

Mas quem tem de ouvir os piores insultos é o marido :

*Hi laba tima-mbilo! Hi djiúla mafura iá cu nona phobo!*

Queremos qualquer coisa que satisfaça ao coração! Queremos gordura suculenta!

*Nhoca iá nhoca! Mbiiana iá mbiiana! Ii uhêê!*

Cobra que tu és! Cão que tu és! Tu fazes: *uo-uo!*

Depois, para mostrarem que, apesar de tudo, o estimam e o apreciam bem, acrescentam, com a rudeza de que nunca se dispensarão até o fim da visita :

*A cu hi lololélê? Ná uene, bana bá cu bá cu lololela hi khúmè ni ntlhano!*

¿ Não queres comprar outra mulher entre nós? Mais tarde as tuas filhas render-te-ão um *lobolo* de quinze libras esterlinas!

Para acabar, depois de terem bebido e comido à saciedade e de terem dançado, acrescentarão, ao retirarem-se :

*Hi tlhome nhonga iá mbúti, hi muca.*

Atem a vesícula biliar da cabra aos nossos cabelos, para que possamos regressar a casa.

Não há em tudo isto poesia muito elevada. As relações entre famílias aliadas de modo nenhum são muito distintas e esta rudeza contrasta com a civilidade ordinária da vida indígena. Lembremos que esta maneira de falar não deve ser considerada como falta de polidez das visitantes. Pelo contrário, faz parte da atitude que a etiqueta prescreve para esta ocasião. Possuo a música de alguns destes cantos, anotada pela Sr.<sup>a</sup> Audéoud, no Maputo. No n.º 13, as amigas da noiva exortam-na a não seguir o marido! Mas são elas as últimas pessoas a imaginar que a recém-casada tome a sério esse conselho.

#### V— Poesia dramática

Este é, talvez, termo demasiado nobre para designar o género de cantos ou outras produções literárias que vou agora descrever. Os primitivos não têm teatro, não têm tragédias, compostas segundo as regras, nem comé-

74

dias. Mas a nossa tribo possui, certamente, os rudimentos da arte do teatro nas danças acompanhadas de cantos, chamadas *tinsimo rá Rônguè*, os cantos de *Rônguè*. Esta palavra parece não ter qualquer relação com *Ronga*; serve para designar uma velha colecção de cantos em que a dança desempenhava o papel principal e que eram particulares dos clans do litoral. Cantavam-nos após a colheita, quando os celeiros estavam cheios e quando os Rongas se diziam, no seu fôro íntimo: «Comamos, bebamos e regozijemo-nos!» Os rapazes e as raparigas costumavam ficar algumas semanas no mato, para aprenderem estas danças, numa espécie de escola que substituiu, talvez, a escola de circuncisão, a qual há mais de um século foi suprimida nestes distritos. Digo que estes cantos eram cantados, porque se estão perdendo muito rapidamente, substituídos por cantos zulos que se chamam *mudjato* ou *muthimba*. Estes, por seu turno, cedem a vez a novas danças, chamadas *gumpsa*, em que os rapazes pequenos e as raparigas se vestem com fôlhas de palmeiras *milala*. Estas danças *gumpsa* eram a grande novidade, em 1908, e os alunos da Missão faltavam às escolas para tomarem parte nelas. Outra dança, chamada *chilóii*, imita os barqueiros: os executantes sentam-se e fazem movimentos semelhantes aos dos barqueiros que impulsionam um barco, acompanhando-se com cantos. A *chindjecandjeca* era outra dança que as mulheres de Mubvecha executavam (vol. I, pág. 295). A maior parte destas danças realizam-se na capital e o chefe convoca todos os rapazes para participarem nelas. Isto não é absolutamente obrigatório mas aquele que começou a aprendê-las e abandona os exercícios antes do fim deve pagar uma multa. Sem dúvida nenhuma, estas danças complicadas são já um começo de representações cênicas, como daqui a pouco veremos; em todo o caso, dão a impressão dum bailado organizado.

Diversos cantos referem-se a acontecimentos históricos da vida do clan ou a factos passados e quasi esquecidos; por isso alguns são tão difíceis de compreender. Variam, também, de um clan para outro.

Segundo Spoon, eis o que se executava com mais prazer no Nonduane. Um individuo batia num tambor, para animar os dançarinos. A volta dêle, em semicírculo, as raparigas cantavam o estribilho (*tequelela*) e batiam as palmas, para incitar o solista (*mussimi*). Mais longe, formando outro semicírculo, formavam os

homens da aldeia, dançando também, mas sem calor. Entre as duas fileiras de executantes, operava o solista. Começava dizendo:



*Ndji pfumala chigaba chá naculóri.*

Vejam que não tenho companheiro de dança.

