menor; os contos de ogros, semelhantes aos anteriores, mas marcados com monstros e bichos papões; os contos morais, que trazem como exemplo uma narrativa onde um assassino é sempre descoberto e punido, através da própria natureza; contos inspirados em fatos reais, como o de uma criança levada da mãe por um babuíno; e os contos estrangeiros, onde surgem, por exemplo, elementos em línguas estrangeiras, como nomes de antigos chefes, dentre outros, ou onde se demonstra a capacidade de transformação de

episódios marcadamente de origem asiática ou europeia, contados por narradores africanos.

Com essa longa explicação dos modos de conhecimento tsonga, seus contos, cantos e encenações rituais e de divertimento, Junod chega ao quesito da música, como componente da estrutura mental do folclore tsonga. Junod discorre sobre os instrumentos musicais que julga recorrentes, pormenorizando-os em seu uso; apresenta um conjunto de partituras musicais, em notação europeia, de exemplos que julga serem reveladores de muitas das passagens aqui relatadas; e trata sobre o sistema musical mais estrito, os elementos sonoros e sua articulação para composição musical de temas, ritmos, melodias e harmonias.

A música, segundo Junod, desempenha um grande papel na vida da tribo bantu. Algumas tribos são mais dotadas que outras, como o são os chopis, considerados em Moçambique os melhores músicos. Contudo, os tsongas, povo vizinho, são também grandes cantores e bons tocadores de instrumentos, e suas danças são sempre acompanhadas por música. Os caracteres dessa música, segundo Junod, como o ritmo e as melodias, são muitos difíceis de anotar, utilizando-se a notação musical europeia. Contudo, reforça o autor que não pretende fazer uma descrição completa e suficiente da música tsonga, mas procura exemplificar para que se faça dela uma idéia, e o estudo dos instrumentos ajudará para compreensão de seu sistema musical.

Começa então a descrever os instrumentos de música. O primeiro grupo escolhido é o dos instrumentos de sopro. Apresenta-se o mais simples, *xiwaya*, feito de uma casca vazia da laranja indígena, o *vungu*. Na casca faz-se dois furos, um

dos quais se assopra e o outro serve para regular a altura do som, mais grave, mais agudo, conforme se tapa o buraco. É fundamentalmente um instrumento para crianças, pela sua simplicidade e fácil execução. Depois deste, na escala de importância, vem o *nanga*, flauta dos pequenos pastores, feita de tibia de cabra ou outro animal, no qual os rapazes fazem duas notas em terceira (intervalo entre notas equivalente a uma terça ou dois tons). Há várias espécies destas flautas de pastores, os quais tocam-nas ao longo do dia de trabalho. Outra flauta mais aperfeiçoada é o *xitiringo*, para os dzongas, ou *xitiloti*, para os rhongas, feita duma espécie de cana, cujas extremidades são trabalhadas, uma para o sopro e outra com três furos para os dedos. O som varia em altura novamente conforme o número de furos tapados. Os artistas indígenas são capazes de executar belas melodias com ela. Uma melodia dessas está registrada na página 247 desta obra em partitura musical.

Mas as verdadeiras *tinanga* são as trombetas que compõem o *vunanga*, a fanfarra da corte do chefe. Essas flautas são feitas de chifre de antílope e afinadas conforme a composição do grupo, dado que cada orquestra, *simo*, é formada por dez delas, em afinações diferentes e complementares, mais os tambores, grande e pequeno, já citados anteriormente. Essa instrumentação é utilizada para acompanhar danças especiais realizadas na capital do chefe do clã, onde os tocadores são também os bailarinos, atuando em roda e afastando-se ou aproximando-se conforme o ritmo. Estes tocadores recebem instrução específica e metódica, antes de se exibirem ao chefe do clã. Depois de preparar as peças, as fanfarras reúnem-se na capital para realização de um concurso, onde cada subchefe

conduz sua fanfarra. Os conselheiros do chefe servem como jurados. Os *simo* fazem suas apresentações sucessivamente, após as quais os jurados se reúnem e decidem qual foi vitorioso.

Chamam então um rapaz para anunciar o vencedor, ato que se chama *kutrema xivangu*, ou “cortar a contestação”, feito de modo bastante interessante. Este arauto tem um machado na mão e pronuncia em voz alta o veredicto. Em seguida, dá uma machadada num tronco e foge, evitando assim os protestos dos perdedores. Na página 248 aparece uma ária de *vunanga* e partitura musical. Nessas manifestações, a música não é tão importante quanto as danças e os movimentos da orquestra, dado que cada instrumento possui restrições de amplitude de notas. Assim, podem ser afinadas de modo complementar, como as *timbilas* o são quando estão em conjunto, instrumentos xilófonos de percussão. Junod lamenta-se contudo do desmembramento das orquestras *vunanga* e da possibilidade de conferir sua complementaridade em diferentes afinações dos seus elementos:

“Não pude, infelizmente, verificar se assim o é, não tendo senão assistido uma vez a um concerto de vunanga... Receio muito que a orquestra da vunanga tenha inteiramente desaparecido já do território tsonga.” (pg. 231, II)

O segundo grupo de instrumentos descritos são os de corda. Os tsongas, segundo Junod, fabricam uma harpa monocórdia que se chama *gubu*. Dela, existem duas formas. O *xitrendre*, uma vara encurvada atada pelas extremidades com um fio de fibra de palmeira ou um arame, em cuja parte inferior se fixa uma cabaça. Posiciona-se verticalmente a vara com uma das mãos e a outra atua sobre o terço

inferior do fio, marcado pela presença da cabaça. Esta mesma mão pressiona a corda em pontos diversos, obtendo-se assim alturas diferentes de notas. A outra mão percute o fio com uma varinha, produzindo-se assim o som. No *nkaku*, a cabaça está posicionada no meio do arco, de onde parte um arame ou fio pequeno atado ao meio do fio maior, preso nas extremidades do arco. O modo de tocar é muito semelhante, no posicionar das mãos e no modo de obter o som.

O terceiro grupo de instrumentos é o da *timbila* ou xilofone bantu. Trata-se de um instrumento característico, o mais completo da tribo, tido pelo autor como um piano indígena. São dez teclas de madeira atadas com couro e apoiadas sobre um arco de madeira. Como caixa de ressonância estão posicionadas cabaças abaixo de cada tecla, furadas para transmitir o som por entre seu corpo. Toca-se com baquetas de madeira, em cujas extremidades se coloca borracha ou couro. Junod faz comparações diretas com o piano europeu através de mensurações de altura de notas, constatando assim os intervalos de notas presentes entre as diferentes teclas e o modo específico de sua escala, o eólico, uma escala menor sem a sétima aumentada, a sensível.

O resultado apresentado é o de que a *timbila*, com suas dez notas, possui em si ambas as modalidades de escalas, as maiores e as menores, dependendo da nota da qual se parte no instrumento. Pergunta-se então se seriam todas as *timbilas* afinadas da mesma forma. Sobre isso, deixemos para discutir o assunto quando estivermos falando da obra de Hugh Tracey, o qual mediu com diapasons diversos conjuntos de *timbilas* diferentes, dos chopis e dos changana, ou tsongas. Contudo, conclui Junod que há uma regra da qual compartilham, dado que podem ser

executadas em conjuntos, formando uma orquestra. Isto ocorre raramente entre os tsonga mas é freqüente entre os chopi, tidos como os mestres deste instrumento.

Junod descreve uma oportunidade que teve de presenciar uma orquestra de *timbilas* chopi, quando da visita do príncipe herdeiro de Portugal a Moçambique, em 1907. Na ocasião, organizaram-se festividades, entre as quais houve desfile de vinte e cinco mil guerreiros e a reunião de trinta *timbilas* numa orquestra que executou o hino nacional português, ensinado por administradores coloniais aos músicos. Conclui que se as *timbilas* não estivessem afinadas em regra pelo mesmo diapasão não poderiam ter executado de forma tão precisa a melodia nacional.

Além dessa brilhante passagem histórica descrita, Junod relata outra experiência musical com *timbilas*, desta vez nas minas de Joanesburgo.

“Nos bairros indígenas de Joanesburgo, os trabalhadores que vêm da costa oriental portuguesa, fabricam, eles próprios, xilofones grandes ou pequenos, alguns com enormes teclas cortadas em simples tábuas de pinho e que emitem sons profundos e graves; as cabaças servindo de caixas de ressonância são substituídas de latas de petróleo vazias. Assim, todo cidadão de Joanesburgo pode ouvir os seus concertos ou assistir a suas danças, nos abarracamentos da mina Ferreira e noutros lugares, aos domingos; e, ainda mesmo que essas timbilas de pinho pareçam uma paródia dos belos instrumentos que os Negros fabricam em suas terras, vale a pena assistir à apresentação.

A existência da timbila prova que estas tribos possuem um verdadeiro sistema musical”. (pg. 234-235, II)

Em nota de página, Junod menciona o trabalho precursor de seu filho, Henri-Philippe Junod, publicado em *Bantu Studies*, em 1926, acerca das *timbilas* chopi. Segundo os dados de seu filho, lidos e comentados, os instrumentos recebem afinação que é transmitida de pai para filho. A prática da afinação requer uma técnica de manuseio da madeira, para que se possa conseguir chegar à nota desejada para cada tecla. Em relação aos diferentes modelos de *timbila* entre os

chopis, comenta que os dados confirmam diferentes afinações dentro do grupo, com instrumentos sopranos, contraltos, baixos e contrabaixos. Trata-se, portanto, de uma orquestra verdadeira, com uma extensão de afinações complementares. Conclui que o xilofone acha-se espalhado por grande parte do continente africano e que o país tsonga é o último ao sul em que se encontra este instrumento.

Assim, para dar exemplos das músicas e expressões descritas, Junod elenca quarenta exemplos de melodias, transcritas por ele ou pela senhora Audéoud, esposa de seu companheiro de missão, em pauta musical. Ali estão anotadas as músicas descritas anteriormente, como a lamentação da mulher estéril (ária 7, pg. 237), a lamentação dos trabalhadores que vão para as minas (ária 8, pg. 237), a queixa contra os brancos (ária 9, pg. 237), o canto sobre o infortúnio com o caranguejo (ária 10, pg. 238), a lamentação sobre a deportação do chefe na conquista (ária 11, pg. 238), a mesma queixa, registrada treze anos depois (ária 12), alguns cantos de luto, de barqueiros, de estivadores, cantos de guerra, de marcha, cantos de crianças e de exorcismo, canto do rapto do filho por babuíno, cantos do *Rhonge*, além de árias de flauta *xitiringo* e uma ária de fanfarra *vunanga*.

Parte-se então para a análise do sistema musical tsonga. Após o detalhamento de instrumentos e de melodias e dinâmicas musicais, Junod procura estabelecer algumas conclusões sobre este aspecto da vida mental da tribo. Assim, a primeira conclusão é que há um ar familiar entre todas as músicas trabalhadas, o que constitui um sistema específico. O ritmo é sempre bem marcado e reforçado por instrumentos específicos e pelos dançarinos, e há mudanças de compasso súbitas. O ritmo é, na música primitiva, o elemento mais interessante.

“Quem quer que tenha assistido a uma dança de guerra ou à representação dos mancebos do litoral português nas minas de Joanesburgo poderá certificar-se de que existe um admirável sentido de compasso nestas manifestações artísticas”. (pg. 248, II)

Nesse caso, os ritmos binários são mais freqüentes que os ternários.

O sistema melódico é baseado numa escala de sete intervalos, como na escala européia. Esta escala está provada pelas transcrições e pelas *timbilas*. E sobre as escalas e as capacidades dos tsongas, comenta o autor:

“A sucessão dos sete sons não é ‘dada’ ao ouvido humano, como a sucessão das cores do arco-íris ao olho humano? Como veremos adiante, os indígenas não distinguem todas as cores. Empregam a mesma palavra [para algumas] (...). O seu olho não está ainda plenamente instruído. Mas o seu ouvido parece-me mais desenvolvido e julgo que atingiu uma percepção distinta dos sons elementares.

(...) O emprego dos instrumentos europeus levá-los-á, pouco a pouco, a esse nível superior.

Não nos ocupamos, por agora, senão do seu nível primitivo”. (pg. 249, II)

O sistema harmônico indígena, segundo Junod, é muito difícil de descobrir. Mas conclui que existem, pois ao ouvir um coro de vozes, em duas ou três partes, percebe-se imediatamente a grande diferença entre o sistema harmônico deles e o europeu. Ele afirma ser preciso fazer uma recolha de música de *timbila* para se chegar a alguma conclusão, pois os músicos tocam com as duas mãos. Sugere que uma série de registros fonográficos apanhada em Joanesburgo, junto de um bom xilofonista, seria de grande valor ¹⁸.

Como conclusão, resume Junod que a música tsonga atingiu certo desenvolvimento. E que, de fato, os dons dos nativos nesse domínio são reais e, “se

¹⁸ É o que fará em seguida Hugh Tracey, em sua enorme coleção de 218 LPs chamada *Sound of Africa Series*, gravada e editada durante os anos de 1960, reeditada em uma série menor de 25 LPs/CDs, e recentemente reeditada em uma série de 21 CDs.

forem bem desenvolvidos convenientemente, produzirão, com certeza, ao fim de algum tempo, resultados admiráveis” (pg. 251, II).

Por fim, descreve três exemplos de jovens educados e convertidos pela missão suíça, que fizeram cantos para seu prazer, muito diferentes dos antigos mas que conservavam o verdadeiro caráter bantu. Uma lamentação de crianças que não queriam retornar ao culto da noite, um canto que narra um episódio com uma feiticeira e o caso de cantos compostos por um rapaz acamado, os quais ensinava a alunos da missão.

Na sexta parte de sua monografia, vida religiosa e superstições, no capítulo segundo, que trata da religião, Junod narra histórias de relações com os ancestrais e o aparecimento de espíritos diversos, por conseguinte. Há canções que servem especialmente para desejar boas-vindas aos viajantes que chegam sãos e salvos em casa, tendo passado em regiões de florestas, onde ficam os deuses do mato:

*“O deus do mato conservou-se a dormir!
Conservou-se a dormir, raparigas!
Viva! Viva! Viva!”* (pg. 320)

Por vezes, os deuses se fazem ouvir, como se canta:

“Quando estão especialmente felizes, tocam trombetas, cantam e dançam”. (pg. 324)

O autor narra também um canto de concepção do céu:

*“Que coisa rara uma corda!
Ah! Se eu pudesse ter uma corda e subir ao Céu, nele encontraria repouso!”* (pg. 368)

No terceiro capítulo, sobre magia, Junod narra o tratamento das possessões através de toques de tambores. Canta-se também para invocar ao espírito encarnado que abandone o posseso. Há também outros cantos de magia, usados, por exemplo, para estimular a adivinhação, ou toques de flauta encantada, para descobrir feiticeiros, associados a performances de dança por parte do adivinho.

Hugh Tracey

Biografia

Hugh Travers Tracey nasceu em 29 de janeiro de 1903 em Willand, no condado marítimo de Devonshire, sudoeste da Inglaterra. Até o início da década de 1920, trabalhou como agricultor. Neste período, cogitou lavrar terras na Rodésia do Sul, já que seu irmão, Leonard, um ex-combatente ferido na Iª Guerra Mundial, recebeu como soldo um lote de terras no país. Pensando que se interessaria pela música local, ele procurou conselhos de Ralph Vaughan Williams, membro da *Royal College of Music*, de Londres, antes de deixar a Inglaterra. Naquele período, não havia válvulas termiônicas para captação de som em aparelhos elétricos nem gravadores de fitas magnéticas, mas ele obteve o aparato de gravação que pode, como discos de acetato e de alumínio.

Entre os anos de 1920 e 1930, os irmãos plantaram tabaco na propriedade africana, localizada em Gutu. Durante este período, Tracey aprendeu a língua Karanga, do tronco Shona, na lavoura com os trabalhadores karanga da fazenda. Rapidamente desenvolveu o gosto pela música local e se convenceu do valor da música para a vida dos africanos da região. A resistência da comunidade colonial, particularmente os envolvidos com a educação – as missões católicas e protestantes – e o governo, em atribuir valor a qualquer aspecto da cultura ou da música africana mobilizou-o a deixar sua ocupação. Neste período, Tracey era desprezado,

acusado de traidor pelos colegas brancos, por levar a música africana com tanta seriedade.

No início dos anos de 1920, Tracey já cantava e anotava letras de canções ouvidas no campo. Em 1929, ele gravou alguns discos pela gravadora Columbia, de Londres. Nesta ocasião, catorze jovens karangas o acompanharam até Joanesburgo, a quinhentas milhas ao sul. Estes foram os primeiros discos de música indígena da Rodésia gravados e publicados no mundo. Pouco depois, alguns destes discos foram utilizados por John Hammond da companhia CBS, dos Estados Unidos, no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, como música de abertura de seu programa, o qual trouxe pela primeira vez aos palcos americanos a música e as pessoas de bandas negras do sudeste africano.

Em 1931, Harold Jowitt , diretor do *Native Development*, órgão do governo, auxiliou Tracey na obtenção de uma bolsa da Carnegie Fellowship, para estudo da música da Rodésia do Sul. Este trabalho de campo durou de junho de 1932 a julho de 1933, resultando na gravação de seiscentos discos de alumínio num moderno gravador portátil. Contudo, o trabalho escrito e as gravações de Tracey acerca deste campo nunca foram publicados. Jowitt, ofendido pelos comentários de Tracey à Carnegie sobre os efeitos irreparáveis das igrejas missionárias à cultura africana onde quer que tivessem se estabelecido, boicotou a remessa do relatório e do material. O fato só foi descoberto por Tracey quarenta anos depois.

Como era impossível realizar cópias das gravações realizadas, em 1933 Tracey levou novamente dezesseis músicos ao sul, na ocasião da visita de engenheiros de som experientes à região, para fazer gravações passíveis de cópia.

Esta coleção de gravações, somadas às gravações de A. M. Jones na Rodésia do Norte, além de algumas sobre música urbana, marcariam uma nova era na música popular da região, impulsionando ondas por toda África Central e Sul. Mas como era incompreensível no período a motivação que levava à gravação dessa música, o financiamento era escasso, o que levou Tracey à radiodifusão como profissão ao longo de mais de quinze anos. A cada nova oportunidade, ele introduziu no rádio elementos de música africana aos espectadores. Em 1934 ele abandonou definitivamente a agricultura e foi admitido na *South African Broadcasting Corporation*, companhia responsável pela radiodifusão local, transmitindo para a área da África Meridional.

Neste período, um desconhecido futuro colega na Rhodes University, A. M. Jones¹⁹, narra que o encontrou pela primeira vez em Livingstone, na Rodésia do Norte, à procura de peles e madeiras adequadas vindas dos campos de Zambeze para construção de instrumentos. Tracey levaria os materiais para prover africanos que moravam nos alojamentos das minas de Joanesburgo, os quais necessitavam deste material para fazer seus tambores e xilofones. Nesta altura, disse a Jones: - “Lembre-se de que não sou músico.” Segundo Jones, isto poderia ser verdade tecnicamente, mas ele desenvolveu uma experiência impactante em gravação de campo, em sua forma simpática de lidar com os músicos, e mostrou uma capacidade única para organizar e informar a vasta coleção de gravações que fez, primeiramente para a gravadora Gallo, de Joanesburgo. Foi Eric Gallo quem

¹⁹ A. M. Jones. “Hugh Travers Tracey (1903-1977)”. In *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, 1977 (1977), pp. 96-99.

primeiro patrocinou as expedições de Tracey, provendo equipamentos e dinheiro para que se constituísse sua unidade móvel de gravação e seu escritório. Em contrapartida, ele publicaria alguns dos discos que considerasse de maior impacto comercial.

Após esse início, quando o financiamento se tornou disponível, com fim da IIª Guerra e o advento e popularização das fitas magnéticas, Tracey pôde se tornar independente, e em iniciativa própria se estabeleceu em Roodepoort, a vinte milhas a oeste de Joanesburgo, onde, em 1948, fundou a *African Music Society*, com a colaboração de Winifred Hoernle e ajuda de Eric Gallo. Com essas facilidades, ele realizou a maior quantidade de gravações em sua carreira. Mais tarde, em 1954, ela se tornaria também sede da *International Library of African Music* (ILAM). Fundos da *Nuffield Foundation* associados à contribuição das indústrias mineradoras da África Meridional possibilitaram a empreitada. Institucionalmente, desde 1978 passou a subdivisão do Instituto de Pesquisas Sociais e Econômicas da *Rhodes University* em Grahamstown, na África do Sul, e, em 2005, ao Departamento de Música e Musicologia da mesma instituição.

O ILAM é atualmente o maior arquivo de música africana do mundo, uma instituição de pesquisa dedicada ao estudo da música e artes orais da África. Preserva milhares de gravações históricas que remontam a 1929, e ainda mantém ativo o trabalho de campo, pretendendo estabelecer uma teoria do fazer musical na África. Estas iniciativas pioneiras se transformaram num fórum de artigos acadêmicos sobre música africana, e lugar de troca entre pesquisadores do assunto.

