

## Algumas considerações gerais sobre formas de canto e dança em Moçambique

*Margot Dias (1962)\**

### O CANTO

Em todo o território de Moçambique encontramos o canto como forma musical. Cantos de pessoas a solo, em geral só de «profissionais», ou sejam «bardos», frequentemente cegos ou aleijados, que se especializaram em entreter os outros, cantando histórias, literatura de cordel, ou episódios e lamentações pessoais, andando de terra em terra, sendo chamados, às vezes, para longe. Têm bastante fama e são recompensados por umas moedas ou ovos, etc., que os ouvintes lhes dão.

Fora destes, raramente se encontra em Moçambique homem ou mulher que cante publicamente sozinho. Só quando não são observados cantarolam durante os seus afazeres ou nos caminhos longos; ou ainda, sentados sozinhos, cantam baixinho para si próprios, acompanhados por um dos seus instrumentos individuais.

Registámos, por exemplo, na ilha de Moçambique, um cozinheiro makua, que cantarolava:



De resto, a forma de cantar realiza-se em duetos ou em coro. Em ambos os casos, é uma parte executante que começa, e a outra entra um pouco mais tarde e segue depois com a primeira. Nos coros surge também frequentemente a forma de solista que começa, e a seguir o grupo todo entra com o responsório ou estribilho. Mas nem sempre se apresenta esta separação em dois contra-elementos antifonais. Muitas vezes só o *leader* levanta a voz, e poucas notas depois entram os outros, e as linhas entrelaçam-se e unem-se; e o *leader* possivelmente acaba um verso mais cedo para respirar e entrará outra vez no próprio momento em que o grupo, ou o parceiro, acaba. Não gostam de paragens totais, gostam de ouvir sempre a corrente musical, como a água, que também não pode parar sequer por momentos (figs\*\* . 157 e 158).

\* Publicado em *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986 (pp. 213 a 221). Digitalizado e revisto por Domingos Morais em Novembro de 1999

\*\* Não se incluem neste documento as fotografias, que podem ser consultadas separadamente, na selecção que fizemos (DM)

Talvez possa aqui ser incluído, como exemplo, o canto de uma cerimónia dos Makonde: o pedido de chuva a Nnungu (Deus).

Os vizinhos de várias aldeias, homens, mulheres e crianças, juntam-se e dirigem-se, em fila indiana, a um lugar distanciado na floresta, escolhido previamente. Depois de uma refeição, cada chefe de aldeia faz o chamamento:

Chonde! (Perdoa-nos!)

e, em seguida, toda a população entra com a oração, o canto para pedir chuva.

As palavras são com ligeiras variações, estas:

*Nnungu, tapa medi! hée, hée!*

*tu, vana vako, tundahwa!*

*Nnungu, twing'a medi! hée hée!*

*Medi, tu, vana vago, tundahwa! ó,ó,ó!*

Tradução:

Nnungu, dai-nos água! hée, hée!

nós, os teus filhos, morreremos!

Nnungu, dai-nos água! hée, hée!

Água, nós, os teus filhos, morreremos! ó, ó, ó! \*

Cantor  
MM ♩ = 116  
Nnungu ma me-dye e-lo me-dye e-lo

Grupo responde  
tu va-va-va-ku tun-dah-wa

Palmas: grupo I  
grupo II

Nnungu-ma me-dye e-lo me-dye e-lo

-d hée hée tu va-va-va-ku tun-dah-wa ó ad libit.

Toda a cerimónia tem um carácter de grande solenidade.

Excluindo os duetos ou coros de influência europeia, onde cantam a segunda voz em terceiras e sextas, e considerando os cânticos mais autênticos, parece-nos existir uma certa limitação do elemento harmónico da música. Quer dizer, o que surge como

\* A forma «literária» do intérprete difere ligeiramente da forma que, de facto, se ouve no canto.

harmonia não é sempre intencional. Temos tido muitas vezes a impressão de casualidade, o que também se pode aplicar à música instrumental. Julgamos ter reparado nisso nas composições para xilofones ou lamelofones, instrumentos com um âmbito maior de tons, mas também nos cantos a 2 vozes.

O que para o Moçambicano será também mais importante é o movimento, a linha, o entrançar de duas linhas. As harmonias surgem assim como encontro sem preocupação especial. Contradiz esta impressão, contudo, a nítida aceitação e o uso frequente do intervalo de segunda maior (quando menor, então em direcção descendente), em certos pontos de gravidade e, — quando há duas vozes — até em movimento paralelo de segunda maior ou como intervalo final, por exemplo nos Makonde.