As raparigas respondiam:

*Hi lhuba hé mbilo ii balissaca!*

O nosso coração está muito triste por isso!

Ele replicava:

*A psi ná ntchumo! Macuero N'uacubiiélé á fanaca nê pataca djá bálungo!*

Pouco importa! O meu irmão N'uacubiiélé (será bastante), porque êle brilha tanto como uma moeda de prata dos Brancos!

N'uacubiiélé era um conselheiro que habitava a três quartos de hora da Ricatla. Foi, provavelmente, um dançarino distinto! As palavras deste canto parecem-nos insignificantes. Temos de acreditar que o ruído do tambor, o bater de palmas pelas raparigas, a dança e... a cerveja, que se bebe à saciedade, perfazem em grande parte o prazer que os Kongas encontram nestes jogos.

Outro canto de *Rônguè* celebra um outro dançarino :

*N'uahangua! N'uahangua! Loco bí chi bona, chi nê ncau-  
quelo! Chi bombissa tinsimo tá eu tala tá Rônguè!*

*N'uahangua! N'uahangua! Quando o vemos (admira-se) a  
sua bela estatura! E êle quem executa na perfeição os numerosos  
cantos de Rônguè!*

Vejam os um terceiro canto, ainda sôbre o mesmo  
tema, a glorificar Guilela, um artista coreográfico cujo  
corpo devia ser singularmente esbelto :

*U tlanga, Guilela! Uá tlanga, liqhalo li fana ni ngóti!  
N'uatçibéni! Tlanga! Tlanga! Cu tchongo, hi ngá tolotele!*

Tu danças, Guilela! Tu danças e o teu corpo não é mais  
grosso que um cordel!

Filho de Tchimbéni! Dança! Dança! Era muito pouco! Não  
tínhamos ainda bastante!

Recolhi três outros que parecem aludir a aconteci-  
mentos reais. Só um é suficientemente compreensível,  
para que valha a pena reproduzi-lo. A música da pri-  
meira frase é muito característica (melodia n.º 37) :

*Ndji uela, ndji uela, N'uatémbè! Ndji uela, ndji tchiqué  
ndji uela!*

*Ndji coca mabiiatcho; ndji tchutchuma ndjii uá tlhassa  
cá Ntchangane!*

*Sala, máti, uá Muhári!  
Ndji tchiqué, ndji uela!*

Eu passo a água, eu passo a água, ó Tembe! Eu passo a  
água, deixa-me passar a água!

Eu puxo os barcos; eu fujo para as terras de Ntchangane!

*Adeus, aldeia de Muhári!  
Deixa-me passar a água!*

Os dois cidadãos do Tembe que me cantaram êste  
refrão declararam-me que era muito popular mas não  
sabiam explicá-lo. Podem, no entanto, imaginar-se fá-  
cilmente as circunstâncias em que foi composto. Tra-  
ta-se, provavelmente, de fugitivos que, vindos do sul,  
chegam à baía de Lourenço Marques e pedem aos ri-  
beirinhos, aos súbditos de Muhári (chefe do Tembe,  
no século XVIII), licença para passarem a água e prosse-  
guirem o seu caminho, no lado norte, para irem refu-  
giar-se nas terras de Ntchangane (1), ou seja no Bilene.

(1) Ntchangane é um sobrenome de Manicusse, o qual não  
veio estabelecer-se no Bilene senão entre 1820 e 1830. É provável,



disse-lhe: «Porque os expulsaste?» Ele era-lhes muito dedicado, porque eles eram a prole de seu pai... Portanto, fugiu e seguiu-os, não querendo abandoná-los. Mas eles bateram-lhe, perseguiram-no, dizendo que ele os queria privar da herança paterna, fizeram-no varrer a palhota deles e cozinhar a comida deles».

Os irmãos diziam-se: «Será a nossa história que ele conta?» Ele prosseguiu: «Esse rapazinho sou eu... e esses três irmãos, ei-los ali! Aqui está, também, a panela deles... Que a comam agora e até ao fim, se não serão mortos!»

Os irmãos tiveram de obedecer e comeram toda aquela grande panela. Os outros convidados regalaram-se com iguarias excelentes e regressaram a suas casas.