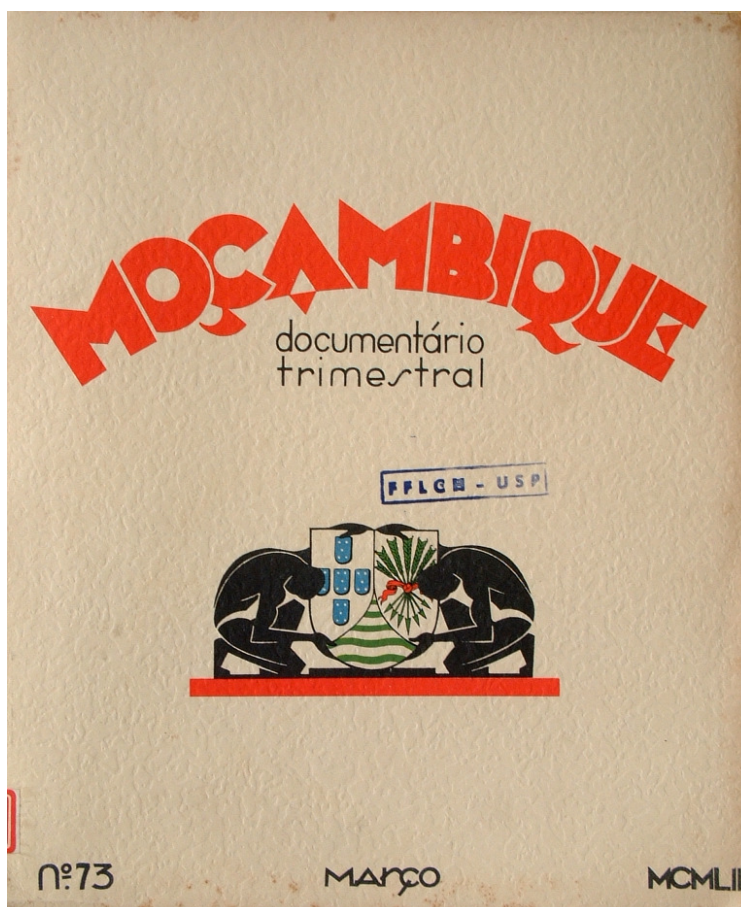
Tracey estava numa excelente fase, do ápice de vinte e cinco anos de gravações de campo, incluindo doze anos de promoção da música africana como diretor dos estúdios da *South African Broadcasting Corporation* em Natal (1936-1947); da produção, como diretor da unidade de pesquisa em música africana, de numerosos discos comerciais de 78 RPM com a *Gallo Records*; da publicação de seus dois mais importantes livros, *Chopi Musicians* (1948) e *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines* (1952). As publicações do anuário *African Music* começaram em 1954. Nos anos de 1960, duas enormes coleções – *Sound of Africa*, duzentos e dez LPs com propósito educativo, com apoio da Fundação Ford, e *Music of Africa*, vinte e cinco LPs para publicação geral através da *Decca Records* – foram publicadas das gravações de campo. Isto foi possível apenas por conta de um convite do Departamento de Estado dos Estados Unidos para que Tracey promovesse palestras em mais de vinte universidades americanas, providas de departamentos de estudos africanos. Isto o aproximou da Fundação Ford e abriu as portas para seu grande projeto de publicação.

Neste momento, Tracey procurava treinar e arregimentar pesquisadores ao redor de sua técnica de notação e codificação em caderno de campo, cuja intenção era produzir materiais para ensino de música africana nas escolas de toda África subsaariana. O projeto foi iniciado, mas Tracey foi impedido de levá-lo adiante pela falta de recursos financeiros desencadeada pelas sanções do governo do *Apartheid* na África do Sul. A transferência do ILAM à *Rhodes University* em 1978 foi motivada pelas mesmas causas.

Durante quarenta anos de trabalho de campo, Tracey reuniu e editou mais de duzentos discos sobre música africana, acompanhados de informações acerca da performance, habilitando o ouvinte a uma experiência mais compreensiva dos elementos envolvidos, os instrumentos empregados, a procedência dos grupos, os executantes e os detalhes das circunstâncias das apresentações. Mas suas atividades não se reduziram a esses dois projetos institucionais.

Ao longo das extensas viagens em sua famosa caminhonete de gravações, a *"recording van"*, ele também proferiu aulas e palestras, vivamente ilustradas por sua experiência em contar histórias africanas em inglês. Jones enfatiza na trajetória de Tracey o entusiasmo pelos africanos, que o levou a ter uma visão crítica sobre os missionários. Muitos reprimiam ou mesmo proibiam a prática musical indígena. Aqueles que a encorajavam, queriam que a música africana fosse utilizada como instrumento de catequização, alterando seu conteúdo discursivo para assumir os elementos da doutrina cristã, algo muito comum no período e em diversas práticas religiosas do mundo até a atualidade.

As obras de Tracey na revista *Moçambique: documentário trimestral*



Em sua vida, Hugh Tracey fez publicações numerosas e diversas, como antropólogo pesquisador e como correspondente de gravações sonoras para empresas fonográficas e de rádio. Muitas das gravações são inacessíveis atualmente no Brasil, ou estão em situação de difícil acesso. Obteve-se acesso a importantes publicações no periódico *Moçambique: documentário trimestral*, sob a forma de artigos e de uma monografia publicada por capítulos em números separados.

Inicialmente, realizou-se uma pesquisa geral no periódico em busca das representações que se fazia do indígena moçambicano, na maioria das vezes tido como o trabalhador por excelência; portanto, os moçambicanos aparecem apenas em fotos de obras e construções coloniais, como estradas de ferro e infra-estruturas, ou em outros campos de produção.

Buscou-se, assim, representações sobre o contexto colonial, e de uma representação específica do poder constituído enquanto informação. Quer-se perceber as diversas formas de compreensão do processo colonial nos textos e imagens, dos vários agentes sociais coloniais. A participação de cada um destes agentes é diferente, enquanto participantes de um discurso maior, homogeneizante, nacionalista. O objetivo principal foi captar o discurso, e, para isso, é necessário entender a representação que o etnógrafo Hugh Tracey realiza sobre a realidade colonial.

Há em sua obra publicada na revista uma importante remissão a aspectos do mundo do trabalho, em músicas, canções e encenações descritas, o que reporta o mundo contraditório do período colonial. Fez-se uma pesquisa por todos os anos e quase todos os números da revista. Nesse período do Império, a educação, a religião e principalmente o trabalho constituem o caminho principal para a transformação e assimilação do africano.

Para entender o que é a revista Moçambique, precisa-se atentar ao significado contextual dessa publicação periódica do governo colonial português, o que implica em procurar reconhecer os desencontros no diálogo estabelecido pelas formas de discurso propostas no período de sua publicação, além de se perceber

que isso agrega formas diferenciadas de interpretar as circunstâncias e as narrativas.

No desenrolar do projeto colonial português, elege-se um conjunto de elementos das antigas nações indígenas de todas as colônias e especialmente da metrópole para comporem o quadro dos heróis e caracteres da grande nação imperial, figurando entre eles os músicos chopis, abordados pelo trabalho singular de Tracey, a única monografia etnográfica extensa sobre os indígenas fora das missões e do trabalho, publicada pelo periódico. A evidente exaltação aos “heróis da pátria” demonstra a construção de algumas personagens para compor o quadro sugerido acima, dos valorosos componentes do império, constituindo também um importante modo de cooptação do regime.

A construção então de tipos, do trabalhador, do convertido e do genuíno escolhido como superior corresponde a uma maneira de o colonizador classificar os tipos étnicos moçambicanos, acabando por essencializar a sua existência, por fim, como mais um português. A única descrição dos indígenas fora da lógica de combinação entre a religião (missões e conversão) e a administração (trabalho obrigatório e pagamento de impostos), uma das peculiaridades da colonização portuguesa na África, é a realizada por Tracey.

Pensa-se, após esta constatação atingida pela pesquisa de todo o periódico, que Tracey atua como um potencializador do discurso colonial e daquilo que poderia ser considerada a contribuição dos nativos moçambicanos à grande nação portuguesa: sua música, sua cultura musical há muito elogiada e conhecida.

Como apoio para a análise do material da revista, utilizou-se material do pesquisador Gonçalo de Oliveira, obtido na forma de relatórios de pesquisa - realizados no CEBRAP com financiamento da FAPESP e orientação de Omar Ribeiro Thomaz - sobre a *Revista Moçambique*. Gonçalo de Oliveira foi o único pesquisador brasileiro que se tem notícia até o momento a ter escrito sobre pesquisa em tal periódico, o que justifica utilizar tal material para a discussão.

Editada pela Agência Geral das Colônias, um órgão oficial do governo colonial português, a revista estava, portanto, inserida num projeto de colonização, sendo que uma das principais funções desta agência era a propaganda do ato de colonizar. Ela se firma então como literatura colonial, comprometida com o projeto colonialista. A revista “Moçambique: documentário trimestral”, circulou na colônia e também na metrópole dentre os anos de 1935 e 1960. Distribuída pelo governo colonial entre os burocratas e pessoas diretamente ligadas à administração, era também comercializada em bancas.

Trata-se de um periódico direcionado a pessoas interessadas no desenvolvimento do ideal colonizador; pessoas ligadas à educação, ao desenvolvimento científico, ao conhecimento minucioso da colônia nos seus aspectos físicos, geográficos, humano, aos interessados em assuntos coloniais também fora da colônia e mesmo do âmbito do império português. É uma publicação de assuntos gerais, lidando com conteúdos extremamente diversificados; podemos encontrar artigos de cunho histórico, artigos científicos sobre biologia (flora, fauna, agronomia, etc.), alguns antropológicos, entre outros, que tratam da história do contato entre Portugal e os territórios colonizados. No

entanto, estes estão mais concentrados no início da publicação, sendo que se percebe um aumento progressivo de artigos que apontam para um pragmatismo no trato do processo colonial. Na sessão “Crônica do Trimestre”, ocorre o tratamento de questões do cotidiano, como a visita de pessoas ilustres, a inauguração de monumentos, construção de hospitais, escolas, etc. Também é ali que se encontram informações estatísticas a respeito do orçamento da colônia, censos demográficos, publicação de livros, inauguração de infra-estruturas, festas, etc.

Seu objetivo é o de colocar uma colonização que transcenda os limites das colônias e que atue de forma a difundir no imaginário português uma noção ou avaliação positiva dos efeitos da colonização. Procurou-se identificar elementos que possibilitem discutir e refletir criticamente o tipo de discurso elaborado pelo colonizador na sua intenção de representar o nativo, o território e o colonizador, ou seja, o contato entre culturas durante a empresa colonial.

Identificou-se um tipo de representação do nativo que reconhece suas especificidades locais, mas que constrói uma imagem através de tipos, acabando por essencializar a figura do nativo. Passam, muitas vezes, a noção de primitivos que deveriam ser civilizados e que seriam dependentes do colonizador para atingir um nível aceitável de desenvolvimento humano.

O que mais comumente se encontra como representação do colonizador se associa com uma visão de superioridade, nem sempre explicitada diretamente, mas muitas vezes expressa na medida em que representam o próprio nativo. Sendo assim, não é necessário enfatizar sua condição de superioridade de forma explícita,

assim como seu grau de civilidade, já que pode fazê-lo referindo-se ao indígena africano como primitivo. Então, este jogo de contraposição funciona de forma a compor a imagem do colonizador, e vice-versa, quando se trata de construir o indígena a partir de uma caracterização explícita do colono.

A revista, aliada às outras fontes de informação histórica, apresenta-se como um objeto de pesquisa importante para que se entenda o processo colonial. Segundo seu discurso editorial, todos os territórios coloniais compunham Portugal Ultramarino, um território descontínuo unido por laços políticos e afetivos. No entanto, pode-se perceber que essa unidade pretendida e manifesta no discurso é um dos argumentos que indica as contradições da ideologia do Estado. A construção do projeto colonial tem como base fundamental um discurso específico, que coloca Portugal como uma metrópole diferenciada das outras grandes potências imperiais, no seu modo de constituir uma grande nação ultramarina.

A revista pode ser entendida como um instrumento dotado de uma capacidade de justificar a ação colonialista, desenvolvendo no leitor uma sensação de coesão e de eficiência do projeto colonial. Insistia em demonstrar os avanços na exploração do espaço e na utilização dos recursos, mas enfatizava também a afetividade com os dominados. A suposta relação afetiva e sentimental que Portugal mantinha com os povos dominados é uma constituinte do chamado luso-tropicalismo, pensamento estruturado por Gilberto Freire, autor que desenvolveu as bases de um pensamento social aplicado à lógica do regime.

O discurso assimilacionista e luso-tropicalista fez parte do projeto colonial como forma de o vestir com uma roupagem benéfica, de capacidade de colaborar

com o primitivo, conduzindo-o à civilização. Assimilar significaria, em última instância, transformar, formalmente, um africano em português, cobrando deste uma lógica e um comportamento civilizado, que deveria ser imposto, se necessário.

Por isso a questão do trabalho na colônia é um tema fundamental, pois constituiu-se como trabalho obrigatório para a participação na vida pública. É um elemento para analisar as relações entre colonizados e colonizadores e na revista essa temática é retratada de vários modos. A crença na desigualdade é, como se pode perceber, alimentada pelo discurso do colonizador e acaba por imperar neste contexto, interferindo obviamente no estabelecimento das relações sociais e seus regulamentos.

Há enormes disparidades entre o discurso e a prática do ato colonizador. A questão da assimilação e do controle da mão de obra se correlacionam de uma maneira que só pode ser entendida se houver uma boa colocação do problema. O trabalho é uma das formas de transformar o nativo, para que trabalhe mais e assim construa uma sustentação para o domínio do colonizador e de sua empresa, mas, no entanto, não é essa a assimilação proposta pelo discurso oficial, dos tratados e decretos legislativos. É na relação entre as questões inerentes ao tema do trabalho e da política assimilacionista que se pode encontrar contradições reveladoras da lógica do império.

Os heróis ocupam um lugar importante no imaginário português e assim se tornam um alicerce de afirmação do discurso. O passado de conquistas grandiosas alimenta uma esperança de um futuro promissor, como se o presente repetisse as glórias do passado, já que enfatizam uma grandiosidade inerente ao conquistador,

solidificando a imagem de que o português é um povo expansivo, dado às conquistas por sua própria natureza. Através disso, buscava-se fortalecer na alma dos portugueses, da metrópole e das colônias, o sentimento de nacionalismo.

A caracterização dos nativos habitantes das colônias, sua forma proposta pelo discurso colonizador no contato tendeu à essencialização e à construção de tipos ideais, como os mais aptos para o trabalho e os mais aptos para constituir a cultura nacional portuguesa. Nestes últimos, ocorre o reconhecimento de personalidades e individualidades. Nos primeiros, aparecem como força de trabalho bruto, desprovida de características pessoais e outros distintivos de individualidade, como o registro de seus nomes.

Contudo, em ambos os casos, ocorrem diferentes níveis de essencialização para compor o quadro de caracteres nacionais, dos trabalhadores e dos artistas. Este é o caso dos tocadores de timbila, xilofone bastante difundido na região. Esta essencialização aparece, por exemplo, numa passagem do artigo “Três dias com os Bá-Chope”, de Hugh Tracey, ao dizer que “as palavras chope e músico são quase sinônimos” (nº 24, pg. 23 - 1940). Essa forma de qualificação é, ao mesmo tempo, uma forma de elogiar e de enquadrar. Com o jogo de pergunta e resposta, diz Tracey:

“O que eles são? São músicos, são tocadores de timbila”.

É como se nascer chopi significasse nascer músico. Após descrever em pormenores os instrumentos, através de técnicas da organologia, pode-se encontrar uma foto com os tocadores e, mais à frente, um diagrama que faz referência ao

nome de cada um dos instrumentos e o nome de cada músico, bem como a sua disposição na orquestra.

Deste tipo de caracterização pessoal não se pode encontrar nenhum outro registro na revista. O acontecimento registrado era uma apresentação dos músicos para um público de burocratas e de estudiosos que faziam a matéria para a revista. Isto se diferencia bastante do restante da publicação. Além de se referir a cada músico com seu nome e respectivo instrumento, coloca-os como músicos excepcionais.

Além disso, aproveita-se a oportunidade para comparar os instrumentos e músicos africanos com os europeus, estes últimos sempre considerados superiores, mais aprimorados e desenvolvidos. É como se a boa qualidade dos indígenas os surpreendesse. Sobretudo, o que fica subentendido é a concepção acerca do nativo intrínseca ao modo europeu de olhar para os outros, não-europeus.

Os artigos de Tracey na revista são do período coincidente à Segunda Guerra, publicados entre 1940 e 1947. Nesse período, havia um esforço do governo português em produzir materiais que demonstrassem a participação dos colonizados em aspectos importantes da nação, como a cultura nacional, já que as colônias em todo o mundo estavam sob observação de diversos governos opositores à manutenção de colônias de qualquer ordem no contexto das guerras mundiais e os movimentos de emancipação política. Se alguém tem de ocupar o lugar de representante artístico do regime em terras ultramarinas do leste africano, este deve ser de excelência. Assim, Hugh Tracey é cooptado pelo administrador do

distrito de Manhiça a fazer um retrato de um grupo considerado digno e excelente em sua arte musical, transposta como arte nacional de área portuguesa, os Chopis.

Os artigos de Tracey na revista

“Três dias com os Bà-Chope”, nº 24 (dez 1940: pp. 23-58).

TRÊS DIAS COM OS BÀ-CHOPE



Em Agosto deste ano de 1940 tivemos o prazer duma primeira visita ao povo Chope. A amabilidade de alguns amigos e autoridades portuguesas proporcionou-nos a digressão de Lourenço Marques através do país arborizado que se estende para além da bôca do Limpopo.

Devemos o nosso primeiro encontro com os Bà-Chope a um convite do Administrador da Manhiça.

Quando digo Bà-Chope, quero significar os músicos chopos cuja reputação está, de há muito, firmada na África meridional e de tal modo que as palavras «chope» e «músico» são quasi sinónimas. O Administrador da Manhiça chamou sete músicos de aldeias próximas, a fim de que tocassem para nós no largo ensombrado onde fica a Secretaria da Administração e que se debruça sobre o vale do profundo e serpenteante Rio Incomati.

Era esta a minha primeira experiência com as *limbôla* — os xilofones vulgarmente chamados marimbos — e foi, na realidade, extremamente interessante.

Alguns dias depois, repeti-la-ia na Circunscrição de Zavala, no curral

Em agosto de 1940, Hugh Tracey fez sua primeira visita oficial a Moçambique, conduzido à Manhiça por autoridades e amigos, em especial o administrador da circunscrição. Esta sua primeira visita resultou neste artigo. Tracey chega a Lourenço Marques e viaja, às custas do governo português, até a

região além da boca do rio Limpopo ao norte. O administrador chamara, para a ocasião da visita, sete músicos das aldeias vizinhas à Secretaria da Administração, próxima da margem do rio Incomáti. Ali, o autor teve sua primeira experiência com a música e a dança dos chopis. Dias depois, teria outra experiência semelhante na circunscrição de Zavala, mais ao norte.

Tracey se interessou por música logo que chegou à África, quando foi ajudar um irmão agricultor na Rodésia. Lá esteve em contato com os trabalhadores Machonas da lavoura e começou a conhecer cantos e músicas locais praticadas no que ele chamou de piano de mão africano, *mbira*, semelhante ao instrumento conhecido como Kalimba (inventado por Tracey para difusão e ensino da *mbira* em todo o mundo, uma adaptação), feita de cabaça, madeira e lingüetas, lamelas de metal para produção do som. A *mbira* era praticada por Machonas e outras tribos da Rodésia e áreas extensas do Vale do rio Zambeze. Tracey diz que sempre quis seguir a rota da *mbira*, em direção a Moçambique, mas não tivera oportunidade.

Segundo Tracey, tanto a *mbira* quanto a *mbila* (singular de *timbila*) estavam na região há muito tempo, como mostra o explorador e missionário português Frei João dos Santos, que esteve em contato com esses instrumentos e canções na região de Moçambique próxima ao Zambeze durante atividade missionária, descrita em texto importante de 1609²⁰. Para referir-se ao instrumento *timbila*, Hugh Tracey cita o trabalho precursor de Henri-Philippe Junod, filho de H.A. Junod, que publicou em 1929 artigo minucioso sobre a construção de *timbilas*, mencionado anteriormente. O elogio que se faz da arte musical chopi é tamanho que Tracey considera que tal

²⁰ Santos, Fr. João. Ethiopia Oriental. 1609.

música poderia auxiliar o advento de uma nova fase de composição moderna. Para uso dessa forma de expressão no futuro, o pesquisador utilizaria novas técnicas e métodos de registro sonoro, como as gravações de campo, técnica a qual Tracey seria um dos maiores representantes mundiais até a atualidade.

Assim, Tracey se exime de fazer semelhante descrição à de Santos, dado que o artigo seria acessível aos estudiosos de seu período. Ele descreve o instrumento como xilofone que se executa em orquestra, chamada *Msafo*, cuja qualidade seria: feito em madeira, com caixa de ressonância, tocado com baqueta e disposto em orquestra, em conjunto, com a qual ganha amplitude sonora, por possibilitar conjuntos de afinações diferentes e complementares. Tracey apresenta, para que se entenda o conjunto, um diagrama (pg. 26) de análise lógica dos componentes, ao todo 5 tipos de *timbila* diferentes em afinação e extensão, consultadas em Zavala, na aldeia de Malhatíni.