Encontramos esta segunda maior como característica também na construção de melodias, no fim, em lugar da nossa sensível («*Leitton*»), insistentemente repetida. Facto que se podia tomar como influência dos antigos modos gregos, que realmente deve ter existido, visto a preferência das escalas pentatónicas em muitas partes da África.

Na construção de melodias é também muito notória a preferência do trítono, grupo de 3 tons inteiros, que encontramos também nas melodias gregas.

Nota-se ainda o facto de que as demais linhas da melodia e o movimento geral serem construídos em direcção descendente, o que se explica facilmente pela tendência natural da lei do menor esforço (embora isto não queira dizer que não possam ter um ou dois passos outra vez ganhando altura pelo meio).

Não devemos também esquecer a relação entre língua e canto.

O canto de um povo iletrado, povo que vive isolado no ambiente natural, tem facilmente muitos traços de um canto falado, recitado, da mesma maneira que, em contrapartida, usa muitas vezes a língua quase como canto. Ao contarem histórias, ouvimos os africanos imitarem extraordinariamente as vozes de animais por intermédio de palavras.

As línguas africanas são em grande parte línguas tonais. Há palavras que têm um significado totalmente diferente de outras palavras iguais, simplesmente por as sílabas serem pronunciadas em tons diferentes.

Não temos conhecimento se haverá nas línguas tonais africanas a distinção de ainda mais de 3 níveis de altura: médio, mais agudo e mais grave. Em todo o caso, pelo menos estas três diferenças relativas existem na língua.

Muitos dos povos africanos, especialmente os iletrados, não têm consciência disso, e portanto não nos explicam o que para eles é tão natural como respirar, e só se repara quando — por qualquer circunstância — falha. O carácter da música não tem muitas vezes nada que ver com o sentido do texto em certas melodias ou cantos africanos, mas sim com a melódica linguística das palavras ou frases. A melodia da língua falada relaciona-se com a melodia musical sem associação ao sentido das palavras, ou à expressão musical.

Portanto, certos textos da música moçambicana (não queremos dizer que sejam todos) são principalmente associações que servem de fixação das músicas na memória, ou, alguns, de título para reconhecimento ou designação das peças.

É talvez necessário que compreendamos que para a língua tonal tem importância a direcção do movimento dos intervalos, mas não tanto o tamanho do intervalo. Este é mais uma coisa relativa. As repetições estróficas são repetições maleáveis, diferentes para nós, mas não para o Africano, uma vez que a direcção do movimento esteja certa.

Como ideal de sonoridade, surpreendeu-nos a acentuada suavidade da voz — sem pressão na laringe —, quando o canto é a solo ou em dueto e quando é cantado perante ouvidos de estranhos. Contudo, em coro ou em grupos não se observa nada disso. Pelo contrário: a vitalidade e o êxtase levam as vozes dos grupos às vezes ao padrão estridente, com muita pressão na laringe.

Mas é possível que seja a expressa atitude de respeito, resultado da educação tradicional, que origina este padrão de voz suave e baixa, o que se observa da mesma maneira quando falam connosco ou com pessoas do seu povo a quem devem respeito (sejam homens ou mulheres), se não lhes é mesmo proibido, como sinal de respeito, dirigir-lhes a palavra.

Ouvimos num único sítio em Moçambique, na Gorongosa, uma maneira de cantar que lembrava o que os Tiroleses chamam «jodeln» (os Ingleses adoptaram «yodel»). São toadas sem palavras e com uma alternância entre a voz normal (voz de peito) e a voz de falsete, e vice-versa, da qual resulta um efeito muito típico e que realmente não está limitado aos países alpinos.

Kirby observou-o também nos Boschimanes do deserto de Kalahari<sup>289</sup> e além disso nos Karanga de Fort Victoria, no Zimbabwe, o que prova que a nossa observação não é apenas um caso esporádico.

Quando o canto é acompanhado por um dos instrumentos individuais, ou, melhor, quando o canto acompanha o tocar de um destes instrumentos género lamelofone, rabeça, citara tubular, ou arcos musicais, o padrão de sonoridade é também baixo e como que falando a si próprio. Isso porém muda quando quem canta são «bardos» ou pessoas com a vontade de exibição. A voz pode tornar-se afiada e penetrante e com uma vitalidade veemente e dominadora.