Quanto a ele, tornou-se o chefe do país. Sua mulher tinha tantas criadas que não trabalhava. Depois, estas coisas espalharam-se por perto e por longe e o rumor delas chegou até os ouvidos do pai dos quatro filhos. Ele veio, então, morar em casa de seu filho.

Então, a mulher do mancebo disse-lhe: «Empresta-me o teu anel!» Ele recusou. Ela acrescentou: «Tu não me tens amor, visto que não mo queres dar!» Ela ficou muito triste. No entanto, ele recusou dar-lho.

Outros continuam esta história mais longe. Por mim, é tudo que sei. Ela acaba aqui.

## CAPITULO TERCEIRO

### A música

A música, sob uma forma mais ou menos rudimentar, desempenha grande papel na vida da tribo banta. Algumas tribos são mais dotadas que outras a êste respeito. Na província de Moçambique, os Chopes são, certamente, os melhores músicos, como vereinos. Mas os Tongas são, também, grandes cantores e bons tocadores de instrumentos, e as suas danças são sempre acompanhadas por música.

Qual é o carácter dessa música? As melodias e os ritmos são muito difíceis de notar e não pretendo dar aqui uma descrição completa e definitiva da música tonga; mas os exemplos que vão seguir-se permitem, no entanto, fazer dela uma idea justa, e o estudo dos seus instrumentos auxiliar-nos-á a comprehender, até certo ponto, o seu sistema musical.

#### A — Instrumentos de música

##### 1.º — Instrumentos de sôpro

O mais simples é o *chiüaia*, uma casca de *sala* vazia, ou a da laranja indígena (*bungo*). Esta casca tem dois furos: num deles, as crianças sopram; o outro, tapam-no e abrem-no, alternadamente, com a mão, regulando assim a emissão de som. O resultado é um monótono *uu-uu-uu* que basta para divertir as crianças.

Vem, depois, o segundo em importância, o *nanga* (*iin-tin*), a flauta dos pequenos pastores, feita duma tibia de cabra ou qualquer outro animal, no qual os

rapazotes tocam, geralmente, duas notas em terceira. E, verdadeiramente, a infância da arte mas o timbre destas pequenas flautas é muito suave e concerta-se admiravelmente com a vida do mato, o balido das cabras e a nudez do executante. Há várias espécies destas flautas de cabreiros. Uma chama-se *ndjuébè* e o som que produz é mais ou menos: *mbvrrr... mbvr...* Os indígenas costumam colocar uma pena no interior das suas flautas de osso, para as manterem limpas.

Outra flauta, mais aperfeiçoada, é feita duma cana que tem, numa extremidade, um buraco para a bôca e, na outra extremidade, três outros, para os dedos. O som varia segundo o número de buracos que se tapam. Chama-se *chitiringo* (Dj.) ou *chitlôti* (Ro.) e os artistas indígenas são capazes de tocar melodias agradáveis neste instrumento. O n.º 38 da minha colecção é uma melodia de *chitiringo*, ouvida nas margens do Grande Tâbi, ao norte de Chiluvane.

Mas as verdadeiras *tinanga* são as trombetas que compõem o *bunanga*, a fanfarra de que já falei e que tem o seu papel na vida da côrte. Chamam-lhes, também, *tinhalamhala*, do nome da *mhalamhala* (*Hippotragus niger*), o grande antílope de côr escura cujos chifres se empregam, bom como os da *mhala* (impala), para a fabricação destas trombetas. Afinam-se estes instrumentos segundo as regras. Dez dêles, cada um com seu som particular, constituem um *simo*, espécie de orquestra, completado pelos tambores, grande e pequeno, que já descrevi. Empregam-se para acompanhar danças especiais que se realizam na pequena capital de cada clan ronga e nas quais os tocadores são, ao mesmo tempo, os dançarinos. Dançam em roda, um atrás de outro, com estranhas contorções, apertando e alargando o círculo que formam, segundo o ritmo dos tambores.

Os tocadores da *bunanga* recebem instrução metódica, antes de se exibirem perante o chefe. Depois de terem preparado as peças dos seus programas, reúnem-se todos na capital, para um concurso musical, conduzindo cada subchefe a sua própria fanfarra. Os conselheiros servem de árbitros. Os *simo* tocam cada um por sua vez. Os árbitros discutem-lhes os méritos relativos e, tendo chegado a uma decisão, chamam um mancebo para proclamar o resultado do concurso. Esta proclamação chama-se *cu tjema chivango*, «cortar a con-

testação», e faz-se de maneira muito curiosa. O arauto tem um machado na mão. Pronuncia, em voz alta, o veredicto: «Fulano e Fulano tocaram mal. Beltrano e Sicrano, melhor. Como vencedor do concurso aclamamos o filho de Fulano e Fulana!» (*Nquino hi nqhensa uá cá mane*). Em seguida, vibra uma machadada no tronco duma árvore, como se quisesse confirmar a sua decisão — e foge, para evitar os protestos e os insultos dos vencidos!