O *chilanzane* é o instrumento de referência, onde localiza-se o centro tonal, a nota *hombe*, referência para a afinação de todos os outros instrumentos. As notas são dispostas do grave ao agudo da esquerda para a direita. No relato de Santos, transcrito na íntegra por Tracey ao final de seu artigo, as timbilas tinham relação oposta, com as notas graves dispostas na direita do executor. Vê-se através do diagrama a dispersão das notas dos instrumentos do agudo ao grave. As seqüências de dispersão seriam a partir do *chilanzane*, colocado à esquerda da tabela por possuir o centro tonal, de 276 vibrações por segundo, ocupando o lugar 1. Em seguida, vem o *sange*, com as notas mais agudas e maior amplitude e número de notas. Depois vem o *dôle*, ocupando o meio da amplitude da orquestra, após o

qual está o *debiinda*, o primeiro baixo. O *chículu* faz o papel de contra-baixo e é o único a possuir os maiores graves. Temos com essa tabela de Tracey a idéia do conjunto, sua abrangência e complementaridade, as sobreposições de instrumentos e a presença do centro tonal nos quatro primeiros instrumentos descritos. Assim, afina-se a orquestra a partir da nota *hombe* sempre antes de tocar.

A escala dos instrumentos, ou sua relação de intervalos entre as notas, obedece um modo natural e seu estudo está ainda muito pouco desenvolvido no período dos anos 40. Esta relação, contudo, é semelhante entre as *mbiras* e as *timbila*, como destaca Tracey. Ele carrega consigo uma coleção de diapasões para medição de notas e intervalos, artifício usado para construir o diagrama 1. Os modos ou composição das escalas, chamados *indando*, eram diferentes para cada aldeia, de acordo com o *hombe* do chefe de cada orquestra. O autor destaca a enorme capacidade e sensibilidade à afinação dos instrumentos por parte dos integrantes da orquestra, principalmente do chefe, que ao sinal de um pequeno desacerto ordena sua correção. Tracey, inicialmente, mostra-se surpreso com o encontro, ao ver tamanha minúcia no trato dos instrumentos e ao constatar as diferenças presentes em relação ao padrão europeu.

“Num primeiro contato, é em regra difícil para um europeu ouvir as notas exatas da música africana, visto as zumbizeiras, às vezes reforçadas por matracas, as obscurecerem. Para o Bantu, porém, isso valoriza o rito da música – e este fato uma vez mais nos recorda as divergências de concepção musical”. (pg. 39)

Por se tratar da primeira visita, Tracey admite que não há como tirar grandes conclusões comparativas entre os modelos europeu e bantu e seu objetivo neste primeiro encontro é o de estabelecer o registro das afinações e a estrutura da

orquestra. Conclui sobre isso que não se achava preparado para tremendo grau de musicalidade, capacidade de composição e de imposição individual de estilos dentro do conjunto. Assim, o autor trata da *timbila* como instrumento de conjunto e de solo, este para desenvolver arte de música e canto, em forma de recital. Os músicos reunidos começam então a apresentar um quarteto de *timbila*, que o autor considera acima da média.

No dia seguinte, o administrador convocara uma audição de orquestra com dançarinos. Reúnem-se então à sombra das árvores ancestrais, o lugar consagrado à música, na capital. Começa o aquecimento do conjunto, o primeiro movimento, chamado *nsitso*, para início da apresentação do bailado, *Cuciinha timbila*. Os dançarinos, *bacinhi*, posicionam-se com figurino apropriado, vestimentas de guerra. O condutor, chefe da orquestra, faz a abertura solo, *cuningueta*. Repete o tema musical três vezes e no início da quarta vez é acompanhado pela orquestra, numa entrada surpreendente. A introdução é variável em sua extensão e depende do condutor. Contudo, mantém-se o padrão de uma introdução. Os dançarinos dançam lentamente junto com o início da orquestra. Para concluir, o chefe conduz tocando em intensidade muito maior. Por isso todos podem ouvi-lo e terminam o movimento sincronizadamente.

Após isso há o bailado propriamente. O movimento começa da mesma forma, com o solo do chefe e a entrada da orquestra, mas agora mais calmo e contido. Os dançarinos entram em movimento, aproximando-se do centro e, ao final, param em fila à frente da orquestra. Novamente, um solista dá o sinal de conclusão e a orquestra pára como antes.

O segundo movimento, *mudano*, a chamada, começa e a estrutura se mantém, com solista, entrada da orquestra, mas o movimento dos dançarinos muda, em novo passo. No terceiro ato, *và embelela votse*, todos cantam. O movimento começa idêntico, mas o solista repete quatro vezes a abertura e mais lentamente. Então entra a orquestra e todos cantam em coro, incluindo dançarinos, que permanecem em linha sem dançar. O quarto ato repete essa mesma estrutura dos dois primeiros movimentos. A orquestra e os dançarinos entram comedidos, mas subitamente a dança torna-se selvagem e excitante, com um gesto característico dos dançarinos, batendo os escudos no chão todos juntos, à sua frente, impetuosamente.

“Era clara, agora, a razão por que o sítio em que dançava se achava um tanto escavado. Fôra batido assim pelos escudos, no decurso de inumeráveis danças.

Foi esta dança extremamente violenta e excelentemente executada.” (pg. 48)

O quinto movimento, *mzeno*, mantém essa mesma estrutura, mas agora inteiramente calma. A orquestra entoou um coro e os dançarinos dançavam comedidamente. No sexto ato, *mdindo*, repete-se a estrutura do terceiro movimento, de quatro repetições. Quando a orquestra começou, os dançarinos avançaram 4 a 5 passos e ficaram firmes à frente da orquestra. Então, o tocador de matraca colocou-a no chão e afastou-se de lado. Isto foi um sinal de mudança, pois o movimento, até então marcado e forte, começou lentamente a tornar-se calmo e ralentado. Ao passo dessa calmaria, a orquestra cantou um coro, com resposta dos dançarinos que ficaram imóveis.

*“Cantemos o hino do chefe
Lingouo nascido de Fulâni*

*Espalhando os seus ramos protetores
Como a sombra da grande Árvore". (pg. 49)*

O cântico seguiu em crescendo até um clímax em que os dançarinos romperam a atitude anterior e soltaram tradicionais gritos de homenagem ao chefe. Depois, o movimento concluiu-se numa encenação em que os dançarinos retornaram à sua posição inicial.

O sétimo movimento, *mabandla*, significa o conselho dos chefes. Há um canto prelúdio de um solista. A orquestra e os dançarinos entram com violência, dançando e tocando com muita força e entusiasmo. Os dançarinos executam outra marcação de efeito, batendo os escudos nos pulsos e antebraços esquerdos. Alguns saíram das fileiras e foram à frente, dançando uns de frente para os outros. No final do movimento, todos fizeram a fileira e, ao término da orquestra em uníssono, todos volveram à direita e ficaram imóveis. Depois continuou a dança e a orquestra cantou um coro:

"A vida é recusada a minha filha, é um sofrimento de morrer" (pg. 50)

O oitavo movimento começa sem pausa após o anterior, e com os dançarinos na mesma posição, um solista abre o movimento, mantendo-se a mesma estrutura dos primeiros. Quando a orquestra entra, todos os dançarinos voltam à esquerda e retomam a linha, rompendo numa outra dança violenta que dura pouco tempo, em seguida voltam novamente à direita e ajoelham-se. A um toque de apito do seu condutor, colocam os escudos e bastões ao seu lado e, em ritmo com a música, executam gestos com os braços. Noutro toque de apito, a

direita da linha volve à esquerda, ficando cada metade da fila de frente uma para a outra e ambas metades executam marcações com as mãos e depois com os bastões, alternadamente, quando um dos lados se ergue, o outro curva-se e aponta para o chão. Depois, assumem novamente a linha inicial. Um dançarino adianta-se e executa um passo muito elástico, ondulando todo o corpo. Depois a dança continua em linha até a conclusão musical e os dançarinos, numa atitude plástica, terminam o bailado, afastando-se alguns passos e deitando em repouso.

O nono movimento começa, onde o condutor conduz para um final singular em sua estrutura, de cerca de cinqüenta compassos musicais, dos quais os últimos dois terminam em uníssono. É um curto movimento que encerra a exibição, terminando com três toques da nota fundamental, *hombe*.

O que viu Hugh Tracey foi um bailado típico da região de Malhatíni, cuja música, segundo ele, está longe de ser primitiva e contém a promessa de um ótimo estudo. São grandes orquestras e solos dos chopis, considerados uma música genuína. O autor conclui que as possibilidades de sua arte são insondáveis e a sua música, não fixada por símbolos escritos, deixa ainda toda a liberdade à composição em comum. Um fabricante e tocador de timbila revela a Tracey que muitas vezes, à noite, acorda com uma nova melodia na cabeça e corre à sua timbila para executar e fixar. Todos os dias, segundo ele, novas melodias são compostas e é natural que, ao serem apresentadas ao conjunto, sejam rapidamente acompanhadas.

“Para eles, compor não é mistério de raros mas prazer de muitos”. (pg. 52)

Tracey é surpreendido novamente, com a ordem secreta do chefe para mulheres e rapazes se apresentarem diante da comitiva oficial, ao som da orquestra. Ao término, tocaram o Hino Nacional português em uníssono, deixando evidente a colocação de Tracey para os chopis como representante do governo oficial. Após o hino, surgiu dos arvoredos do entorno da povoação um conjunto de rapazes tocando flautas, *tsúdi*, e matracas. Formaram um círculo em frente à comitiva e dançaram a *chimveca*, onde cada flauta possuía afinação diferente e complementar, como no conjunto anterior. Executaram uma variedade de melodias e passos.

“Não podíamos ter tido melhor recepção musical que esta que o régulo e seus músicos nos proporcionaram logo que compreenderam quanto nós estávamos apreciando os mais belos feitos da sua arte nacional.

A despedida foi, ainda, assinalada por música. Três menestrelis, transportando as suas timbilas suspensas nos ombros, tocaram (assim no-lo disse o nosso excelente intérprete) a música de despedida que dedicam aos chefes”. (pg. 53-54)

Vê-se claramente como o tratamento dado a Tracey fora de um chefe de estado ou figura considerada de importância para o governo instituído. Ele fora tratado com as mais altas honrarias que se permite à visita de um indivíduo, relacionada ao campo das artes e da etiqueta da corte chopi.

Ao final de seu texto, Tracey publica a passagem de Frei João dos Santos de 1609 sobre a *mbira* e a *mbila*, referida acima. Trata-se do texto mais antigo a que se teve acesso sobre instrumentos musicais em Moçambique. Santos faz uma breve mas importante descrição da sua passagem pela corte oriental, tendo presenciado uma cena semelhante à vista por Tracey. Os elementos postos à disposição são

muito interessantes e confirmam a antigüidade das práticas musicais realizadas na região, nos mesmos termos de movimentos e de instrumentação.

Sobre este próximo artigo, há considerações complementares sobre parte do conteúdo tratado na obra de Tracey, o que mostra uma pequena mudança no tratamento dos elementos encontrados no campo, vistos de forma cada vez mais pormenorizada.

“Música, poesia e bailados Chopes”, nº 30 (jun. 1941: pp. 69-112)

MÚSICA, POESIA E BAILADOS CHOPES

I — A POESIA DOS BAILADOS CHOPES

INTRODUÇÃO



IVE, no ano passado, a sorte de ouvir pela primeira vez músicos chopes e de tirar algumas medidas dos seus xilofones, as *timbila*. Este ano, devido à amabilidade de diversas autoridades, em especial do administrador da circunscrição de Zavala, em Quissico, Sr. Dr. Luiz de Vasconcelos, tive ocasião de ver quatro orquestras chopes e grupos de bailarinos no seu característico bailado nacional. Eram dançarinos e tocadores de Zavala, Mavila, Quissico e Zandamela (Malhatini). O administrador e sua esposa não só me deram hospitalidade na sua linda casa cuja vista se estende por sobre a lagoa, as dunas e o Índico, em Quissico, mas também organizaram a execução de cada bailado em quatro dias consecutivos nos primeiros dias de Outubro d'êste ano (1941).

Neste artigo, publicado após um ano da primeira visita, Tracey trata sobre composição orquestral, bailados e músicas recolhidas em quatro diferentes orquestras chopis: de Zavala, Mavila, Quissico e Zandamela. Aqui, o autor já demonstra maior preocupação com a letra das canções. Trata-se da segunda visita do pesquisador, de outubro de 1941. Um dado curioso é que a edição é de junho de 1941, o que coloca em dúvida a veracidade dos dados, mas não há como comprovar nada a respeito no momento.

Tracey tratará aqui primeiro da poesia dos bailados. Agradece novamente à amabilidade das autoridades, como o administrador da circunscrição de Zavala, em Quissico, doutor Luiz de Vasconcelos, por intermédio de quem pôde ver as quatro orquestras assinaladas e grupos de dançarinos. Vasconcelos hospedou-o e organizou a exibição de cada bailado em quatro dias consecutivos no início de outubro de 1941, dado novamente informado mas em contradição com a data da publicação. Sobre como conseguiu registrar todos os elementos das apresentações, esclarece que:

“A letra foi-me ditada quando as danças tinham acabado e no caso das três orquestras (Msaho Uetimbila) foi-me novamente cantada pelos executantes, acompanhados pela orquestra, para verificação linha a linha”. (pg. 70)

Ainda, sobre a fixação dos padrões, mostra que:

“A necessidade de ligar as palavras ao acompanhamento completo da orquestra requer antes a composição de versos fixos do que improvisados. As formas mais livres são mais usuais nos africanos que usam um acompanhamento coral em vez de instrumental (...).

(...) Por outras palavras: funções que combinem os três elementos da dança, do acompanhamento orquestral e do verso, mutuamente se disciplinam por estrofes regulares pré-estabelecidas, que tendem a depender cada vez menos do capricho dos executantes, cantores ou bailarinos, e atiram com toda a responsabilidade para cima dum condutor

levado a tomar sozinho as decisões que dão feição às exibições, consideradas em conjunto. É talvez o desenvolvimento dessa característica da música chope que tanto interesse tem logo ao primeiro contato, em comparação com outras músicas africanas, e aquela que mais provavelmente atrairá músicos europeus, visto conformar-se a uma regularidade para eles bem compreensível e fácil de escrever numa pauta" (pg. 70-71)

Assim, confirma Tracey a afirmação de Junod sobre a antigüidade dos cantos em relação aos contos, como colocado anteriormente. Tracey destaca, além disso, a repetição como parte do padrão musical, suas partes, junções e conclusões, e a necessidade de se constituir uma recolha extensa para possibilidade de futuras análises comparativas dos diversos conjuntos chopis. Os movimentos orquestrais nas quatro orquestras aparecem em número variável mas limitado entre nove a treze.

O autor aborda neste artigo questões sobre os andamentos dos quatro bailados observados. Há muitas semelhanças mas também diferenças em pormenores das partes e subdivisões. Tracey afirma não estar certo dos nomes das partes e o significado dos nomes dos movimentos, devido a seu pouco conhecimento da língua local. O que pode ter certeza é sobre as mensurações de notas e andamentos, feitos através de diapasões e de metrônomo. Assim, o autor publica um quadro onde coloca as afinações de cada tecla dos cinco instrumentos típicos mínimos de cada conjunto, que podem aparecer repetidos em conjuntos maiores, como é o caso. Percebe-se, com as mensurações, que as afinações são muito semelhantes, com pequenas variações. Assim, Tracey declara que fará a descrição de suas notas de campo sobre os bailados de Mavila e Quissico.

No bailado de Mavila, Tracey encontrou com 15 músicos e 13 dançarinos, dispostos à sombra de árvores. Quando todos estavam preparados para a exibição, deu-se o grito de saudação ao chefe, o *Aiete*, dito na situação em louvor ao administrador, e houve a execução do Hino Nacional português, sinal que destaca a importância e honraria da ocasião. O grito de saudação já fora mencionado também na obra de Junod, nas ocasiões de celebração na presença do chefe. Após isso, o baile começou imediatamente. Ele teve duas partes de 45 minutos cada, com um intervalo de meia hora entre ambas. O *Musiqui*, diretor da orquestra, chamava-se Aule Ilovo e tocava o *chilanzane* sentado entre os dois músicos mais velhos e mais experientes, Ngilichi Musocote e Sauro Chenelani. Foi o próprio dirigente que iniciou quase todos os movimentos.

O primeiro movimento, *Mutsitso*, é uma introdução instrumental em três partes, obedecendo a estrutura padrão narrada no primeiro artigo descrito. O segundo movimento, *Mutsitso wembidi*, é uma segunda introdução instrumental de parte única. O terceiro movimento, *Kungenisa*, traz a entrada dos bailarinos e o primeiro canto. Os bailarinos entram em fila, aspecto de relevância já que as fileiras militares zulu tiveram grande influência nas populações vizinhas ao sul da África, como importante disposição espacial bélica. Isto reforça o caráter belicoso da apresentação do *Msaho*, como manifestação do poderio e prestígio dos chefes locais, e agora inclusive de presenças como as de Hugh Tracey e do administrador. Os bailarinos surgem munidos de azagaias e escudos, vestimentas de guerra, e dispõem-se à frente da orquestra. A um assobio do diretor os bailarinos respondem hirtos cantando a seguinte frase durante cinco ou seis vezes:

“Mwamna wangu gwamba womba kukulewa. Ngongonwako!” (pg. 82)

Inicia-se o quarto movimento, *Mdano Wokuita*, com uma introdução de Aule. Na entrada da orquestra, os bailarinos começaram uma movimentação serena. Após um novo assobio de Aule, mudaram fortemente os movimentos, com saltos característicos de saudação de guerra. Mais um assobio, e retomam a serenidade, ao passo de levantar um dos joelhos em equilíbrio e entoarem uma longa canção.

O quinto movimento, *Mdano Wakusinya*, toma parte com uma pequena mudança na introdução de Aule e a execução de uma dança violenta, com bater dos escudos no chão e longa exibição de força. Cada longo período era intercalado por calma e retomada da força. Ao sinal do chefe dos dançarinos, tocador de matraca, estes entoam uma nova canção. Após esta forte exibição, as correias do instrumento de Aule se partem, obrigando-o a trocar de instrumento com um dos membros presentes, o qual fora destacado para consertá-lo rapidamente.

O *Chibudu*, sexto movimento, começa com a fórmula já estabelecida de introdução, com andamento rápido. Na entrada da orquestra, os bailarinos começam uma dança lenta, mas assumem uma movimentação acelerada, após a qual retomam a vagarosidade e entoam uma nova canção. No final da canção, os dançarinos voltam-se à direita e a orquestra toca fortíssimo.

Na sétima entrada, *Nkata Ndindo*, Tracey descreve algumas variações do movimento dentro da lógica de um padrão estabelecido até o momento e confirmado em todas as passagens. Aule, desta vez, iniciou o movimento auxiliado por Nguilichi, que tocou uma breve cadência. A orquestra entrou pianíssimo e os dançarinos começaram uma movimentação lenta, divididos em duas fileiras que

avançavam e recuavam, cada um em movimento oposto à outra frente da orquestra. Ao assobio de Aule, passaram a realizar movimentos característicos de apontar azagaias e escudos, para direita e esquerda. A orquestra então toca fortíssimo, e com nova indicação do chefe, os bailarinos deixam cair as mãos frente ao corpo e param. A orquestra vai diminuindo, ralentando, até uma grande expectativa do canto dos bailarinos. Cantou-se então com extrema suavidade de todos, ao ponto final, repetido em fortíssimo.

Mabandhla, o oitavo movimento, deu-se de modo semelhante, com a movimentação de apontar escudos e azagaias pelos dançarinos, dispostos em duas fileiras, como anteriormente, em movimentos alternados. Os escudos também foram batidos no chão pelas fileiras. Ao retomar a fileira única, dois dançarinos avançaram rumo à orquestra e realizaram movimentos de tremulação do corpo. Ao assobio do chefe, retomam a fila e apontam todos à esquerda e direita. Numa parada geral, os bailarinos cantam mais um poema. Na repetição final, todos cantam e tocam fortíssimo.

No nono movimento, *Njiriri chinoteka*, último deste bailado, Aule ataca com o movimento musical da dança, em vez da cadência usual. Após isso, realizou um glissando, e depois houve a entrada da orquestra. As duas seções de bailarinos se voltaram rapidamente em duas filas, uma em frente da outra, ajoelharam e aguardaram. No momento certo da música, fizeram movimentos de ataque e defesa alternados. Ao assobio de Aule, os dançarinos se viraram para a frente da orquestra ajoelhados, em linha. Novamente, dois dançarinos se destacaram e realizaram o movimento chopi de tremulação dos corpos. Levantaram-se os dois

para uma violenta dança final, com o bater dos escudos. Após outro sinal do dirigente, dançaram a coda e pararam. O diretor da dança gritou: - “Mamite!”. Todos responderam da mesma forma. No final da segunda repetição acrescentaram: - “Muiyungu!”. Os dançarinos dispersaram. É o término da primeira parte da apresentação. Os nove movimentos compreendem a primeira metade da função. Após um intervalo de trinta minutos, repete-se os nove movimentos com pequenas variações. Foi apresentado assim o bailado de Mavila, dançado dessa forma há cerca de três anos, a qual será mantida até que um dos chefes de orquestras locais componha novos versos e os bailarinos, seguindo seu chefe, mudem também seus passos.