Observamos que, no conceito dos Moçambicanos, aos instrumentos individuais compete sempre o canto. Raramente tocam sem, pelo menos baixinho, murmurar umas palavras meio cantadas.

---

<sup>289</sup> Percival R. Kirby, *The musical practise of the Muni and Khomani Bushmen*, op. cit., 1936, vol. X, nº 4, pp. 390-392.

## A DANÇA

Não é fácil dar em poucas palavras uma ideia geral da dança moçambicana, se tal mesmo fosse possível. Tentamos só situá-la, compreendê-la no que significa para os seus criadores e descrever alguns traços que nos parecem típicos.

A dança, cremos, foi desde os princípios remotos uma necessidade espontânea, seja como expressão natural da vibração física, seja como meio de exteriorizar estas forças interiores da vida e impressionar ou influenciar o ambiente. Este influenciar estendia-se sobre o ambiente visível, como confirmação da própria existência, por meio de ruído, como meio de defesa (dança de guerreiros, defesa contra os perigos do mato), assim como sobre o ambiente invisível que teria sido a «força suprema» e todo o mundo dos antepassados e espíritos de todas as espécies (figs. 159 e 160).

Por isso a dança pode ter em muitas destas culturas um carácter sagrado, e em África ainda o tem, embora o conceito do «sagrado» difira do conceito europeu, que é cunhado por uma outra religião. Dançar, pôr o corpo em movimento, em vibração, significa uma espécie de comunhão com as forças vitais, com tudo o que adoram, e o que temem; e, além disso, une e reforça neste intuito a comunidade. Dançar é uma necessidade que liga até os vivos aos espíritos dos antepassados mortos e que facilita a comunhão com eles (fig. 161).

A dança tem lugar em todas as cerimónias, como nos ritos da puberdade — as danças dos *vanalombo*, mestres da circuncisão (figs. 162 a 172) e a dança do *mapiko* (figs. 173 a 179) —, de investidura de iniciados em poderes superiores — a dança dos *vahumu* (figs. 180 a 188) —, em ritos de passagem — a dança por ocasião de um casamento (fig. 189)<sup>290</sup>, e sobretudo em todas as cerimónias de exorcismo, onde o curandeiro precisa de chamar à superfície as grandes forças vitais, que ele, por meio de vibração prolongada e simpática, procura influenciar; objectivo em que, sem dúvida, às vezes é bem sucedido.

O centro importante dos movimentos da dança moçambicana é o tronco e a vibração ágil de todos os músculos da bacia e dos rins. Os movimentos das pernas servem ao transporte do corpo numa maneira rítmica de passos e saltos, mas com menos significado. Ainda menos importância têm os movimentos dos braços e das mãos, que simplesmente funcionam como contrabalanço do equilíbrio. Nisso existe um contraste enorme com as danças dos povos orientais (Índia, Indonésia, etc.), onde as posições de pernas e especialmente de braços, de mãos, e até de dedos formam uma linguagem intencional.

A dança moçambicana está profundamente enraizada na terra, não procura gestos que abstraíam da vida natural e exprimam formas abstractas, estáticas e estéticas. Os gestos da dança moçambicana não tomam posse de um vasto espaço diagonal, restringem-se mais a uma posição básica, onde o tronco é levemente inclinado para a frente, as pernas com uma ligeira quebra nos joelhos, na posição de maior prontidão de

---

<sup>290</sup> As danças referidas foram tratadas mais extensivamente no vol. III de *Os Macondes de Moçambique— Vida Social e Ritual*, por Jorge Dias e Margot Dias, JICU, Lisboa, 1970, cap. II.

reação, e os braços fazendo equilíbrio. À volta desta posição surgem as oscilações e, às vezes, ondulações e torções, sustentados pelos passos rítmicos. Os dançarinos preenchem esta posição — às vezes aparentemente parada — com virtuosismo de tremuras parciais dos músculos.