O n.º 40 é uma melodia tocada pela fanfarra *bunanga*. É muito monótona e a música, aqui, não é, evidentemente, tão importante como a dança, o ritmo e as contorções. Há apenas quatro notas nessa melodia. No entanto, é provável que os dez instrumentos do *simo* formem uma oitava inteira, com duas notas mais baixas, como as dez teclas da *timbila* que vou descrever. Não pude, infelizmente, verificar se assim é, não tendo assistido senão uma vez a um concêrto de *bunanga*. . . Receio muito que a orquestra da *bunanga* tenha inteiramente desaparecido já do território tonga.

## 2.º — Instrumentos de corda

Os Tongas possuem a harpa unicórdia que se chama *gubo*. Existem duas formas diferentes: o *chitjendje*, que consiste numa varinha recurvada, um arco, cujas duas extremidades são ligadas por um fio feito de fibras da pelmeira *milala* (*ncuha*) ou por um arame. Na parte inferior do arco fixa-se uma cabaça, como caixa de ressonância. O tocador segura o *chitjendje* verticalmente; uma das mãos sustenta o instrumento, pela extremidade inferior; a outra toca no têrço inferior da corda, com um bocadito de pau. A mão que sustenta o instrumento aplica os dedos sôbre êste têrço inferior da corda, em diversos pontos, de maneira a variar o comprimento dela e a produzir sons mais ou menos agudos.

No *ncaco*, a caixa de ressonância é fixada a meio do arco. Daí parte um fio de arame que vai fixar-se no meio da corda, dividindo-a em duas partes iguais. O tocador empunha o instrumento perto da cabaça e estende os dedos sôbre a metade superior ou a metade inferior da corda, para diferenciar os sons. Com a outra mão bate sôbre uma ou outra, com uma varinha.

A melodia n.º 12 era acompanhada por um *chitjendje*.

3.º — A «*timbila*» ou xilofone banto

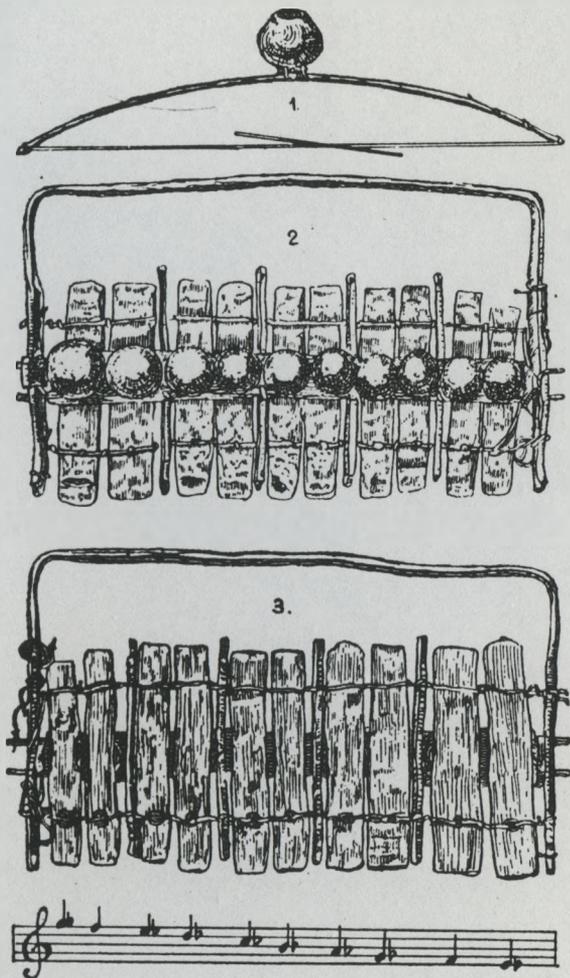
O instrumento característico mais completo que a nossa tribo possui é a *timbila*, que pode ver-se na ilustração que aqui damos, a qual mostra o lado superior e o lado inferior d'este interessante piano indígena. Compõe-se de dez teclas, de madeira muito dura, ligadas umas às outras por tiras de couro, sôbre um quadro que consiste num ramo recurvado. As teclas repousam sôbre cascas de *sala* que servem de caixas de ressonância e nas quais são feitos dois buracos, um na parte superior, para receber o som, o outro no lado; êste último é coberto por uma membrana, em geral um pedaço de asa de morcego, para fazer vibrar o som. Este piano é facilmente transportável. O tocador coloca-o na sua frente e percute as teclas com duas baquetas, munidas, numa das extremidades, duma bola de borracha ou de couro (ver a capa de *Les Chants et les Contes des Ba-Ronga*).