No bailado de Quissico, do distrito de Zavala, o pesquisador se deparou com um conjunto maior, de 28 músicos e 64 bailarinos. Havia também três tocadores de matraca e dois palhaços, como chamou Tracey, pois durante todo o tempo dispuseram-se entre os dançarinos e a orquestra simulando combates atrapalhados entre eles e estimulando o riso da platéia. O administrador conduziu Tracey à localidade, ao lado da aldeia e do edifício da Administração, e apresentou-o ao chefe, um homem novo. Logo na chegada, a orquestra tocou o Hino Nacional português. O administrador se retirou e os bailados se iniciaram.

Começa o primeiro movimento, *Nsitso*, com o chefe, Sipingani Ligwekwe, tomando a frente. São duas pequenas partes instrumentais que compõem este movimento, semelhante ao *Msaho* descrito anteriormente.

O segundo movimento se apresenta, *Nsitso wembide*, em que o chefe comanda através da introdução instrumental. Sipingani, diferentemente de outros

chefes de orquestra, olhou ao redor das fileiras e deu sinais musicais e físicos para entrada da orquestra e início da coda.

O *Ndano*, terceiro movimento, começou após uma curta pausa. O chefe tocou e os bailarinos em frente, em fileiras, responderam com uma frase, sem acompanhamento. Isto feito, começaram uma dança calma juntamente com a orquestra. Novamente uma pausa e os bailarinos cantam mais alguns versos. Começa a coda na orquestra e termina o movimento.

O quarto movimento, *Mzeno*, começa com longa entrada do diretor, após a qual entra a orquestra. Os dançarinos permaneceram imóveis até um sinal do diretor de dança, e todos se agacharam. Os palhaços fizeram rir dando algumas cambalhotas. Quando tudo se acalmou, cantou-se uma longa canção. As duas últimas frases foram cantadas com acompanhamento rápido da orquestra.

No quinto movimento, *Yakusinya*, Sipingani fez uma curta introdução e a orquestra entrou. Os dançarinos começaram uma dança de extrema força e recuaram em fila, de frente para a orquestra. Neste momento, os palhaços, que até então simulavam uma luta entre o leopardo e a jibóia, decidiram encerrar sua parte, dispondo armas no chão e apertando as mãos, beijando-se nas faces. Após isso, retiraram-se, causando grande riso na platéia. Então os bailarinos avançaram, dançando em fila. Ao retornar às posições originais, começaram a cantar um poema de versos regulares, de estrutura reconhecível, como AA-BB-CC-A. A coda do canto foi executada fortíssimo e o movimento terminou com a canção e as mulheres ululando.

O sexto movimento, *Yakusinya wembide*, foi tocado da mesma forma que o anterior. Os bailarinos executaram uma dança lenta, com os pés afastados, saltando e apontando as azagaias e escudos para direita e esquerda, ao término da qual cantaram um verso. O final foi executado por toda a orquestra fortíssimo, com grande efeito.

O *Ndindo*, sétimo movimento, foi iniciado praticamente sem pausa por Sipingani, numa frase demorada, após a qual cantou com voz forte. A orquestra entrou e os bailarinos começaram a se mover balançando ritmicamente. O chefe dos dançarinos se destacou da fileira e fez um passo próprio. Com uma indicação do dirigente, todos pararam. Sem acompanhamento, os dançarinos cantaram um poema, sendo que, entre as estrofes, a orquestra tocou algumas frases.

O oitavo movimento, *Mbandhla moyiso*, começou com uma introdução e os bailarinos fizeram, independentemente uns dos outros, passos próprios. O dirigente fez uma chamada verbal e eles responderam com outra fala. Após novos passos, refizeram as filas e o dirigente novamente chamou, ao que eles responderam. Sipingani começou a tocar novamente e a orquestra logo o acompanhou. Os dançarinos começaram um novo movimento, virando-se alternadamente para esquerda e direita, dançando um pouco em cada direção, acabando por parar em fila. Começaram então a dança mais forte, típica deste bailado, encenando combate com escudos e dando grande saltos, comandados pelo chefe da dança, de quem um sinal iniciou o cântico dos dançarinos, com a orquestra tocando fortíssimo. Com isso terminou o bailado, pois o último movimento seria quase orquestral.

O nono movimento, *Mushongolo kugwita*, começou por Sipingani tocando. Houve um único compasso de dança e a entrada da orquestra. Então os bailarinos fizeram uma volta à direita e se retiraram, agitando os braços e com a orquestra tocando fortíssimo. Após um breve descanso de dez minutos, voltaram todos e executaram os nove movimentos com pequenas variações. Toda a exibição durou cerca de uma hora e meia.

“Marimbas, os xilofones dos Changanes”, nº 31 (out. 1942: pp. 49-61)

MARIMBAS

OS XILOFONES DOS CHANGANES



s poucos exemplares de marimbas que vi tocados pelos Changanes ao longo do vale do Save inferior, na região de Mambone, perto da Costa de Moçambique, apresentam características especiais e denotam excelente mão de obra. Os executantes neste ponto não eram os que haviam feito os instrumentos. Estes haviam sido comprados a «marimbeiros» Changanes da região de

Chengue que, segundo me disseram, ficava a dois dias de viagem cerca de sessenta quilómetros, rio acima. Informações sobre os instrumentos só os «marimbeiros» as poderiam prestar com segurança. Em todo o caso, consegui obter pormenores por observação directa dos xilofones e também pelo depoimento de um aleijado de nome Uossene Pedro Tunzine que, a partir da ocasião em que numa mina do Rand teve um sério acidente de que resultou ficar sem acção nas pernas do joelho para baixo, se dedicou à música das marimbas. Vários indígenas de Mambone me disseram que era com ele que devia falar, pelo que resolvi procurá-lo. Encontrei-o a rastejar alegremente pela estrada,

Este artigo de Tracey traz um estudo baseado em oito marimbas, no qual o autor apresenta detalhes sobre confecção de teclas, das caixas de ressonância e das

maçanetas, além de observar a afinação. O pesquisador parte agora para outro conjunto de instrumentos musicais xilófonos, as marimbas, além de os colocar na alçada de um outro grupo étnico, os Changanas, habitantes contatados ao longo do rio Save inferior, região de Mambone, perto da costa. Os instrumentos tocados na região vinham de artesãos da região de Chengue, a cerca de sessenta quilômetros rio acima. As informações colhidas por Tracey são, portanto, adquiridas pela observação direta, já que não há fabricantes na região que possam lhe fornecer informações sobre a construção e uso do instrumento.

Importante é a declaração de Tracey da obtenção de informações pelo depoimento de Uossene Pedro Tunzine, homem que teve um sério acidente numa mina do Rand e ficou sem a ação nas pernas do joelho para baixo, passando a se dedicar à música das marimbas. Vários habitantes de Mambone disseram ao pesquisador que este seria o homem certo a procurar. Tracey o encontrou de carro e foi conduzido pelos campos da margem sul do rio Save para algumas palhotas. Amade, um dos proprietários das palhotas e marimbas visitadas, estava ausente trabalhando nas minas do Rand, assim como tantos outros da região. A mulher de Amade os recebeu e autorizou Uossene a tocar no conjunto de três marimbas, conservado no cômodo maior da palhota, de cinco cômodos. Levaram então as marimbas para fora, numa varanda, enquanto uma das filhas de Amade foi buscar outros dois tocadores da região, a cerca de um quilômetro de distância. Enquanto isso, Tracey e Uossene conversaram sobre os instrumentos e fizeram mensurações da afinação com o conjunto de diapasões.

Na região, as marimbas formavam conjuntos de três, descritos por Tracey como aguda, *Muniequera*, de 19 notas, média, *Secanajo*, de 16 notas e grave, *Gulu*, de 10 notas. Cada nota se chama *rimba*, e o plural se diz *marimba*, o nome do instrumento. Tracey faz uma descrição da estrutura do instrumento, a fixação das teclas, a técnica de afinação, a técnica de obtenção da madeira seca, a obtenção de cabaças e sua fixação juntamente com as teclas para formar as caixas de ressonância verdadeira, a obtenção de baquetas e, por fim, a obtenção do som final.

Após o regresso da menina e dos outros tocadores, um de dezesseis e outro de onze anos, dispuseram-se a tocar. O mais novo tocou o *Secanajo*, o outro tocou o *Gulu* e Uossene tocou o *Muniequera*. Sobre a execução dos músicos, disse Tracey:

"O modo de tocar não o compreendi bem e necessitaria muito mais estudo. O Muniequera dirigiu, (...) o Secanajo concluiu, (...) e o Gulu respondeu (...). Isto significa, em realidade, que o dirigente tocou o motivo e as partes mais importantes no Muniequera, o instrumento que tinha maior extensão, que o segundo executante tocou descantes agudos ou melodias paralelas, ou contracantos, no Secanajo (...), enquanto o Gulu seguiu o dirigente, como o côro segue o solista, antifonalmente ou de outra qualquer forma." (pg. 56-57).

Tracey lamenta não ter havido dança. Sobre isso, diz que se justificou a ausência de dançarinos pois houve uma seca, o que racionou a alimentação de todos, que se viam impossibilitados de dançar pela escassez de alimento. Segundo os presentes, uma banda completa se comporia de três marimbas e três tambores, sendo estes o *Negomouru*, *Negomodôco* e *Negomoepacate*, o grande, o pequeno e o médio. Contudo, mesmo havendo os tambores, ninguém exemplificou como eram tocados.

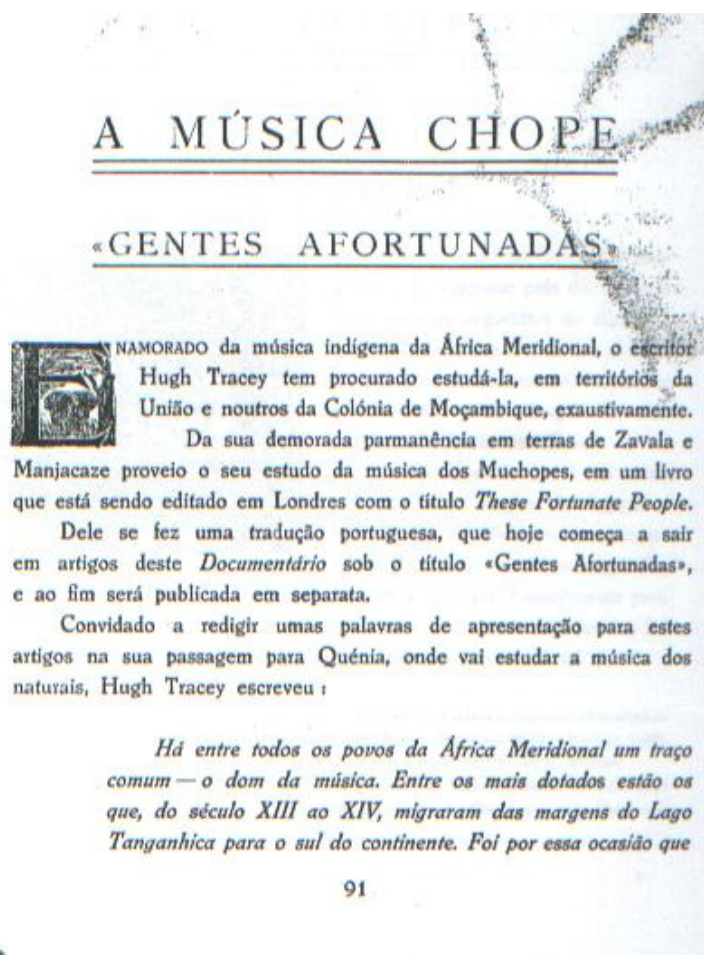
Após esta passagem em Hamadi, Tracey, os garotos e Uossene foram a outra palhota de carro, a cerca de quatro quilômetros de distância, cujo proprietário, Cufa Muucho, também estava em Johannesburg. Fizeram a verificação da afinação e os mesmos executantes tocaram os instrumentos. Outros dois exemplos de marimbas foram encontrados na Alfândega de Moçambique, em Macovane, onde se pode verificar a afinação. Estes instrumentos, tal como os outros, vieram de Chengue.

A impressão de Tracey acerca dos Changanas é dita dessa forma:

“Tive muito boa impressão desta gente Changane. A sua presença, as suas maneiras, a excelência das suas palhotas de muitas divisões, a limpeza dos seus trajes e das suas casas, bem como os seus belos instrumentos musicais (que também incluíam um exemplar ou dois do pianinho, o pequeno piano manual, “Mebira”), tudo indicava cultura africana mais desenvolvida do que a de muitos dos seus vizinhos”. (pg. 58)

Tracey constrói então uma tabela onde coloca lado a lado as mensurações das notas realizadas em todos os instrumentos descritos no artigo. Isto mostra como os instrumentos tinham uma relação de afinação entre si, dentro de seu conjunto, e fora, quando eram instrumentos correspondentes de grupos diferentes. Isto ressalta a informação de terem sido feitos na mesma localidade, Chengue. Ao final, Tracey se esforça para estabelecer relações entre a afinação dos instrumentos chopis e changanas e a afinação européia. Isto leva a perceber que a afinação de um dos instrumentos encontrados na alfândega era muito semelhante a outro encontrado depois em Zavala. Apesar disso, Tracey se exime de qualquer conclusão, pois seria necessário conversar diretamente com os fabricantes changanas.

A monografia “Chopi music: these fortunate people” (1946-1948)



Trata-se do mais completo estudo sobre a música e as danças chopis, publicado em oito números da revista ao longo de três anos (1946-1948). Convidado pelos editores a redigir uma breve apresentação de sua monografia publicada no periódico, Tracey escreveu para a publicação da primeira parte:

“Há entre os povos da África Meridional um traço comum – o dom da música. Entre os mais dotados estão os que, do século XIII ao XIV, migraram das margens do Lago Tanganhica para o sul do continente. Foi por essa ocasião que os Portugueses desembarcaram na Costa da África Oriental e chamaram a estes cafres os Mocarangas.

Desde que eu estudei a música dos Carangas da Massapa, o antigo reino do Motapa, hoje território da Rodésia do Sul, logo fiz projeto de continuar esse meu trabalho, com outra

investigação – a da música dos Chopes, que são verdadeiramente os Mocarangas de Moçambique. Seguindo na esteira do Padre André Fernandes, que se referiu à música chope nas suas cartas, escritas em meados do século XVI, também achei que a este povo tinha tocado a maior parcela de talento musical, muito acima da média, e por isso lhe chamei, como o Padre, Gentes Afortunadas". (pg. 92)

"Gentes Afortunadas", In Moçambique: documentário trimestral, Nº 46 (jun. 1946), pp. 91-136.

Cap. 1: Compositores

Neste primeiro capítulo, Tracey reafirma aquilo que deu fama ao povo chopi, sua música. Segundo ele, o povo Chopi tem grandes orquestras de xilofones chamadas por eles de *timbilas*, e as suas danças orquestrais, *Msafo*. Estas manifestações artísticas são consideradas por Tracey a expressão mais elevada da arte africana na África meridional.

Segundo Tracey, a delimitação da área chopi se dá através de um triângulo de lagoas a leste da foz do Limpopo, na circunscrição de Zavala, estendendo-se para as circunscrições a norte, leste e oeste de Zavala; há também um pequeno grupo em Manhiça, no vale do rio Incomáti. As aldeias mais importantes, capitais ou sub-capitais, têm cada uma seu *Ngodo*, nome dado ao conjunto da orquestra, seus dançarinos e seu padrão musical único, sua escala própria, de acordo com a determinação de cada chefe de orquestra. Junod descreve também o *Ngodo* em seu estudo, o que enriquece a relação possível entre os estudos dos dois autores. É notável que a partir deste estudo, manifesta-se um Tracey muito mais conhecedor e atento aos detalhes, inclusive os sentidos das palavras em língua local, como se

verá a seguir. Segundo ele, a palavra *Ngodo* significa “representação completa”, em que entram dançarinos, *bassinhi*, e músicos, *uauéti*. Assim o autor revela como construiu uma relação de maior profundidade com os chopis:

“Vi pela primeira vez músicos chopis em 1940 e em 1941. Depois, em 1943, após uma permanência de mês e meio entre eles, consegui trazer seis músicos de Zavala a Durban, onde estudei o seu trabalho durante três meses. Mais recentemente, estive em várias pousadas das minas do Reef, e tive ocasião de estudar a música dos Chopes que lá vão trabalhar”. (pg. 94)

Dessa forma se revela como Tracey adquiriu conhecimento sobre o *Msaho*, dança orquestral de nove a onze movimentos, executados em cerca de 45 minutos em média. Entre os seis músicos que o autor levou a Durban, havia dois compositores muito conhecidos, Catíni e Gomucomo, cujas composições são executadas em muitos lugares. Catíni é maestro e compositor na povoação do régulo grande, Uâni Zavala, e Gomucomo desempenha o mesmo papel junto ao régulo Filipe ué Mudumane Banguza, do regulado de Manguene, ao longo da fronteira noroeste de Zavala.

Tracey começa então a descrever as informações privilegiadas que obteve através do convívio com os dois grandes compositores. A princípio ele exalta a memória e criatividade dos maestros, pois independem de qualquer artifício, entre eles a escrita, para perpetuar suas composições. A maneira de compor, segundo ele, demonstra a elevada compreensão musical dos artistas, e é o que define como a memória trabalha no ato de composição e perpetuação de um *Msaho*.

Primeiro, os maestros compõem a letra. O assunto pode ser qualquer um, alegre, triste, ou mesmo documentário, tratando sempre sobre acontecimentos ou

características locais, de modo que a maior parte das composições só pode ser entendida por gente que esteja em contato com os habitantes da região. Frequentemente as composições têm caráter de crítica social frente às autoridades indígenas e européias que os governam. A essência dos poemas é a atitude do povo ante as condições de vida da sociedade, atitude envolta de bom humor. São toques de altruísmo, censura aos que não cumprem seus deveres, protestos contra a crueldade e despotismo, brados ante as injustiças sociais, pensamentos filosóficos nas dificuldades. Realizam também exaltações da corte e cantos de moralidade.

Através da representação artística, as orquestras possuem alto teor repressivo ou sancionador, pois expõem publicamente sua visão dos erros e acertos de indivíduos, grupos ou toda a sociedade.

“É este aspecto da música negra que tem escapado aos europeus – a alta missão moralizadora numa sociedade que não tem imprensa nem publicações nem outro palco, que não seja o terreiro da povoação, onde desabafe suas queixas e os seus sentimentos. (...) Pode considerar-se uma modalidade de teatro, um começo, destituído de drama, dum teatro realista no sentido que lhe é atribuído por V.S. Pritchett: “Um teatro vivo é aquele em que o povo dá largas ostensivamente aos seus gostos, dúvidas ou mágoas... para as exhibir e para se exhibir. Nisto está o fundamento de um teatro vivo”. (pg. 96)

Os *Msahos*, se não se perpetuam, dado que estão num contexto de tradição oral e dependem da memorização, ao menos duram muitos anos, e cedem paulatinamente lugar a outras composições mais oportunas. Por exemplo, segundo Tracey, Catíni possui em sua conta cerca de dez ou mais *Msahos*, agregando cerca de cem poesias. Contudo, o autor não é capaz de se recordar de todas, apenas de trinta completas e parte das restantes, que vão sendo esquecidas lentamente.



Msaho uá timbila — orquestra de timbila — da povoação de Malhatini, Zandamela, circunscrição de Zavala (Vêde Diagrama V). O segundo homem, a contar da direita, na primeira fileira, é Nüüani Chibaba, canhoto, e cuja mbila tem, ao contrário das demais, as notas agudas à esquerda

Algo que surpreende Tracey é a forma como os cantos tristes ou fúnebres são executados, com danças e melodias paradoxalmente alegres. Aí o autor reconhece uma diferença em relação aos costumes europeus:

“(...) nós, que já há séculos não mostramos a emoção religiosa por meio da dança, e eles, para quem a dança significa muito mais do que um espetáculo ou um passatempo. Partilhar uma atividade ou uma afirmação comum provoca alegria profunda”. (pg. 99)

A composição, quando tem esboçada uma letra, começa a ganhar uma melodia. Por ser a língua chichope, segundo Tracey, uma língua tonal, como outros idiomas de povos africanos, o som das palavras possui um desenho melódico inicial, que dá base à primeira melodia. As palavras são dispostas então ritmicamente, seguindo os paradigmas que caracterizam sua poesia típica. Não há

uma métrica específica dos poemas mas sua forma respeita muito os modos da língua tonal, com os quais os versos se harmonizam. Frequentemente o verso final de um trecho ou estrofe, a coda, é a repetição do primeiro. Os versos não se prendem a um tema ou acontecimento forçosamente, mas colocam situações que vão se encadeando logicamente.

Após a composição da primeira parte e do esboço de uma melodia, o compositor se coloca defronte a seu instrumento e passa a definir quais serão os desenhos melódicos e harmônicos da peça, com todas estas partes iniciais atuando em conjunto no momento da composição. Assim, a composição como prática mostra destreza, hábito e inspiração musical em sua conclusão. As partes que não possuem versos, como as introduções do chefe, geralmente o compositor, carregam a originalidade musical do executante. Enquanto a mão direita acompanha a melodia advinda do poema, o motivo, a mão esquerda vai dando corpo à harmonia, ou frase secundária, orquestral, a qual adapta as palavras a uma quantidade de variações e seqüências. A melodia secundária fará o tema da parte orquestral, executada por todo o conjunto. Neste momento, à medida que tocam durante a composição, os músicos desenvolvem o fundo orquestral juntos, sempre fiéis ao padrão principal. Por fim estão os retoques finais, a definição da introdução, a seqüência geral do movimento e a parte final, a coda.