Nas danças de mulheres, como consequência natural da sua construção e função, os movimentos são muito mais restritos, e muitas vezes elas satisfazem-se com passos pequenos, inclinações de cabeça rítmicas e bater de palmas; com excepção das danças dos ritos de puberdade feminina, onde também as mulheres, ocultas dos olhares dos homens, dão largas à exuberância física. Como posição típica encontramos, aqui também, sempre esta linha diagonal do tronco em relação ao solo e a importância do movimento dos ombros e da bacia, tudo sustentado por passos pequenos, com uma enorme sensibilidade e leveza rítmica dos pés. Estes passos são guiados coreograficamente em forma de roda, ou em bicha ou fila, ou de duas filas enfrentando-se (des. 45).



Des. 45 Dança de mulheres.

Queremos ainda mencionar uma forma de dança que se destaca da forma grupal: a de solistas, entre os quais temos de contar especialmente os dançarinos rituais e dançarinos de máscaras, que estão inteiramente integrados na função social do grupo, através da máscara que os despersonaliza, embora a sua arte sobressaia da do grupo.

Também dentro desta forma de dança funcional existe espaço para personalidades que desenvolveram a dança em direcção a uma forma mais individual;

permitem-se gestos ou representações de ideias que ultrapassam o âmbito descrito e formam com isso quase uma primeira célula do que se pode chamar teatro. Como exemplo podemos invocar os mestres dos ritos da circuncisão dos rapazes makonde, que dançam sem máscaras e incluem nas suas danças tradicionais (que se limitam aos movimentos descritos) cenas dramáticas ou cómicas da vida, representadas com gestos de dança e às vezes com acrobacias.

Uma outra forma de dança acrobática representam também as danças com andas, que conhecemos em Moçambique só nos Makonde, como dança nocturna, *shilo*, cercada de grande mistério e medo por parte das mulheres e crianças não iniciadas perante o Espírito do Mal, Nandenga, e ligada às iniciações. A figura do Nandenga é quase invisível, por a dança se realizar somente em noites de lua-nova.

Além dessa, aparecem também os dançarinos em andas, ao som dos tambores, no extremo Nordeste de Moçambique, em Nangade, Palma e Quionga, mas aí já influenciados pelos dançarinos da vizinha Tanzânia, onde se realizam as danças durante o dia e principalmente em acontecimentos festivos, e só ligeiramente ainda ligadas às cerimónias da puberdade. Os movimentos acrobáticos, a vestimenta de panos coloridos, e a máscara facial em frente da cara, geralmente com um feixe de cabelos imitados saindo por baixo do lenço que cobre a parte de trás da cabeça e segura a máscara, provocam um ambiente de festa alegre (figs. 190, 191 e 192).

No interior da Tanzânia do Sul, onde, em 1959, existia entre os Makonde ainda uma maior tradição tribal, as danças conservaram mais o seu significado inicial do que nas festas da costa.

As danças dos Chope, junto com a orquestra das marimbas, são uma das formas de dança mais espectaculares de Moçambique, que, tendo um certo aspecto de dança guerreira (talvez proveniente dos tempos da guerra com os invasores Zulu, nos quais se inspiraram quanto ao uso do traje, da azagaia e do escudo, que nas danças é usado até como instrumento rítmico, batendo com ele no chão), são danças de grupo, que incluem todas as outras formas: a dos solistas, que se destacam com estranhos saltos e vibrações do corpo, e a das mulheres, que surgem com ligeiros passos pelo meio dos bailarinos (figs. 193 a 199).

Não é necessário afirmar que a dança moçambicana, na sua espontaneidade, é inseparável da música que tem geralmente como núcleo instrumental um ou mais tambores, senão mesmo — como nos Chope — uma base orquestral de xilofones, tambores e idiofones (maracas e o barulho dos escudos batendo no chão), e ainda o canto. Mas os tambores são em alguns casos substituídos pelo bater de palmas, pelo canto, ou por outros instrumentos de ritmo. Em alguns sítios a dança está também ligada a um coro de flautas ou de mirlitons, como vimos.

Além desta função mágica que cumpre a dança e que temos acentuado nestas linhas, existe hoje em muitas sociedades negras a dança como puro divertimento, em pares, principalmente depois de ter começado a destribalização, segundo a influência da civilização ocidental. Contudo, a influência foi recíproca. Não podemos negar em seguida a influência da dança negra nas formas de dança nas sociedades ocidentais,

depois de estas terem tido um melhor conhecimento do poder mágico da expressão das forças vitais na dança dos Negros.

Sobre a coreografia das danças africanas ainda não podemos dar informação pormenorizada. O assunto é vasto e está pouco estudado em Moçambique.