Comparando-o com o piano europeu, pude verificar que a terceira tecla, a partir da mais grave, é um sol bemol e que, se tocarmos as notas seguintes, até a última, obtemos uma escala maior regular, a de sol bemol, com os meios tons normais entre a terceira e a quarta e entre a sétima e a oitava. As duas teclas inferiores são si bemol e fá natural. O intervalo de mi a sol é uma terceira menor, do modo que, se começamos a percutir a primeira tecla e depois as sete seguintes, obtemos uma escala menor, a de mi bemol, correspondente à escala maior de sol bemol. Não é, porém, inteiramente semelhante à nossa escala menor harmónica, porque não tem «sensível», isto é: a sétima nota não é aumentada. Não temos uma escala menor perfeita senão descendo da oitava tecla para a primeira. Esta escala menor sem a sétima aumentada é, de resto, bem conhecida na história da música: chama-se a escala eólia.

Achamos, assim, como resultado d'este exame, êste facto interessante: a *timbila*, com as suas dez notas, contém simultaneamente a escala maior e a menor.

¿Serão todas as *timbila* afinadas da mesma maneira? É verosímil. Pode haver ligeiras diferenças entre os instrumentos — é evidente e ninguém se admirará disso, porque êles são feitos com materiais primitivos e por operários do mato. Mas a prova de que são feitos segundo uma regra de antemão fixada é que várias

*timbila* tocam, muitas vezes, em conjunto, para formarem uma orquestra. Isto sucede raramente com os Tongas, mas é frequente com os Chopes, que são os



«Timbila» de dez notas

mestres dêste instrumento. Diz-se que nesta tribo amante da música os pianistas indígenas se assentam em linha, ao longo da rua da aldeia (pois as suas aldeias são dispostas em linha recta) e tocam em conjunto,

com todo o bando dos homens dançando na sua frente. Assisti a uma representação deste género, quando o Príncipe herdeiro de Portugal visitou Lourenço Marques em 1907. Organizaram-se grandes festividades em sua honra: 25:000 guerreiros em armas desfilaram perante êle e trinta *timbila* tocaram o hino nacional português. Os administradores que ensinaram estes artistas a tocarem essa melodia difícil nos seus xilofones merecem cumprimentos: era magnífico! A melodia era absolutamente reconhecível e tocada com perfeita exactidão. Se as *timbila* não estivessem afinadas pelo mesmo diapasão, êste concôrto teria degenerado numa cacofonia horrível. Nos bairros indígenas das minas de Joanesburgo, os trabalhadores que vêm da costa oriental portuguesa fabricam, êles 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 por latas de petróleo vazias. Assim, todo o cidadão de Joanesburgo pode ouvir os seus concertos e assistir às suas danças, nos abarracamentos da mina Ferreira e noutros lugares, aos domingos; e, ainda mesmo que essas *timbila* de pinho pareçam uma paródia dos belos instrumentos que os Negros fabricam nas suas terras, vale a pena assistir à representação (1).

---

(1) Recebi, recentemente, a propósito das *timbila*, novos pormenores, fornecidos por meu filho, Henri-Ph. Junod, que viveu alguns anos em Manjacaze, não longe da fronteira chope (ver o seu artigo em *Bantu Studies*, Julho de 1926). As teclas são feitas de madeira muito dura. A árvore de que essa madeira provém, o *muendje*, é primeiro posta numa grande fogueira, para lhe fazer sair toda a seiva. Os Chopes empregavam grandes troncos destas árvores para construir fortalezas em que resistiam aos guerreiros do Gungunhana, no último terço do século passado. Como estiveram expostos aos raios do sol durante muito tempo, tornaram-se perfeitamente secos e os xilofonistas que fabricam os instrumentos encontram assim, abundantemente, o material necessário ao fabrico das suas teclas. O artista começa pela tecla inferior. Seu pai foi, êle também, fabricante de xilofones e o filho afina as suas teclas tomando por base as do xilofone paterno. Diminui ligeiramente a espessura da madeira até que a tecla dê exactamente o mesmo som que a do modêlo. Se, desbastando a madeira no centro da tecla, o artista foi longe demais e o som obtido é excessivamente grave em relação ao modêlo, sabe muito bem que desbastando a madeira nas extremidades da tecla pode voltar à nota que desejava obter. Este método explica a razão de todos os instru-