Completa-se a parte musical mas a dança tem que ser composta e adaptada à música. Então, toca-se a composição ao dançarino chefe, que passa a compor os movimentos adequados ao conjunto. Há então um ensaio onde se combina sobre as

repetições e seqüências que compõem os movimentos. Assim tudo toma forma e funciona sem indicações escritas. O canto fica sempre a cargo dos dançarinos.

À medida que um novo *Msaho* surge, o precedente vai sendo abandonado. Em algumas semanas ou meses vai sendo esquecido, sobre o que se interpõe o novo, com novas palavras, música diferente e danças não conhecidas. Com esta base de melodia, contra-melodia e ação que se ouve a poesia chopi. Tracey associa a forma de composição e de execução pública, com a participação de dançarinos e um conjunto musical, ao momento da composição européia do século XVII.

“Vê-se desta descrição que o paradigma geral da música orquestral chope tem muito em comum com a nossa música do século XVII e pode, de fato, considerar-se um tipo de Chaconne ou Passacaglia, ambos com origem na dança: no nosso caso, danças da Espanha e da Itália; no dos Chopes, não se sabe – supõe-se que, há séculos, a aprenderam de qualquer povo da África Central, através do famoso reino de Mocaranga.

O escritor Percy Scholes, no seu livro Oxford Companion, considera a música de Chaconne e Passacaglia em pormenor e diz:

“Os compositores de teclado do século XVII e princípio do século XVIII usaram muito desta forma... e encontrar-se-ão exemplos em Frescobaldi, Buxtehude, Couperin, Haendel, Bach e outros. Lulli e Rameau acabavam freqüentemente as sua óperas deste modo”. “ (pg. 102)



Em Quissico havia dois bobos, um vestido de leopardo, o outro de gibóia.
Moviam-se entre a orquestra e os dançarinos.

O «Ngodo» de Catini, Zuvala, em acção.
A orquestra abriga-se à sombra das árvores «mucusso».



GENTES AFORTUNADAS

CAPÍTULO II

LÍRICA — JUSTIÇA POÉTICA

(Continuação do n.º 46)

MSAHO

Composto em 1940 por Gomucomo, maestro e compositor, na aldeia do régulo Filipe Banguza, circunscrição de Zavala.

MOVIMENTOS

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Msitso uoCata | Primeira introdução orquestral. |
| 2. Msitso uoMbidi | Segunda introdução orquestral. |
| 3. Msitso uoRaro | Terceira introdução orquestral. |
| 4. Nguenisso | Entrada dos dançarinos. |
| 5. Mdano | Primeira chamada dos dançarinos. |
| 6. Cidanuuana CoMbidi | Segunda chamada dos dançarinos. |
| 7. Cibudo | Dança. |
| 8. Mzeno | Canto. |
| 9. Mabandia | Os anciãos. |
| 10. Njiriri Ciuê Cuaco Ngoma | Finale dos dançarinos com tambores. |
| 11. Msitso Cuglita | Finale orquestral. |

Os movimentos 1, 2 e 3 são introduções sem versos, visto que os dançarinos ainda não apareceram no terreiro em frente da orquestra.

Hugh Tracey trata neste capítulo sobre o assunto dos poemas e sua origem. Diferentemente dos seus primeiros artigos, nos quais não se tinha idéia do que estava sendo cantado, o autor passa a desenvolver especial cuidado com o assunto tratado nos poemas. Para isso, ele se propõe ao que chama de um método fatigante: reúne os cantores fazendo-os repetir as palavras com lentidão e, depois, pede que cantem novamente.

Tracey tem muita dificuldade com o fato de ser estrangeiro, pois seu maior problema é o da tradução e do pouco conhecimento das línguas locais no tocante aos poemas. Os termos musicais foram obtidos com maior facilidade, por analogia aos da língua *caranga*, a qual conhecia pouco mais. Na falta de conhecimento, ele recorreu a intérpretes e a explicações sobre qual assunto era tratado. Assim, as traduções de que dispõe o autor são sua própria interpretação do original, consideradas estas circunstâncias, além de se fazer muitas remissões a fatos antigos da vida social. Tracey, dessa forma, apresenta 50 poemas, contidos em 7 *msahos* distintos, dos quais se elegeram três para pormenorização.

O primeiro deles foi composto em 1940 por Catíni, maestro e compositor da aldeia de Uâni Zavala, em Zavala. São ao todo onze movimentos, sendo os três primeiros instrumentais de orquestra. No quarto movimento, *Nguenisso*, se dá a entrada dos dançarinos. O tema tratado é o pagamento de impostos, assunto que é um dos favoritos nas canções, onde se faz uma crítica ao sistema de impostos dos administradores portugueses. Como neste momento predomina o regime de trocas, o pagamento de imposto é um sacrifício que se torna muito difícil de cumprir. Para tanto há duas opções: ou se paga com trabalho feito nas terras das companhias de produção monocultoras ou em dinheiro, obtido através do trabalho assalariado principalmente em minas e produções dos países vizinhos de colonização inglesa, como África do Sul e Rodésia do Sul. Neste caso, o último verso é uma troça. Ao voltarem das minas, os trabalhadores pagam um imposto de fronteira sobre o dinheiro obtido, a que também chamam *pondo*: libra.

“É tempo de pagar imposto aos Portugueses.

*Os Portugueses que comem ovos
E galinhas.
Troca-me esta libra inglesa.” (pg. 110)*

O quinto movimento, *Mdano*, é a chamada à dança. Neste poema, Catíni conta um caso em que parece ter havido mal-entendido entre mensageiros do chefe, o que rendeu a ele um castigo injusto. Isto ocorreu no tempo do *sope*, em novembro, quando os cajueiros estão carregados e se faz tal bebida fermentada. A castanha de caju fornece um vinho fortíssimo, de que todos são apreciadores. Segundo Tracey, o impacto no período é tão notável que o administrador revelou que três quartos dos crimes anuais ocorrem neste período. E provavelmente, diz o autor, o mal-entendido veio dessa relação com a época de beberagem.

Segundo a interpretação de Tracey, os versos contam que Catíni estava fazendo *timbilas* por ordem do grande chefe Zavala. Um mensageiro, Bacubacuâni, veio dizer a Catíni que deixasse as *timbilas*, pois o grande chefe ordenou que se terminassem as palhotas até dezembro, antes das chuvas. Catíni atendeu à ordem. Depois veio Capitíni, o outro mensageiro, questionando porque Catíni não tinha acabado as *timbilas*, pedidas pelo chefe. Capitíni tinha sido nomeado mensageiro a pouco tempo e tinha inveja de Catíni como chefe da orquestra do grande chefe. Por isso, mandou dois soldados para o surrar enquanto estivesse dormindo. Catíni e sua mulher, Maxeuâni, foram muito maltratados. Sua mulher morreu cinco meses depois, causando polêmica entre os vizinhos. Uns diziam que não fora do castigo, mas Catíni afirmava que o episódio doloroso tinha encurtado sua vida.

O sexto movimento, *Jossinha*, traz propriamente a dança, com o cantar de um verso. O assunto é novamente o dinheiro pago aos portugueses e a dificuldade em o obter.

*"Oh... oh, ouvi as ordens,
Ouvi as ordens dos Portugueses.
Homens! Os Portugueses dizem: paga a tua libra.
(...) Mas que maravilha, pai!
Onde hei-de ir descobrir a libra? (...)" (pg. 115)*

O sétimo movimento, *Jossinha chibudo chombídi*, traz a segunda dança. Este é o chamado *Mzeno*, o movimento do *Msaho* em há a dança preliminar e a canção principal. Neste canto há uma referência aos castigos de palmatória aplicados pelos portugueses. É um protesto ao castigo aos homens e principalmente às mulheres. Tracey comenta que até os régulos podem ser castigados dessa forma, considerada extrema indignidade.

*"Cantai oh... oh,
Oh... oh, vinde ver o Mzeno.
Aqui há um mistério, os Portugueses batem-nos nas mãos,
A nós e às nossas mulheres (...)" (pg. 116)*

O oitavo movimento, chamado *Mzeno*, que significa canto, traz uma história de conflitos entre Catíni e os mensageiros, e por conseguinte sobre tocar *timbila* para os régulos, sob ordens destes mensageiros. Sibueie não era chopi de nascimento, mas de ascendência changana. Os Changanas, segundo Tracey, vivem na outra margem do Limpopo e são detestados pelos Chopis. Quando Sibueie fora nomeado mensageiro pelos régulos houve grande descontentamento. Neste canto, Catíni exprime a indignação geral pela presença de um changana na terra chopi.

No mesmo poema, encadeada, vem outra parte referente a um período de grande agitação na vida de Catíni, em 1939. Mahambane, na presença do grande chefe Zavala, acusou Catíni de decadência. Por conta disto, foram bisbilhotar em sua palhota. Neste período, ele estava compondo um novo *Msafo*, com o qual apresentou de forma orquestral a melhor defesa possível contra a falsa acusação. A partir disso, Catíni faz também referência ao cuidado que se deve ter com os mensageiros e as pessoas próximas aos régulos, sendo necessário sempre se dirigir a eles com saudações de “bom dia”. Outro comentário do poema é a estranheza causada ao compositor por um régulo que não trabalha para o bem comum, e abusa de sua posição para servir apenas a si mesmo. Segundo Tracey, aí está o verdadeiro sentido da justiça poética: os poetas não hesitam em criticar esta circunstância e as censuras aparecem em várias canções populares.

O nono movimento, *Mabandhla*, significa os anciãos. Esta canção é um exemplo de propaganda política. Catíni assume o lado de seu amigo, Manjêngue, numa questão sucessória para régulo de Zavala. O rival, Fambanhane, havia se portado violentamente ao longo da questão sucessória, e fora preso e lavado ao administrador. Esta mancha na figura do rival o fez perder credibilidade, deixando o campo livre a Manjêngue. O poema traz ainda tons de sarcasmo.

*“Nós dizemos,
Nós temos razão para dizer que acreditamos
Que Fambanhane teria gostado de ser régulo. (...)” (pg. 120)*

O décimo movimento, *Chitoto chiriri*, é o fechamento dos dançarinos. O poema traz uma curta referência acerca de um namoro não consumado da cunhada

viúva de Catíni e seu admirador. Trata-se de uma troça sobre a indefinição do rapaz e sobre a pureza da viúva, há muito notada como extremamente alegre e desfrutável. O último movimento, *Mussitso cuguita*, é o final orquestral, com a repetição do primeiro movimento, cuja frase musical constitui todo o trabalho de composição.

O segundo *Msaho* descrito por Tracey é de fevereiro de 1943, composto também por Catíni. Os dois primeiros movimentos são orquestrais. O terceiro movimento acompanha a entrada dos dançarinos. No poema, Catíni faz remissão ao administrador Luiz de Vasconcelos, chamado de Madiquisse, e seu secretário, Dauóti. Madiquisse era considerado muito justo e correto nas decisões de nomeação de régulos e destituições. Fala-se no verso que Chitombe, antigo régulo, acompanha Mandiquisse, conferindo-lhe autoridade. Chitombe é citado quase como um deus, um espírito que abençoa o administrador.

O quarto movimento, *Mdano*, é a chamada dos dançarinos. Trata-se de uma remissão à julho de 1939, quando o Presidente de Portugal, General Carmona, passou pela região. Para tal celebração, os Chopis reuniram mais de cem músicos e duzentos dançarinos na beira do rio Incomáti. Ali, eles dançaram e cantaram o *msaho* de Catíni. Nos versos, Catíni novamente presta homenagem a Madiquisse, chamando sua obra de Canto de Madiquisse. Há também uma rápida referência à guerra que se anuncia contra os alemães na Europa.

O quinto movimento, *Doosinha*, da dança, faz menção a Malanje, um bassuto capataz da mina onde Catíni trabalhou em Joanesburgo. Ele aparece no canto reclamando que não entende a língua chichope, falada pela maioria dos

trabalhadores daquela mina. Para satisfazê-lo, os operários tiveram de aprender a falar chissuto, a língua do capataz. Na próxima estrofe, se retoma a visita do presidente, onde estavam chopis e changanas em grande rivalidade. Narra-se como os chopis surpreenderam o general, ao contrário dos changanas, músicos monótonos, desprezados por Catíni e seu povo.

No sexto movimento, *Chibudo*, da segunda dança, Catíni volta a falar em Capitíni, mensageiro do régulo que ordenara seu espancamento contado em *msaho* anterior. Neste verso, Catíni conta que o grande chefe narrou a ele um caso de estupro cometido por Capitíni, o qual se deveria manter em segredo. Catíni revela no verso o acontecido, em atitude de vingança. Todos gostam desta canção de Catíni, o que demonstra a repulsa geral pelo mensageiro.

O sétimo movimento, o *Mzeno*, da canção principal, é uma revelação de dor pela morte de Manjengue, grande amigo de Catíni. Ambos eram amigos e compositores. Manjengue era da família real e ocupava na orquestra de Catíni o segundo posto mais importante, após ele próprio. Em 1940, em ocasião da comemoração dos Centenários em Portugal, foi a orquestra de Catíni a Lisboa, para tocar de junho a setembro, na Exposição Colonial. Manjengue contraiu pneumonia e morreu em Lisboa. Seu corpo foi enterrado em Lisboa, o que era uma enorme maldição para os chopis, a de ser enterrado fora de sua própria terra. Isto transtornou muito Catíni, que desejava que o amigo se confirmasse como próximo na linha sucessória, de acordo com *msaho* descrito anteriormente. Faz-se menção a questões sucessórias e intrigas de outro pretendente a régulo, Chindodâni, em paralelismo com Manjengue, em insinuação de que as intrigas de sucessão é que

causaram amarguras a inocentes. Por isso, Chindodâni também morre antes de tornar-se régulo.

Quando partiu para Lisboa, Manjengue estava em meio à intriga e não se despediu do grande chefe Zavala. O despedir-se, neste caso, significa pedir a benção. Isso o teria prejudicado, causando sua morte longe de casa. Quando Catíni foi a Durban, por convite de Tracey, insistiu muito para despedir-se de Zavala, lembrando o ocorrido. Nos versos desse movimento há ainda pormenores sobre a travessia de barco e a companhia das mulheres, que foram acompanhá-los, pois a viagem toda duraria seis meses. Há uma menção especial em homenagem à mulher do morto, que sofrera demais com o ocorrido. Tracey destaca que esta é uma das melhores composições de Catíni.

O oitavo movimento, *Mabandhla*, é um louvor a si próprio e sua música, ambientado no curral do grande chefe. O nono movimento, *Njiriri*, é o final dos dançarinos. Trata-se de uma denúncia de tentativa de corrupção de uma menina menor, criança ainda, por um homem da aldeia, anônimo nos versos mas desmascarado em público em sua índole, para que se corrija a tempo. Mostra-se a alta função moralizadora do compositor. Durante o tempo que este *msaho* estiver em voga, por cerca de um ano, o transgressor estará sendo constantemente denunciado e constrangido.

“Gentes Afortunadas”, *In* Moçambique: documentário trimestral, N° 47 (set. 1946), pp. 103-119.

Cap. 2: Lírica – Justiça Poética. Msaho.

O próximo *msaho* descrito por Tracey é de 1940, composto por Gomucomo, da aldeia do régulo Filipe Banguza, de Zavala. São onze movimentos, cujos três primeiros são orquestrais. No quarto movimento, *Nguenisso*, se dá a entrada dos dançarinos. Aqui há uma invocação aos adivinhos, onde se mostra desânimo pela falta de sorte, pois até mesmo os mortos estão contra o narrador poético. O quinto movimento, *Mdano*, é a chamada aos dançarinos. O cenário é o das minas do Rand, onde chopis e changanas da África Oriental portuguesa são recrutados para trabalhar. O suborno aos porteiros, encarregados do recrutamento, é comum para se conseguir um bom emprego. Porém, os bons empregos são raros e há uma disputa acirrada. Os Bassutos e Cossas são os porteiros que privilegiam os trabalhadores de seus grupos. Assim, nos versos, os chopis aparecem falando aos changanas que desistam, pois não há mais bons trabalhos pra eles. Sobre isso, diz Tracey:

“A vida da mina é uma experiência por que a maior parte dos Chopes já passou. Não é pois estranho ser esse o assunto de muitas canções.” (pg. 106)

O sexto movimento é a segunda chamada aos dançarinos, *Cidanuuana combídi*. Os versos iniciais são de exaltação da própria música e seus tocadores. Há uma menção aos sonhos com música, de onde se tira a inspiração. Como dito anteriormente, muita vez os músicos sonham com novas composições e, acordando do sonho, vão diretamente ao instrumento tocar e fixar o tema vindo do sonho. Há também uma referência a algo novo na região, o pagamento pelo transporte, algo considerado espantoso. Antes, as viagens eram feitas com muito custo, a pé, por rio ou com veículos improvisados. Com o advento de automóveis e

trens de transporte, o pagamento pelo transporte era visto como algo sublime, pela capacidade de deslocamento conferida a seus usuários, geralmente trabalhadores das minas e companhias monocultoras. Contudo, inicialmente, o pagamento por transporte era considerado insulto, por se cobrar o deslocamento dentro de uma terra que se considerasse própria.

O sétimo movimento, *Cibudo*, é o da dança. Aqui a composição trata do recrutamento para a guerra contra os alemães. O contato com as minas e suas populações proporcionou à maioria dos Chopis a visão do recrutamento que ocorria na África do Sul, cantado nestes versos.

No oitavo movimento, *Mzeno*, do canto principal, Gomucomo compôs algo relacionado à celebração da exibição. Há várias referências, a primeira é um pedido para que não os homens não sejam escolhidos para o trabalho longe da aldeia, o que implicaria em se afastar da música. Outra colocação no mesmo contexto é sobre a mulher que fica em casa aflita esperando o retorno do marido dos toques da *timbila*. Isto aparece de certa forma relacionado à figura dos mensageiros, repelidos de toda maneira, já que sempre trazem as notícias sobre a convocatória para o trabalho ou para esclarecimentos com o administrador, ambos indesejáveis e temidos e a que se submetem publicamente todos, especialmente também aqueles de notoriedade, como os participantes da orquestra.

O nono movimento, *Mabandla*, significa os conselheiros. Nele, Gomucomo faz uma homenagem a um velho construtor de *timbilas* chamado Majanhana, também músico, que teria morrido em 1939, e coloca em seu *msaho* uma canção do morto. Seu filho, também Majanhana, é em 1940 o fabricante em Manguéni, do

régulo Filipe Banguza. O homenageado pertencia a uma classe de músicos mendicantes, pouco comum entre os chopis, mais vulgar na Rodésia. Como quase todas as aldeias chopis possuem o seu *Ngodo*, é normal que não haja público para tais músicos viajantes, a não ser que tenham algo de extraordinário para exhibir. No canto, o autor revela sua condição, pobre e desgraçado, mesmo sendo aquele que constrói os instrumentos para o chefe Banguza.

No décimo movimento há um acompanhamento de tambores, que ocorre apenas nas orquestras de Banguza e Nhacutoua. O maior se chama *Ngoma* e o pequeno, *Nzoma*, sendo os dois tocados com baquetas. Trata-se de um movimento orquestral, assim como o décimo primeiro, repetição do primeiro movimento. Este é o segundo *Msaho* composto por Gomucomo como chefe da orquestra de Banguza.

“Gentes Afortunadas”, In Moçambique: documentário trimestral, N° 48 (dez 1946), pp. 77-120.

Cap. 2: Lírica – Justiça Poética. Msaho.

Os *msahos* contidos nesta continuação do capítulo 2 de Tracey serão expostos em suas temáticas, para que se tenha uma visão geral daquilo que preenche os poemas. Dado que os primeiros artigos descritos trazem uma certa estrutura cênica das apresentações e que as passagens de capítulos anteriores detalham como os assuntos vão sendo inseridos no contexto cênico geral, tem-se uma vista geral das representações dos *Ngodos*, os conjuntos chopis.

Este *msaho*, o quarto apresentado por Tracey em sua monografia, foi composto por Gomucomo entre 1942-43. No terceiro movimento, fala-se de uma nova necessidade criada de se enviar também as mulheres às minas, para resolver o problema social de falta de mulheres nas minas e de homens na aldeia. Sobre o problema do abandono da vida da aldeia pelos trabalhadores das minas, Gomucomo faz num dos versos referência a seu avô e um de seus netos, que se beneficiavam da poligamia permanecendo na aldeia. O impacto do recrutamento para as minas produz também lamentos femininos acerca da condição de vida deixada para as famílias sem um provedor. Elas reclamam da falta do marido, sem o que ficam até sem roupas com que se vestir, impedidas de sair ao convívio da aldeia.

H.A. Junod²¹ discorre em sua obra sobre o que considera o “problema do homossexualismo nas minas”, da “sodomia” e dos “vícios contra a natureza nas casernas de Joanesburgo”. Aqui se vê como o trabalho nas minas alterava significativamente o convívio social e propunha problemas em diversas esferas da vida, vistos pelos autores de forma um tanto diferenciada, pelo modo como constróem suas questões.

Há portanto uma dubiedade no tratamento da questão. Alguns se beneficiam e outros se prejudicam. O fato é que os chefes e mensageiros se mobilizam com a questão, havendo proibição de se colher caju para a produção de *sope*, o que poderia piorar a situação dos adultérios e estupros, além dos conflitos e acusações.

²¹ Op.cit. Tomo I, apêndice III.

Outra questão levantada por Gomucomo é o avanço da cobrança dos impostos: as mulheres mais velhas passaram a ser recrutadas para trabalho e obrigadas a pagar imposto. Assim, eram obrigadas a trabalhar próximo de suas aldeias, em troca de escasso salário. Isto é visto como perda de direitos e são feitas diversas invocações aos antepassados para que se restabeleça a ordem anterior.

A falta de dinheiro obrigou também Gomucomo a trabalhar no plantio de banana. Em verso, conta que teria de deixar alguém em seu lugar para tocar a *timbila* aos domingos, dia de descanso, quando todos estão na aldeia. Ao sair da aldeia, ele ouviu rumores sobre a guerra e a escassez. Tudo sugere um clima de grande violência, onde até os régulos e mulheres podem receber castigos de palmatória, ao utilizar alimento para fazer vinho. Contudo, o que se pretende ao falar da guerra é causar hilaridade na platéia, que ri ao ouvir falar das animosidades entre ingleses e alemães, como loucos brigando por uma cortesã, ficando ambos sem nada.

No sétimo movimento deste quarto *msaho*, Gomucomo fala da fome passada pelos chopis quando da apresentação ao General Carmona, relatada por Catíni. Após terem tocado para o general, os chopis se deslocaram mais duzentos quilômetros a leste para realizar outra apresentação para as autoridades. Ao chegarem perto da localidade do cabo das Correntes foram mal recebidos e passaram a noite sem comida, furiosos, o que deixou todo o grupo extremamente ofendido.

O quinto *msaho* narrado por Tracey é da autoria de um terceiro compositor, Saúli Ilova, da aldeia do régulo Chigomba Mavila, da circunscrição de Zavala.

Saúli teve acontecimentos trágicos em sua vida, que caracterizam sua poética. No primeiro trecho cantado, ele menciona sob a perspectiva feminina a violência doméstica praticada por um marido embriagado.

Logo em seguida, Saúli demonstra sua preocupação com as regras de etiqueta frente aos mensageiros, régulos e figuras de certa convivência com homens de chefia. Refere-se novamente ao forçoso costume de se dizer “bom dia” na presença de determinadas pessoas, sem o que se pode facilmente ir preso, obrigado a o dizer na presença do régulo ou mesmo do administrador.

Outro relato impregnado de emoção é a perda de seu filho único, Chamóssi, que teria se afogado num lago próximo à aldeia. Ele era o único parente que convivia com Saúli, além de ser seu único herdeiro. Seu canto fúnebre é extremamente carregado do pesar da perda, quanto mais que seu corpo nunca fora encontrado, algo que confere mal agouro ao morto e sua família. Neste quinto movimento, Saúli conta ainda a desgraça de seu abandono pela mulher, que o deixou falando sozinho. Segundo Tracey narra:

“Fugiu-lhe a mulher e ele à noite volta para casa, tendo por única companhia as paredes da palhota deserta. Nas comunidades quase inteiramente analfabetas, que não podem ter a leitura como derivativo agradável, a conversa ainda é arte e constante consolação. A oratória e a poesia, não o estudo e a literatura, são as únicas artes sociais da vida da aldeia. Até é necessário ir de vez em quando visitá-los e deixar-lhes tempo para conversar, se queremos depois que tratem da sua outra paixão – a música”. (pg. 111)

A menção de Saúli à fuga dos moradores da capital causado pelas companhias de produção e recrutamento presentes em Moçambique é muito importante.

“Ouvi! Todos se foram embora para os seus sítios porque têm medo de ver o nome posto no rol.” (pg. 112)

Tracey informa que a *Witwatersrand Native Labour Association* está presente em toda a região, recrutando trabalhadores junto à administração. Quando aparece um recrutador, ávido por conseguir muitos trabalhadores, o mais seguro é desaparecer antes de ver qualquer pessoa imposta a um novo contrato.

“Gentes Afortunadas”, *In Moçambique: documentário trimestral*, N° 49 (mar 1947), pp. 83-113.

Cap. 2: Lírica – Justiça Poética. Msaho.

O sexto *msaho* narrado por Tracey é de autoria de Sipingâni Liqüéquê, composto em 1941, maestro e compositor da povoação do régulo Chuguela Chissico, da circunscrição de Zavala. No quarto movimento, Sipingâni conta uma curta história acerca do roubo de cartas de correio para arranjar dinheiro para beber. Isto revela que bem se sabe da remessa de dinheiro às mulheres deixadas através de cartas, as quais contêm libras ganhas geralmente pelo marido mineiro. Isto denuncia a prática do roubo da mala de correio, de modo a coibir seus desconhecidos praticantes.

Há também referência a questões de decisão pessoal, desejos e conflitos. No sexto movimento, Sipingâni conta dois curtos pensamentos, como vislumbres. O primeiro é o de uma mulher em dúvida sobre ir se consultar com o médico tradicional, pois isso aborreceria o marido quando voltasse das minas. O segundo é sobre um homem que deseja ir trabalhar nas minas para voltar com dinheiro e ter a

mulher que quisesse. O sétimo movimento traz importantes questões sucessórias, relativas à chefia, muito freqüentes nas canções. O litígio, desta vez, é tido como causado pelos portugueses, e, por isso, deveriam eles mesmos resolver o problema.

A função da música segundo Tracey, quando fala de Sipingâni, seria de reportar, transmitir sua visão sobre a vida da sociedade, em seus mais variados aspectos.

“O infeliz estado de coisas na pequena aldeia à beira do lago onde vive sem chefia digna desse nome, parece refletir-se em todos os aspectos de vida da comunidade. Pelo menos o poeta e compositor Sipingâni cumpre uma das suas principais funções ao criticar o estado dos negócios e os negócios do Estado.

Fazendo o povo cantar as suas opiniões, ajuda a compor a situação, quanto mais não seja preparando-o para uma mudança que porventura se venha a dar. Vemo-lo sob este aspecto como colaborador importante da ordem e da lei, duas coisas sem as quais nenhum povo pode progredir.” (pg. 100)

O sétimo *msaho* narrado por Tracey é de compositor desconhecido, de Quissico, e foi composto no Rand, para ser dançado no acampamento, narrando acontecimentos das minas. Ele foi tocado após a apresentação do conjunto de Sipingâni, para treinar as crianças na dança e no canto. Alguns rapazes foram autorizados a tocar os instrumentos da orquestra. Eram rapazes de 8 a 15 anos, conduzidos e encorajados pelos mais experientes dançarinos e músicos. Este foi o único *msaho* presenciado feito para crianças. O costume é que façam *timbilas* improvisadas para que eles pratiquem.

Narra-se no quarto movimento a derrota na batalha contra os brancos, em dois versos repetidos durante a entrada dos dançarinos. No quinto movimento, após uma saudação real, canta-se um poema de resistência aos brancos, à prisão. Há sempre mais rapazes para ouvir o *Mzeno*, o grande canto. Conta-se também o

regresso de um grande músico ao Rand. De tão bom músico, sugere que se faça greve para ouvi-lo.

No sexto movimento, Tracey faz uma consideração sobre o trabalho dos chopis nas minas. Segundo o autor, eles trabalham tanto nas minas do Rand que a sua vida anda tão associada com os Portugueses como com os Sul-Africanos. Este movimento traz por isso outra menção sobre a guerra com italianos e alemães. Canta-se sobre o impacto da guerra no suprimento das lojas, a presença de submarinos na costa sul e leste. Aparecem também as maravilhas de Pretória, que, à exceção de Lourenço-Marques, capital de Moçambique na época, é a cidade que a maior parte dos chopis viu na vida.

No oitavo movimento, outro episódio tanto comum nas minas: a amputação do dedo de um operário, instruído de que poderia ainda sentir dor no local por causa dos nervos. Pagou-se uma indenização, porém ele sente que não poderá mais ter trabalho por isso. No mesmo poema, conta-se da vinda de um grupo chopi para dançar nas minas do Reef, o que fizeram até a exaustão. Lá os chopis são conhecidos como escoceses, talvez pelo amor à música e à dança.

“Gentes Afortunadas”, *In* Moçambique: documentário trimestral, N° 50 (jun 1947), pp. 69-106.

Cap. 3: Os dançarinos e as danças.

GENTES AFORTUNADAS

CAPÍTULO III

OS DANÇARINOS E AS DANÇAS

(Continuação do n.º 49)



AGORA que entrevimos o fundo de que o poeta chope desencanta os seus poemas, voltemo-nos para os dançarinos, os *bâssinhi*, que lhos cantam por entre os vários, complexos movimentos dos seus bailados.

Em regra, os *bâssinhi* são homens de dezasseis a trinta e cinco, quarenta anos, posto que não é raro encontrarmos homens mais velhos a darem-se o prazer de participar na dança, alinhando com aqueles. Por mais duma vez tive ensejo de ver deixarem-se arrebatar pelo entusiasmo do momento homens tão velhos que receei pelas suas pressões arteriais. Recordo-me, particularmente, dum velhote que perdera ambas as pernas abaixo do joelho, num acidente nas minas. Vi-o, uma vez, em Zandamela, no ano de 1940, dançar com os outros uma meia dúzia de danças, arrastando-se sobre os chu-

Neste capítulo, Tracey trata dos *bâssinhi*, os dançarinos. Eles fazem movimentos complexos e cantam durante a apresentação do *Ngodo*, a orquestra. Geralmente são homens de 16 a 35 anos, mas também é comum se ver uma criança ou um homem mais velho no meio do conjunto. Tracey conta ter presenciado certa vez em Zandamela, em 1940, um velho que perdeu as duas pernas abaixo do joelho nas minas e que dançou cerca de seis movimentos com extrema empolgação. Mas os dançarinos considerados como tais são um grupo distinto, segundo o autor: flexíveis, de altura acima da média, um tipo característico, nacional, de cabeça estreita e longa, nariz ossudo, aquilino. Vestem ainda um figurino, de pano

amarelo, envolvendo a cintura, colocado acima de calções, onde costuram fitas, dispostas como divisas militares.

O contato com as minas misturou ainda outros trajes, como todo tipo de calça e roupa de baixo, além de camisas, até de futebol. Contudo, por cima disso vai uma pele de chagal com um furo no meio para colocar a cabeça. Às vezes usam penachos na cabeça. Cobrem-se as pernas desde o joelho ou só em volta dos tornozelos, com polainas de pele branca de cabra, ou o adereço descendo desde a cintura, junto com o pano amarelo. Há também uso de pele no braço, como braceletes. Na mão esquerda levam um escudo de cerca de oitenta centímetros, usado para várias evoluções, como bater no chão. Na mão direita levam um pau, uma azagaia ou um machado, sendo mais comum a azagaia. Usa-se também condecorações ganhas nas minas, medalhas por mérito, destacando-se as cruces vermelhas por ajuda a socorro em acidentes. Além disso, há todo tipo de penduricalho.

Como os músicos, os dançarinos são conduzidos por um chefe, o qual compõe o bailado. Após a composição dos versos do *msaho*, chama-se o chefe dos dançarinos para adaptar a dança. Num *msaho* normal, conta-se geralmente seis a sete danças diferentes. Os dançarinos correspondem à dança do chefe muito prontamente, quase como algo óbvio. Porém, os chefes sempre procuram movimentos e efeitos originais. Sobretudo, há características nacionais, chopis, que parecem ter permanecido por séculos. Uma descrição de dança chopi do século XVI feita pelo padre André Fernandes e Gonçalo da Silveira é ainda aplicável ao movimento dos conselheiros, *mabandla*.

Com a descoberta deste relato de André Fernandes, Tracey conclui que os gestos da dança são baseados em manobras militares, há pelo menos 400 anos. Assim, os *msahos* trazem também muitas histórias de guerra. Mas nem todos os movimentos têm essa base. Os dançarinos, por sua vez, representam em seus corpos os ideais do corpo de guerra, grandes e esbeltos. Contudo, após o domínio europeu, os combates foram sumindo, permanecendo apenas a representação. De qualquer forma, os europeus continuam se referindo às danças como bélicas, pelo apelidamento dos nativos participantes de guerreiros selvagens. Antes do domínio, segundo Tracey, a dança era forma de se estabelecer um espírito de grupo antes do combate. Deveriam assumir a dança para repelir o medo e agirem conjuntamente no confronto. Conforme o período europeu avançou, o caráter bélico foi sublimando em emoção de sincronizar movimentos de força e agilidade, de caráter estético e complexo. Por isso, sair de compasso ou sincronia é motivo de zombaria. Por estes mesmos motivos é que talvez se encontrem bobos em algumas orquestras. Abaixo, Tracey reflete sobre o conhecimento que tem sobre as danças, num pensamento de proposição à pesquisa participante:

“É-nos difícil, a nós europeus, apreciar com alguma justeza o valor intrínseco de uma dança indígena. Como espectadores e não participantes, tendemos a julgar suas danças só visivelmente, porque os movimentos e a música não evocam em nós o desejo de tomar parte nelas nem nos dão a satisfação de partilharmos, por ação identificada, o seu êxtase. Agora que de há muito esquecemos o como expressar, na dança, as nossas emoções comuns e deixamos a profissionais a mais estética e apurada forma dessa arte, deixa-nos perplexos o espetáculo dos africanos que dançam não só por alegria como, também, por tristeza e para exprimirem ou reconhecerem emoção religiosa. Até que um dia tenhamos o benefício dum homem que possa aprender essas danças e participar nelas, não poderemos nunca formular a seu respeito um juízo autorizado. Os comentários correntes e os poucos estudos sobre o toque de tambores, a dança e o espiritismo são tão subjetivos, tão românticos e, mesmo, tão sensivelmente hostis que muito pouco acrescentam ao nosso conhecimento da arte.

Mantemo-nos alheios e críticos, quando devíamos, primeiro, libertar-nos de preconceitos e sermos compreensivos". (pg. 79)

Neste capítulo, Tracey se propõe a descrever dois *msahos* relatados anteriormente, de Catíni (1943) e de Gomucomo (1943). Portanto, a descrição realizada anteriormente expõe os elementos principais da dança desses *msahos*, sendo desnecessário refazê-los. O interessante da descrição do primeiro *msaho* é que Tracey não havia mencionado antes que a orquestra havia tocado o Hino Nacional português. Antes do término orquestral, Catíni sinalizou à orquestra que respondeu tocando em uníssono o hino. Após isso, tocou-se o último movimento, repetição da introdução instrumental. Tracey menciona também que o hábito é que os movimentos do *msaho* sejam realizados três vezes ao longo da tarde. As aldeias têm dias diferentes para a dança. Catíni reserva os dias de quarta e sábado, e toca das três horas ao cair da tarde. A segunda exibição descrita se deu fora de dia habitual, pois foi feita especialmente para Tracey, o que causou a ausência de alguns membros do *Ngodo*. Esta apresentação também fora descrita anteriormente.

"Gentes Afortunadas", In Moçambique: documentário trimestral, Nº 51 (set 1947), pp. 41-59.

Cap. 4: Músicos e maestros

GENTES AFORTUNADAS

CAPÍTULO IV

MÚSICOS E MAESTROS

(Continuação do n.º 50)



quase inevitável que sejam os dançarinos quem brilhe à luz dos músicos. Os movimentos, o vestuário e os cânticos atraem para eles a atenção do espectador. Todavia, o Chope sabe muito bem que os mais importantes são os músicos. Em fim de contas, o *ngodo* é conduzido pelos *mussiqui ud tímbla* e não pelos *muningueti ud bássinhí*.

Não fosse o tempo presente (1944) tão pouco propício, a publicação desta descrição dos músicos chopos seria abundantemente documentada com a gravação da sua música em discos de gramofone. Tal documentação é indispensável, porque «é pelas suas obras que nós os conheceremos». Nenhuma descrição da música pode substituir o conhecimento real do som. Mesmo em África,

Neste capítulo, Tracey dá ênfase aos principais participantes do *msaho*, os músicos. Segundo o autor, não fosse um período de guerra e eles teria gravado em discos de gramofone a apresentação. Segundo ele, tal documentação seria indispensável, pois “é pelas suas obras que nós os conheceremos” (pg. 41). Nenhuma descrição da música pode substituir o conhecimento real do som. Na África, os europeus conhecem a música chopi ouvindo à distância, ou, às vezes, nos acampamentos das minas. Isto dá uma fraca compreensão da música africana. Por sua própria experiência, o autor afirma que poucos músicos europeus conseguem dominar esse choque inicial e persistem no descobrimento dos

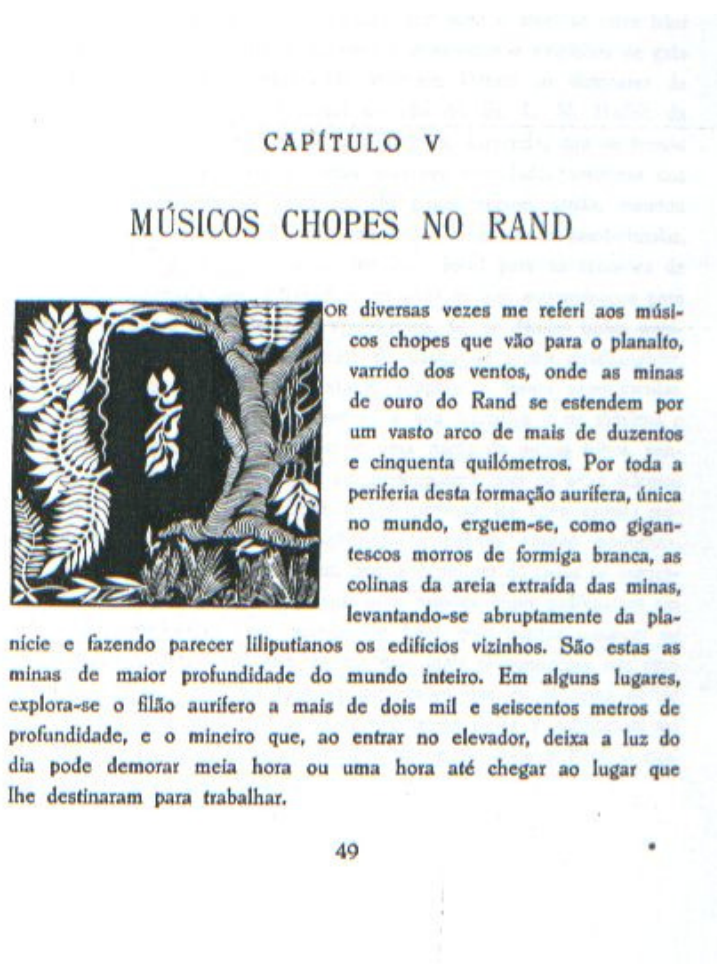
processos pelos quais o músico africano obtém seus efeitos. A razão para isso é evidente:

“As duas musicologias estão muito distantes uma da outra e as suas convenções são absolutamente dissemelhantes. Ouvindo música africana, os nossos músicos tentam, inconscientemente, reduzi-la aos termos da nossa própria tonalidade e da nossa notação. A reação instintiva é pensar no quanto os Africanos estão desafinados, em relação à nossa escala temperada. É necessário muito tempo para que nos habituemos à modalidade deles – e, no entanto, o que mais nos preocupa é procurar pôr por escrito o que eles tocam. Ora, para o músico africano a questão de escrever a música nem sequer existe. A música, para ele, é unicamente para ser ouvida, nunca para ser vista”. (pg. 42)

Tracey compara a técnica dos músicos chopis à técnica de qualquer grande músico do mundo. No entanto, argumenta que este grau de brilhantismo não é atingido por todos, nem é facilmente alcançável. Segundo os próprios músicos, para tocar *timbila*, tem-se de sonhar com ela, e isso é tão verdadeiro para um como para qualquer instrumento. Isto requer aplicação e um contato com a prática desde a infância. A arte de tocar, com as duas mãos, as composições complexas de ritmos e harmonizações, só após alguns anos de experiência será atingida. O resultado deste aprendizado é tão complexo que qualquer músico europeu médio não consegue desvendar nas primeiras audições o que o executante está tocando e como o toca. É necessário muito tempo para que se consiga escrever as seqüências mais simples que qualquer dos músicos chopis toque. Tracey propõe como seria importante a gravação de discos para a compreensão dos elementos sonoros da apresentação. Com o disco seria possível estudar a música, repeti-la e fazer sua desconstrução em notação musical. Assim, haveria a possibilidade de executar estas composições em outros contextos e difundir seu grande valor artístico. Após o que conclui:

“Creio ter já dito o bastante para demonstrar que a arte musical chope está longe de ser simples e primitiva. Que agrade ou não ao nosso gosto pessoal, não interessa. Que ela continue a deleitar os Chopes e a dar-lhes tantos momentos de gozo espiritual, é o que importa. A notável fecundidade artística dos compositores e o elaborado dos bailados não permitem considerar estas manifestações da sua música na categoria das danças regionais. Colocam-nas, sim, num nível de capacidade artística muito mais elevado que o da maioria dos músicos africanos na parte meridional do continente”. (pg. 47).

Cap. 5: Músicos Chopes no Rand



Tracey inicia este capítulo com uma breve descrição das minas do Rand e seus trabalhadores. Ele descreve que em 1944 havia mais de cinquenta orquestras chopis no Rand. Nos três grandes grupos de minas dirigidas pela companhia

Corner House, da Câmara de Minas do Transval, havia quarenta e sete em quarenta e seis minas. Dos seis mil chopis que estavam trabalhando, cerca de setecentos e oitenta eram músicos ativos que formavam orquestras para as exibições semanais, sem considerar as centenas de dançarinos que atuavam durante a apresentação. A proporção de músicos entre eles era a mais elevada de todos os grupos étnicos levados ao Rand. Em enaltecimento, retrata o autor:

“No meio deste considerável exército de milhares de trabalhadores, os Chopes distinguem-se, não pelo número, pois não formam mais que uma pequena fração do contingente moçambicano, mas porque são realmente diferentes. Logo que o trabalho acaba, voltam a ser Chopes, homens à parte, homens que sentem a paixão eterna da música e da dança”. (pg. 50)

Em todo o Reef, outro enorme conjunto de minas, ouve-se falar do concurso entre dançarinos, dos convites para ver as orquestras e as especiais exibições que faziam para a visita de qualquer celebridade ao local. Numa das companhias, a *Consolidated Main Reef Mines and Estates Limited*, o dirigente dos acampamentos, L. M. Hallet, mandou construir uma arena para os espetáculos e concursos, inspirada nos anfiteatros romanos, para duas mil e quinhentas pessoas. Quem sugeriu a arquitetura da construção foi o próprio Tracey.

“Os resultados justificaram amplamente a sua iniciativa e os músicos e dançarinos chopes, bem como os de uma dúzia de outras tribos, sentem-se contentes por os patrões se preocuparem com os seus talentos artísticos. Perguntei a um Chope o que pensava da nova arena: respondeu-me, com evidente satisfação, que a achava ‘muito moderna’ “. (pg. 51)

Tracey fez visitas a diversas orquestras no entorno de Joanesburgo. Conversou nestas ocasiões com muitos chefes de orquestra, alguns já conhecidos de Zavala. Eles apresentaram muito do que ocorria no mundo musical das minas.

Um primeiro problema era a dificuldade de composição por causa do trabalho pesado, que reduzia demais suas energias e ocupava todo o tempo. Neste contexto, muitos chefes de orquestra nas minas eram considerados músicos de segunda categoria em seus povoados de origem. Apenas um pequeno grupo de trabalhadores era de músicos de primeira grandeza, chefes de orquestras em Moçambique. Estes mesmo tinham fama e eram recomendados.

Sobre a poesia feita neste contexto, Tracey recoloca sua visão geral sobre a poesia chopi, uma arte objetiva e tópica. Dessa forma, ali, os assuntos são limitados e dizem respeito à vida nas minas, às tiranias dos capatazes, aos eternos impostos e outros dissabores. O autor não encontrou nenhum *msaho* que fosse inteiramente composto nas minas. A maioria era formado de retalhos de diversas composições. As composições dos grandes chefes eram reconhecidamente cantadas em diversas orquestras, e Tracey encontrou várias que cantavam partes de *msahos* de Catíni e Gomucomo. O interessante era que músicos de grupos e circunscrições diferentes aprendiam uns com os outros nas minas *msahos* que nunca tinham oportunidade de ver em sua aldeia.

Assim, um chefe de orquestra nas minas aprendeu com um amigo o *msaho* de Catíni de 1943, e o executava em manifestação de admiração pela boa composição. Todos os músicos nas minas pareciam estar perfeitamente informados das últimas criações dos grandes compositores de diversas regiões. Por conta disso, e do encontro e desencontro nas idas e vindas para as minas, a música chopi se tornou, segundo Tracey, uma música nacional e não regional de determinada

aldeia ou circunscrição. Isto incorre, como chama a atenção o autor, em vantagens e desvantagens.

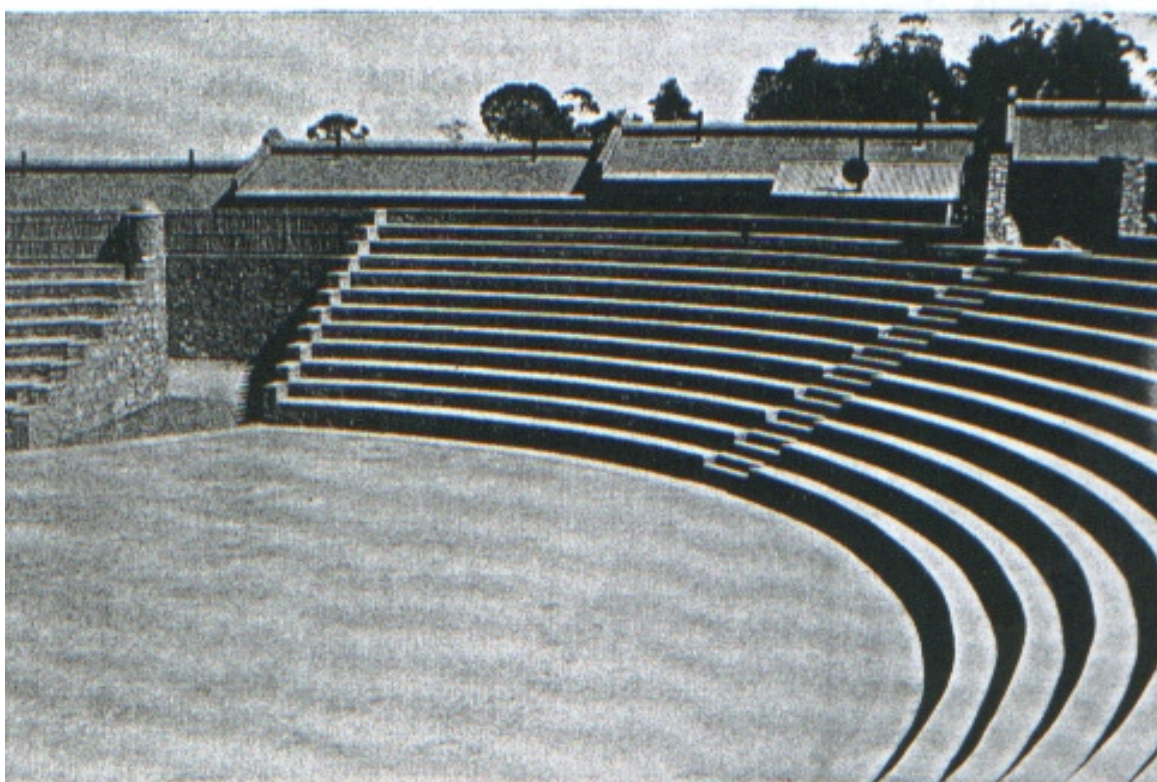
A vantagem é a maior troca entre seus agentes, o crescimento da prática musical, considerada de alto nível, além de proporcionar maior desenvolvimento da criatividade artística. A desvantagem seria o problema das afinações diversas presentes em cada aldeia e a necessidade da prática orquestral numa afinação comum. Nas aldeias, cada orquestra leva a afinação de seu chefe. No Rand, em conjuntos mistos, com instrumentos improvisados, não há afinação comum, e por isso ocorre a perda da qualidade sonora. A passagem pelas fronteiras obriga que não se leve os instrumentos em viagem, pois muitas vezes o instrumento e mesmo o material para sua construção fica retido na cobrança de impostos pelo transporte. O figurino dos dançarinos, por outro lado, artigo leve, permanece com os executantes.

No contexto das minas, os músicos são solicitados a tocar músicas européias por capatazes e membros da administração. Tracey presenciou a execução de algumas canções da época. O que se dá com frequência é que, após as execuções semanais, no final orquestral, tocam a canção “Portuguesa”, o Hino Nacional português e o “*God Save the Queen*”. Assim, conclui o autor:

“(...) pela maneira como os indivíduos de diferentes aldeias são capazes de se associar para conseguir grandes efeitos artísticos, mesmo longe da terra natal, pode concluir-se que eles estão mais perto de conseguir uma música nacional característica de várias aldeias circunscritas numa certa área, do que qualquer povo da África Meridional. (...) Os músicos chopes bem merecem uma reputação que ultrapasse as fronteiras, e como brevemente haverá toda a aparelhagem para a gravação de discos, cremos ser isto possível mesmo sem saírem da sua terra de lagos e florestas da África Oriental Portuguesa”. (pg. 59)



Orquestra chope no Rand, da mina «Rose Deep».
 Note-se o uso de latas como ressoadores. À frente, quatro tocadores de matraca.
 Parte da nova arena de dança, para dois mil espectadores, nas «Consolidated Main Reef Mines».



“Gentes Afortunadas”, *In* Moçambique: documentário trimestral, Nº 54 (jun. 1948), pp. 97-117.

Cap. 6: As timbilas, xilofones dos Chopes

GENTES AFORTUNADAS

CAPÍTULO VI

AS TIMBILAS, XILOFONES DOS CHOPES

(Continuação do n.º 51)



As timbilas dos Chopes são, talvez, os mais interessantes instrumentos musicais dos Bantos do sul. Os pequenos «pianos de mão», *mbira*, do vale do Zambeze, aos quais os Portugueses dão o delicioso nome de «pianinhos», são os únicos instrumentos comparáveis às timbilas em extensão e musicalidade, mas hoje em dia é raro tocarmos-nos em conjuntos. O *ngodo* chope com a sua orquestra completa e o seu corpo de dançarinos é quase único.

A história e a distribuição do xilofone em África são bem conhecidas. Podemos rastreá-las através do continente, desde o país dos Chopes a sueste, no Cabo das Correntes, por duas pistas: uma levando ao Congo, a outra à África Ocidental.

As *timbilas* dos chopis são vistas por Tracey como os mais interessantes instrumentos de toda a África Meridional. Os pequenos *mbira*, chamados de pianos de mão, do Vale do Zambeze, são os únicos comparáveis em extensão e musicalidade, mas seus conjuntos são raros. O *ngodo*, conjunto chopi, a orquestra completa e o corpo de dançarinos é quase único. Sua dispersão pelo continente é

analisada por Tracey, que vê claramente rotas de migração da nação chopi para o Congo e para a África Ocidental. Também se assinala a vinda da *malimba* changana para o Brasil e América do Sul, um instrumento próximo da *timbila*, ambos os únicos xilofones da costa oriental africana.

A característica da *timbila* é a execução em conjunto. A exceção se dá quando seus praticantes tocam em treinos na própria casa ou em algumas brincadeiras de crianças, onde se toca apenas uma *timbila* e tambores. São cinco tipos de *timbila*, do agudo para o mais grave: *chilanzane*, *sange*, *dole*, *debiinda* e *gulu*. Cada um tem sua função no conjunto e são também complementares. A nota fundamental, *hombe*, está fixada na primeira nota do *chilanzane*, que possui de doze a dezesseis notas a partir dela. O *sange* possui catorze a dezoito notas e é afinado a partir da segunda, terceira ou quarta nota abaixo do *hombe*. O *dole* possui dez a catorze notas e pode ser afinado a partir da quarta ou quinta nota antes do *hombe*. O *debiinda* possui dez notas e é afinado a partir da sétima nota abaixo do *hombe*. O *gulu* possui três ou quatro notas e é afinado a partir da décima terceira nota abaixo do *hombe*, sendo que suas notas podem variar. De todos os instrumentos, apenas o *gulu* possui notas únicas, ausentes nos outros do conjunto. Os restantes possuem parte das notas em consonância. Geralmente, o chefe da orquestra toca o *sange*.

DIAGRAMA DE DISPERSÃO DAS NOTAS

Chilanzane	Sango	Dóte	Deblinda	Chiculu	Nota próxima equivalência europeia	Diferença, em vibrações por segundo, da escala europeia
810	992				966 Si	
736	896				912 Lá sustenido	
652	816				812 Sol sustenido	
616	736				724 Fá sustenido	
552	652				683 Fá	
	616				608 Ré sustenido	
	552				542 Dó sustenido	— 10 vibrações
496	496				483 Si	— 9 vibrações
448	448	448			456 Lá sustenido	+ 8 vibrações
408	408	408			406 Sol sustenido	— 2 vibrações
368	368	368			362 Fá sustenido	— 6 vibrações
336	336	336	336		341 Fá	+ 5 vibrações
308	308	308	308		304 Ré sustenido	— 4 vibrações
276	276	276	276		271 Dó sustenido	— 5 vibrações
	248	248	248		241 Si	
	224	224	224		228 Lá sustenido	
		204	204		203 Sol sustenido	
		184	184		181 Fá sustenido	
			168		170 Fá	
			154		152 Ré sustenido	
			138		135 Dó sustenido	
				124	120 Si	
				112	114 Lá sustenido	
				100	101 Sol sustenido	
				92	90 Fá sustenido	
				84	85 Fá	
				77	76 Ré sustenido	
				69	67 Dó sustenido	
				62	60 Si	

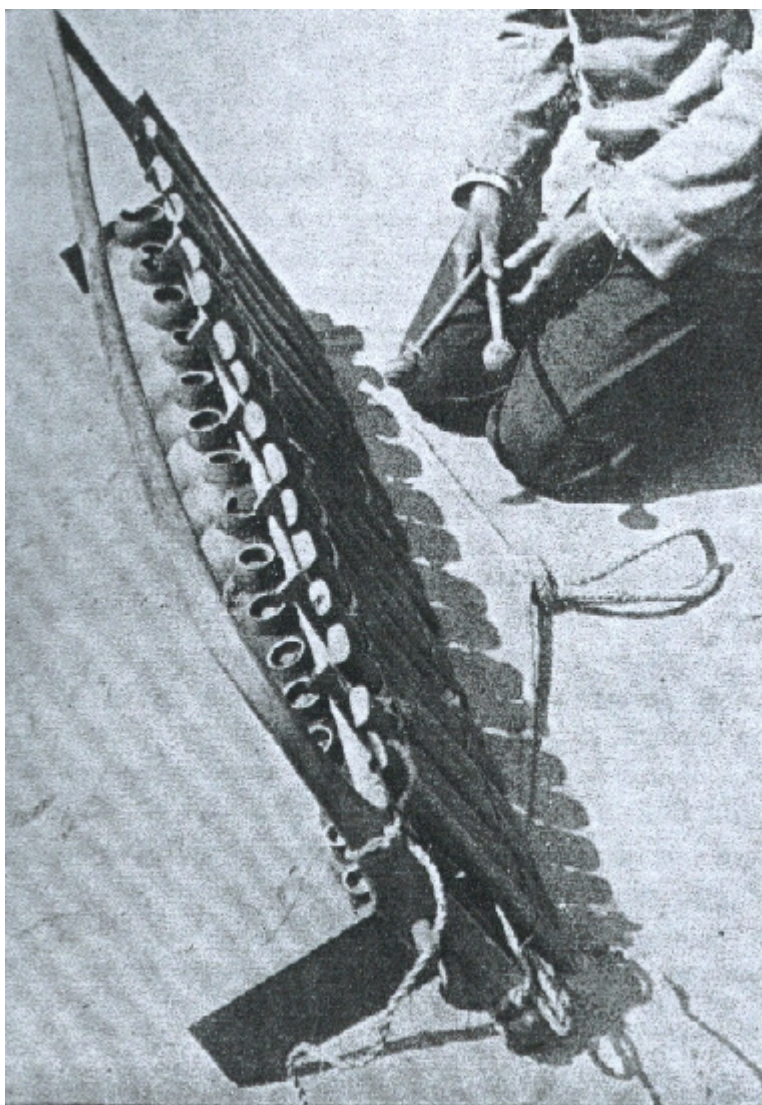
A afinação dos instrumentos é passada, segundo o autor, por duas vias: uma psicofísica, como um senso comum auditivo transmitido geneticamente, e a outra é a transmissão dentro da aldeia e da família. Para averiguar quais questões norteavam a afinação, Tracey reuniu a elite dos músicos, quatro fabricantes e quatro chefes de orquestra para discutirem juntos, e mediu a afinação dos instrumentos utilizados por todos. A conversa durou horas e as discussões foram de encontro à argumentação da ancestralidade e do poder. Catíni sustentou que, como era chefe da orquestra do rei, e assim foram seu pai, seu avô e outros

membros da família, a sua afinação era a mais correta, pois era a da orquestra de Uâni Zavala, o grande chefe. Isto causou grande discussão. Todos concordaram que procuravam manter uma mesma espécie de afinação e de escala, de sete intervalos, mas que produziam seus padrões em função de seu próprio chefe de aldeia. Em virtude do acontecido, alguns dos presentes mudaram sua afinação para a de Catíni, adotando-a como a correta.

Tracey destaca que este mesmo tipo de discussão ocorreu na Europa, quando os músicos de diversas cortes e nações se reuniram para admitir o uso de uma escala comum, conhecida como a escala temperada de Bach. Com a queda das hostilidades entre as aldeias e a maior mobilidade relativa, a afinação tornou-se uma questão considerável entre os Chopis. A coleta de dados e a publicação de livros e discos poderá lhes dar, segundo o autor, uma importante contribuição, um critério e uma regra para fixarem a sua arte e sua reputação. A música chopi deve ser olhada pelo seu valor prático e social no presente, tanto nas aldeias quanto nos acampamentos das minas. O estudo da afinação pode fornecer uma norma prática e acabar com as desvantagens de sua incongruência.

“Gentes Afortunadas”, *In* Moçambique: documentário trimestral, N° 55 (set 1948), pp. 15-39.

Cap. 7: Fabrico de timbilas (Conclusão)



Timbila de «arco» encurvado, mostrando os vibradores dentro das suas «trombetas», algumas das quais estão partidas, reclamando substituição.

Assim como a afinação, o fabrico de *timbilas* é transmitido dentro das aldeias e famílias. Nem toda a aldeia guarda o conhecimento, o que leva à compra de instrumentos na aldeia vizinha. Quase todos os músicos sabem fazer concertos, porém poucos sabem construir. Há primeiramente uma gama de ferramentas e materiais de ofício. Ao longo da construção, passa-se por várias etapas. Começa-se pelo arco, a moldura do instrumento. Depois se dá forma à tábua que servirá de base às teclas. A tábua é furada no local de cada tecla, para a passagem do som da

tecla para os ressoadores de cabaça. Todo o conjunto de peças é atado com fibras, couro e cera, garantindo a perfeita transmissão do som pelo instrumento, que ganha pernas de madeira.

Outra parte importante para a construção é a obtenção de material adequado, sobretudo a madeira e as cabaças. A madeira deve passar pelo corte a machado e secagem a fogo, onde ocorre o temperamento. As cabaças devem ter os tamanhos exatos correspondentes ao soar de cada nota distinta, graves e agudos. Este é o conjunto do material mais difícil de se obter, pois a madeira especial para o instrumento está cada vez mais escassa, o *muenje*. A afinação se dá através da nota *hombe*, posicionada em lugares diferentes em cada um dos cinco tipos do instrumento. As baquetas, assim como as cabaças, devem ter dureza e tamanhos diferenciados, conforme o instrumento e a altura de notas que for percutir. A cabeça das baquetas são feitas de borracha, feita com tiras de látex cozido. Termina com isso o detalhamento da obra de Tracey acerca das *timbilas* e da arte orquestral chopi.

Capítulo 3: Conclusão

Os poemas transcritos em notação própria de Tracey para a língua local aparecem sem tradução, o que revela o seu inicial desconhecimento da língua e a incompreensão do que estava sendo cantado. Esta sua forma de descrição faz com que a análise dos versos fique impedida, além de impossibilitar muitas das comparações pretendidas com os cantos anotados por H.A. Junod. Nesse sentido, percebe-se que os interesses de Tracey na manifestação são de caráter musical estrito a princípio, e não extensivos ao mundo do imaginário e das falas dos membros do grupo e sua comunidade.

Isto reforça a figura de Tracey como grande colecionador de manifestações artísticas sul-africanas as quais desconhece em diversos sentidos, mas se esforça por captar e armazenar. Em certa medida, as observações realizadas por Tracey dão conta de alguns aspectos coreográficos e sonoros. Tracey, a certa altura, começa a fazer comentários em relação às sugestões dadas pelos versos, expondo, pouco a pouco, sua visão sobre certos problemas, como o alcoolismo, posições ofensivas, ou más intenções, e sua visão sobre posicionamentos construtivos, por parte tanto dos personagens quanto dos posicionamentos colocados pelos compositores.

Abaixo, Tracey reflete sobre o conhecimento que tem sobre as danças, num pensamento de proposição à pesquisa participante:

“É-nos difícil, a nós europeus, apreciar com alguma justeza o valor intrínseco de uma dança indígena. Como espectadores e não participantes, tendemos a julgar suas danças só visivelmente, porque os movimentos e a música não evocam em nós o desejo de tomar

parte nelas nem nos dão a satisfação de partilharmos, por ação identificada, o seu êxtase. Agora que de há muito esquecemos o como expressar, na dança, as nossas emoções comuns e deixamos a profissionais a mais estética e apurada forma dessa arte, deixa-nos perplexos o espetáculo dos africanos que dançam não só por alegria como, também, por tristeza e para exprimirem ou reconhecerem emoção religiosa. Até que um dia tenhamos o benefício dum homem que possa aprender essas danças e participar nelas, não poderemos nunca formular a seu respeito um juízo autorizado. Os comentários correntes e os poucos estudos sobre o toque de tambores, a dança e o espiritismo são tão subjetivos, tão românticos e, mesmo, tão sensivelmente hostis que muito pouco acrescentam ao nosso conhecimento da arte. Mantemo-nos alheios e críticos, quando devíamos, primeiro, libertar-nos de preconceitos e sermos compreensivos". (pg. 79)

Com isso, pouco a pouco, em viagens sucessivas, Tracey vai ganhando conhecimento da língua de seus pesquisados, adentrando assim no vasto mundo de relatos e sentidos dados à poética, expressos nos registros dos cantos presentes em sua monografia.

H.A. Junod²² discorre em sua obra sobre o que considera o “problema” do homossexualismo nas minas, da “sodomia” e dos “vícios contra a natureza nas casernas de Joanesburgo”. Aqui se vê como o trabalho nas minas alterava significativamente o convívio social e propunha problemas em diversas esferas da vida, vistos pelos autores de forma um tanto diferenciada, pelo modo como constróem suas questões. Neste caso último, vemos que a formação missionária desabilita Junod a captar o cerne das questões presentes no convívio das minas. Seu relato etnocêntrico em relação aos novos modos de vida criados no contexto das minas ressalta sua determinação à missionação e à conversão dos locais aos modos de vida próprios de sua cultura protestante.

²² Op.cit. Tomo I, apêndice III.

Esta reflexividade frente aos dados obtidos nos dois casos é o que constitui de forma diversa suas alteridades frente aos pesquisados e sua arte. O modo como comentam as falas dos pesquisados revela como se inserem no contexto da colonização. Além disso, o modo como contribuíram para a estruturação do sistema colonial, tanto dando informações sobre a língua e quem nela pensa e codifica o mundo quanto servindo para confirmar aquilo que seria assimilado, tido como digno de participar da cultura portuguesa ultramarina ou missionária protestante.

O trabalho de Junod e o de Tracey e a relação com as instituições nacionais se confirma por várias vias, sobretudo com a inserção de Tracey na academia sul-africana e com a comunicação dos cantos conhecidos por Junod em sua missão na Suíça, onde alguns até se tornaram famosos cânticos entoados pela comunidade. De todo modo, faz-se um elogio de elementos em contextos diferenciados, sob circunstâncias diferentes.

Ressalta-se a importância das obras dos dois autores para compor um cenário de aspectos da educação em Moçambique e aspectos da cultura portuguesa imperial, obedecendo ambos à regra da publicação em língua portuguesa e de abordagem de aspectos dos usos e costumes de populações locais. Estabelece-se, assim, uma decodificação e reconstrução textual e classificatória daquilo que seria tomado como símbolo nacional, tanto no período dos trabalhos de campo quanto posteriormente.

Segundo David Webster (2006 [1976]), os primeiros autores a escreverem sobre os chopis, os que trazem a cultura das *timbila*, foram H.A. Junod, seu filho

H.P. Junod e Hugh Tracey, e todos, de alguma forma, sobrevalorizaram sua singularidade, pois procuraram colocá-los como um povo autóctone que, contudo, pertencia à área cultural tsonga, como salienta o autor. Segundo ele,

“Os chopes são um dos grupos étnicos mais pequenos de Moçambique, e habitam uma pequena porção de terra banhada a sul e leste pelo Oceano Índico e cujo limite ocidental se situa à longitude de 34°E, ficando o limite norte à latitude de 24°S. (...) Apesar de a porção de terra que ocupam ser relativamente pequena, a densidade populacional é uma das mais altas de todo o país, com um valor de 20-40 pessoas por quilómetro quadrado (...)O solo, o clima, a topografia e a pluviosidade são suficientes para produzir boas colheitas de mandioca, milho, amendoim, abóbora, cabaça, batata-doce, banana, papaia e ananás. Mas talvez mais importantes do que quaisquer destes produtos sejam as árvores e plantas endógenas que os chopes utilizam. Destas, a mais relevante será provavelmente o cajueiro (que, não sendo endógena, forma actualmente uma parte essencial das florestas). O cajú tem duas partes: um fruto sumarento e carnudo com a forma de um pimento, embora com outra cor, abaixo do qual se situa a protuberância que aloja a castanha de cajú. O fruto carnudo, vermelho ou amarelo, usa-se sobretudo para fazer uma espécie de cidra ou é destilado para produzir uma forte bebida alcoólica a que se chama sope.” (pg. 8)

Como conclusão, levanta-se questões acerca da produção do saber sobre manifestações artísticas em Moçambique, em especial as chamadas performáticas, como música, teatro e dança. Um dos planos de investigação a serem explorados futuramente é o da construção dos símbolos nacionais no período colonial e sua relação com os símbolos nacionais da atualidade. Quais os elementos culturais constitutivos de uma identidade nacional moçambicana atualmente e quais foram os símbolos de identidade no período imperial anterior? Como eles se articulam através dos atores sociais, fazendo com que os agentes troquem referências e influenciem-se mutuamente, num quadro extenso e dinâmico de possibilidades de identificação e de explicação da identidade constituída? Quais os elementos tidos como importantes para distintas populações anteriormente à Guerra de Conquista portuguesa? Assim, procura-se construir questões que possam esclarecer quais as

ações sociais envolvidas na determinação e afirmação de símbolos nacionais ao longo da história moçambicana.

Para entender este assunto, procurou-se realizar uma observação da relação entre manifestações culturais nas colônias e a construção da cultura e da identidade nacional no Terceiro Império Português. Conjugando o material obtido, levando-se em conta todos os períodos, confirma-se que distintos pesquisadores já identificados trabalharam sobre esta questão, realizando registros ou mesmo discutindo a valorização e seleção de determinados elementos de cultura dentro do território moçambicano. Entre eles estão Henri-Alexandre e Henri-Phillipe Junod, Hugh Tracey, Gerhard Kubik, Margot e Jorge Dias, Leroy Vail, Hornbostel, Sachs, Ron e Ophera Hallis, Ruy Guerra, Belo Marques, Antonio Rita-Ferreira, Franz Boas, Kelly Askew e David Webster, contudo há ainda outros destacados nos anexos referentes aos compêndios.

Acima de tudo, o que se percebe é que, historicamente, boa parte do material disponível se refere a determinados elementos ou grupos que possuem alguma relação estreita com o poder constituído, seja ele proveniente do Império Português, seja vinculado a instituições anteriores a ele, ou mesmo às novas ordens constituídas posteriormente.

Bibliografia

- ALMEIDA, Mauro W. B. de. *"A etnografia em tempos de guerra: contextos temporais e nacionais do objeto da antropologia"*. In PEIXOTO, F. A. & PONTES, H. & SCHWARCZ, L. M. (orgs.) *"Antropologias, Histórias, Experiências"*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- BRUNSCHWIG, Henri. *A Partilha da África Negra*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2006.
- COSTA, Mário. *Bibliografia Geral de Moçambique*. Agência Geral das Colônias, 1946.
- CORREIA [CORRÊA], António Augusto Mendes. *Raças do Império*. Portucalense Editora, Porto, 1943.
- DIAS, A. Jorge. *"Prefácio"*, In DIAS, Margot. *"Os Maganjas da Costa – Contribuição para o estudo dos sistemas de parentesco dos povos de Moçambique"*. Estudos de Antropologia Cultural, n.º 1, Lisboa, 1965.
- DIAS, Margot. *"Os Maganjas da Costa – Contribuição para o estudo dos sistemas de parentesco dos povos de Moçambique"*. Estudos de Antropologia Cultural, n.º 1, Lisboa, 1965.
- EÇA, Filipe Gastão de Almeida de. *Achegas para a bibliografia de Moçambique*. Agência Geral das Colônias, 1949.
- EVANS-PRITCHARD. *"Os Nuer"*. Editora Perspectiva. São Paulo, Perspectiva, 1978.

FRY, Peter. "Politicamente correto num lugar, incorreto noutro? (Relações raciais no Brasil, nos Estados Unidos, Em Moçambique e no Zimbábue)". In *Estudos Afro-Asiáticos*, (21):167-177, 1991.

GAJANIGO, Paulo. O Sul de Moçambique e a História da Antropologia: Os Usos e Costumes dos Bantu, de Henri Junod. Dissertação de Mestrado, IFCH - UNICAMP, 2006.

JONES, A. M. "Hugh Travers Tracey (1903-1977)". In *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, 1977 (1977), pp. 96-99.

Jornal Notícias, de 30 de agosto de 2006. Maputo, Moçambique.

JUNOD, H.A. Usos e Costumes dos Bantu. Imprensa Nacional. Maputo, 1996.

KUPER, Adam. Antropólogos e Antropologia. Ed. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1978.

KUBIK, Gerhard. "Prefácio", In Dias, Margot. *"Instrumentos Musicais de Moçambique"*. Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Antropologia Cultural e Social. Lisboa, 1986. pp. 9-15.

LEAL, João. Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 2000.

LEIRIS, Michel. *"L'Afrique Fantôme"*. Gallimard, Paris, 1971.

MACAGNO, Lorenzo. "O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a 'Geração de 95' ", In FRY, Peter (org.). Moçambique: ensaios. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

MACFATE, Montgomery. *Anthropology and Counterinsurgency: The Strange Story of their Curious Relationship*. In *Military Review*, March-April, 2005.

- MALINOWSKI, Bronislaw. *"Os Argonautas do Pacífico Ocidental"*.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. 1964.
- Moçambique: documentário trimestral*. Agência Geral das Colônias, Governo Geral de Moçambique. Lourenço Marques, 1935 – 1960 (92 números).
- MORGAN, Lewis. *"Systems of Consanguinity and Affinity"*, 1871.
- _____. *"A Sociedade Primitiva"*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- _____. *"Sistemas de Consangüinidade e Afinidade da Família Humana"*. (s.l, s.d).
- MOURA, Margarida Maria. *Nascimento da Antropologia Cultural: a obra de Franz Boas* – São Paulo: Hucitec, 2004.
- PEREIRA, Rui M. *Introdução*. In *Os Macondes de Moçambique*. Vol. I: aspectos históricos e económicos. Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa, 1998 [1964].
- PINA CABRAL, João de. *"Os Contextos da Antropologia"*. Difel, Lisboa, 1991.
- PRICE, David. *"Anthropologists as Spies"*. In *The Nation*, 20 de novembro de 2000.
- RADCLIFFE-BROWN. *"O irmão da mãe na África do Sul"*. Em *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973,
- _____. *"Estudo dos Sistemas de Parentesco"*. Em *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*, Capítulo III, seção I.
- _____. *"Nota adicional sobre o parentesco por brincadeira"*. Em *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*.
- RITA-FERREIRA, A. *Bibliografia Etnológica de Moçambique (das origens a 1954)*. Junta de Investigações do Ultramar, 1962.

SANTOS JÚNIOR, J. R. "A alma do indígena através da etnografia de Moçambique". Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 7 e 8 da 68ª série, de 1950.

_____. "Antropologia de Moçambique". Extrato do Diário da Manhã, número extraordinário comemorativo da viagem do Presidente da República à Província Ultramarina de Moçambique, setembro de 1956.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *O Bom Povo Português: usos e costumes d'aquém e d'além mar*. Mimeo, 2001.

THOMAZ, O. R. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o Terceiro Império Português*. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

WEBSTER, David J. *A Sociedade Chope: indivíduo e aliança no sul de Moçambique (1969-1976)*. Edição de João de Pina Cabral. Tradução de Catarina Mira. ICS, Lisboa, 2006.

ZEGNA-RATA, Olivier. "L'Afrique Fantôme de Michel Leiris", mardi 24 avril 2001. (<http://www.afrik.com/article2649.html>).

Referências de Mário Costa

IV - Antropologia, Etnografia e Investigação Científica Geral (pgs. 62-65)

Antropologia colonial – A. A. Mendes Corrêa.

Contribuição para o estudo da idade da pedra em Moçambique – J. R. dos Santos Júnior – 1937.

History and Ethnography of South Africa therefore 1705 – G. M'call Theal – 1907.

Missão antropológica de Moçambique. 2ª campanha (Agosto de 1937 a Janeiro de 1938) – J. R. dos Santos Júnior – [Agência Geral das Colônias] – 1940.

Mission anthropologique de Mozambique – J. R. dos Santos Júnior – 1939.

Pinturas rupestres de Chifumbzi – J. R. dos Santos Júnior – 1938.

Povos (Os) do Império Português – J. A. Pires de Lima – 1935.

Prairies (Les) d'or, por *Maçoudi* ²³. Tradução de C. B. de Meynard e P. De Courteille – 1861.

Ruínas (As) do Zimbaoé e a arqueologia de Moçambique – A. A. Mendes Corrêa – 1934.

Valor psico-social comparado das raças coloniais – A. A. Mendes Corrêa – 1934.

VII - “Biografias ou Simples apontamentos biográficos” (pg. 81-85)

Antonio Fernandes, descobridor do Monomotapa – Hugh Tracey (Tradução de Caetano Montez), 1940. – Tradução do original em língua inglesa intitulado “Antonio Fernandes, Southern Rhodesia's First Pioneer, 1514 A.D. 1515”.

IX - “Clima” (pg. 104-105)

Climat (Le) de la baie de Delagoa – Henri A. Junod – 1897.

XV - “Escravidão” (pg. 138-140)

Antigos escravos africanos em Portugal e no Brasil – A. A. Mendes Corrêa – 1938.

XX - História da Colônia (primórdios da)

Pré-história de Moçambique. Um plano de estudo – A. A. Mendes Corrêa – 1936.

Prehistory (On the) of Mozambique – J. R. dos Santos Júnior – 1941.

Primeiros (Dos) trabalhos dos portugueses no Monomotapa. O Padre D. Gonçalo da Silveira, 1560 – A.P. de Paiva e Pona – [Sociedade de Geografia de Lisboa] – 1892.

XXI - “História da Colônia (subsídios para a) (pg. 173-180).

Indígenas (Os) de Moçambique no século XVI e começo do XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos – Henri Ph. Junod – 1939.

²³ É o mais antigo escritor que nos fala da África Oriental. Refere-se a Sofala (890-947).

XXII - "Indigenato" (pg. 181-199)

Bantu héritage - Henri Philippe Junod - 1938.

Bantu (The) tribes of South Africa. Reproduction of photographic studies by A. M. Duggan, «The Vatonga» (The Tonga - Shangaan) - H. Philippe Junod - 1935.

Bantu (The) tribes of South Africa. Reproduction of photographic studies by A. M. Duggans. (Vols. I a IV). The Vathong of Portuguese East Africa - H. P. Junod - 1936.

Ba-ronga (Les). Études ethnographies sur les indigènes de la Baie de Delagoa - H. A. Junod - 1898.

Chants (Les) et les contes des ba-ronga de la baie de Delagoa - Henri. A. Junod - 1897.

Condition (The) condition of the natives of South-East-Africa in the sixteenth century, according to the early portuguese documents - H. A. Junod - 1914.

Conto (Um) ronga inédito. (Tradução) - H. A. Junod - 1908.

Fate (The) of the widows amongst the ba-ronga - H. A. Junod - 1909.

Homme (L') au grand coutellas. Conte ronga recueilli et adapté à la scène - H. A. Junod - 1910.

Life (The) of a South African Tribe - H. A. Junod - 1912 e 1913 (I e II volumes).

«Moximos» (Alguns) da Zambézia e o culto aos mortos - J. R. dos Santos Júnior.

Música negra. Estudo do folclore Tonga - Belo Marques - 1943.

Quelques proverbes Thonga - H. P. Junod - 1931.

Tatuagens (Sobre) em relevo dos indígenas da Zambézia - A. Bettencourt Ferreira e J. R. dos Santos Júnior - 1938.

Thonga-rongas (Les) - H. Philippe Junod - 1933.

Tribu (La) et la langue thonga, avec quelques échantillons du folklore thonga - H. A. Junod - 1896.

Vandau (Les) et l'Afrique Orientale Potugaise - H. Philippe Junod - 1935.

Bukhandi bya sironga (Gramática da língua ronga) - H. A. Junod - 1903.

Elementary grammar of the Thonga-Shangaan Language - H. A. Junod - 1907.

Grammaire ronga suivie d'un manual de conversation et d'un vocabulaire ronga-portugais-français-anglais, pour exposer et illustrer les lois du ronga, langage parlée pour les indigènes du district de Lourenço-Marques - H. A. Junod - 1896.

Gramática da língua ronga - H. A. Junod - 1903.

Arte indígena portuguesa - Diogo de Macedo e Luís de Montalvor - [Agência Geral das Colônias] - 1934.

Contribuição para o estudo da arte indígena em Moçambique - F. De Castro Pires de Lima - (2 edições: 1934 e 1936).

Indígenas (Os) de Moçambique no século XVI e começo do XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos - H. Ph. Junod - 1939.

XXIII - “Instrução” (pg. 200-201)

Elementos de leitura ou o primeiro livro para ensinar a língua portuguesa na Missão Suíça (1ª e 2ª parte) - 1907.

XXIV - “Jornais, Revistas, Publicações Oficiais e Publicações Periódicas de caráter Colonial”. (pg. 202-216)

Boletim da Sociedade de Estudos da Colônia de Moçambique - Sociedade de Estudos da Colônia de Moçambique - (O 1º número saiu em dezembro de 1931).

O Mundo Português - [Agência Geral das Colônias] - (O 1º número saiu em 1934).

XXVI - “Missões e Vida Religiosa” (pg. 220-225).

Missionary Travels and Researches in South Africa - David Livingstone - 1857.

XXXI - “Propaganda, Turismo e Exposições Coloniais” (pg. 245-250)

* Como órgãos de propaganda e divulgação geral das colônias portuguesas, estão em primeiro lugar as publicações “Boletim Geral das Colônias”, “Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa”, “Anuário do Império Colonial” e “O Mundo Português”, citando apenas as existentes atualmente. Qualquer desses trabalhos, cada um no seu gênero, é ótimo repositório de assuntos coloniais moçambicanos.

Exposition Coloniale Internationale de 1931 à Paris. Catalogue guide de la section portugaise.

Exposition Coloniale Internationale de 1931 à Paris. Bibliographie.

O Império Português na primeira exposição colonial portuguesa. Álbum-catálogo, 1934.

Moçambique. Documentário Trimestral. Repartição Central de Estatística.

Moçambique. Exposição Colonial Portuguesa - Antuérpia, 1930.

Moçambique na exposição colonial e internacional de Paris. Relatório do delegado da colônia de Moçambique (1939-1931). F. Monteiro Grilo, 1932.

Moçambique na exposição Ibero-americana. Relatório do delegado da colônia (1929-1930). F. Monteiro Grilo, 1931.

Primeira exposição anual realizada em Lourenço-Marques, 1917.

Primeira Exposição Colonial Portuguesa. AGC, 1935.

*** Diversos**

A Universidade e as colônias. Américo Pires de Lima, 1934.

Referências de Filipe Gastão de Almeida de Eça

IV - Antropologia, Etnografia e Investigação Científica Geral

97 - Contribuição para o estudo do folclore dos Wanyungues da região do Zumbo. Pe. Antonio Alves da Cruz. Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Porto, 1934.

333 - Relatório da Missão Antropológica à África do Sul e a Moçambique - 1ª Campanha. Por J. R. dos Santos Júnior. Porto, 1938.

414 - Contribuição para o estudo da Antropologia de Moçambique - algumas tribos do Distrito de Tete. Por J. R. dos Santos Júnior. Tipografia Mendonça Ltda., Porto, 1944.

XXII - Indigenato

94 - Contos Macuas. Pelo Pe. Francisco Manuel de Castro. Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934.

Referências de Antonio Rita-Ferreira

43 – African Negro Music. Por Erich M. von Hornbostel. África (Londres) 1 (1) : 30-61, 1928.

Aqui, segundo Rita-Ferreira, Hornbostel mostra que a música africana e a moderna música européia são baseadas em princípios inteiramente diferentes e, por tal razão, não podem ser fundidas numa só para uso prático em objetivos religiosos e educativos.

44 – The ethnology of African sound-instruments. Comments on “Geis und Werden der Musikinstrumente” by C. Sachs. Africa (Londres) 6 (2) : 129-158, 1933; 6 (3) : 277-311, 1933.

Depois de estudar a etnologia dos instrumentos musicais africanos, o autor apresenta uma classificação sistemática dos mesmos, de acordo com o formato, as partes em que se dividem e o método de produção de som.

615 – “*Recording Tour 1949 and May to November 1950*”. Por Hugh Tracey. African Music Society Newsletter 1 (3): 33-37, 1950; 1 (4): 38-51. 1951.

Nesta obra, segundo Rita-Ferreira, tem-se as análises do resultado das viagens de campo de Tracey. O autor percorreu uma distância superior a 8000 milhas, estudando a música africana. Concluiu que a música dos Chope moçambicanos e suas grandes orquestras de xilofones foram remodeladas nos últimos anos da década de 1940. As gravações revelam que os Chopes se encontram muito avançados quanto a sua habilidade musical em relação aos restantes dos africanos do sul. Ele registra que as mulheres chopes têm suas próprias canções e lamentos musicados.

757 – “*Tales and proverbs of the Vandau of Portuguese East Africa*”. Por Franz Boas e Kamba Simango. Journal American Folklore 35 (136): 151-204, 1922. (Aqui temos uma grande coleção de contos e provérbios, com tradução e notas).