A existência da *timbila* prova que estas tribos possuem um verdadeiro sistema musical. Os Chopes são os mestres, como é geralmente admitido. Mas os Tongas não lhes ficam muito atrás. Alguns d'elles aprenderam a fabricar o instrumento e muitos tocaram-no de maneira verdadeiramente artística.

Para dar uma idea mais precisa d'esse sistema musical, vou citar como exemplos as 40 melodias que se-guem, algumas das quais devo à Sr.<sup>a</sup> Audéoud mas cuja maior parte eu próprio notei.

mentos serem afinados da mesma maneira. Não é fácil encontrar cascas de *sala* de todas as dimensões que o instrumento require. A membrana que serve de vibrador é feita com o diafragma dum pequeno roedor chamado *ghueva*, o *lháti* dos Tongas. Todos os xilofones que o meu informador viu no país chope começam com um ré ou um mi bemol. Trata-se dos *tchilandzana* ou xilofones ordinários, que tocam a melodia e que poderiam ser chamados os xilofones *sopranos*. As orquestras dos Chopes empregam, ainda, os xilofones *didôle* ou xilofone *contralto*, que tem geralmente dez teclas e cuja tecla inferior está uma quarta abaixo da tecla inferior do xilofone ordinário. Este instrumento toca a melodia, acompanhando-a quatro tons abaixo do soprano. Depois, vem a *dibinda* ou *baixo* que reproduz exactamente a *tchilandzana*, uma oitava abaixo. Enfim, o *tchiculo* ou *contrabaixo*, com quatro ou cinco enormes teclas. Como se vê, trata-se duma verdadeira orquestra de quatro partes e que é um produto autêntico do génio musical desta tribo especialmente dotada. Alguns xilofones têm dez teclas. Outros têm dez ou catorze. Raramente se ouvem hoje orquestras de *timbila*, pois a maior parte dos homens estão constantemente longe das suas aldeias, ao serviço dos Brancos. Mas encontram-se ainda muitos tocadores individuais, alguns dos quais são verdadeiros *virtuosos*.

O xilofone acha-se espalhado por grande parte do continente africano e o país tonga é o último, para sul, em que se encontra este instrumento. Vi um exemplar magnífico no país venda, na aldeia dum conselheiro chamado Chihobohobo. Tinha nada menos de vinte e três teclas, compreendendo três oitavas e duas notas suplementares acima. O proprietário d'este instrumento era muito orgulhoso d'ele e guardava-o numa palhota especial. Creio ser o mesmo que se admirava tanto em Wembley, onde foi exposto, em 1925, pelo commissário dos indígenas nos Vendas, C. T. Harries. No país dos Rotses, na margem do Zambeze, o xilofone é chamado *sirimba*; *marimba* é o nome empregado em diversas tribos do Centro africano: *budimba* ou *imbila*, entre os Bá Ila; *bala*, no Sudão francês. Ch. Joyeux, que publicou um interessante artigo sobre «Quelques manifestations musicales observées en Haute Guinée française» (*Revue d'Ethnographie et des traditions populaires*, Paris, 1924, págs. 161-162), analysou o xilofone d'esse país e achou exactamente a mesma successão de sons que se verifica na *timbila* tonga. O protótipo d'este instrumento encontra-se, diz-se, nas Índias Neerlandesas e na península de Malaca.

## B — Colecção de árias tongas

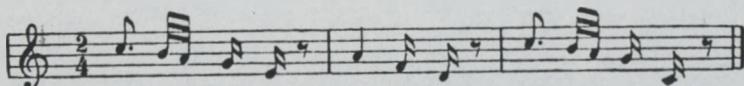
Aria 1 — Canto do bardo da Manhiça (pág. 184).



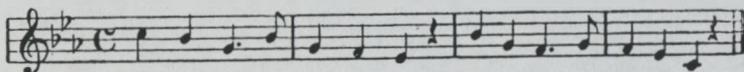
A - ó a - a - ó U llá qúí-ní, ma-ma-nê?  
Onde vals minha máí, diz-me?

Árias 2, 3, 4, 5 e 6, ouvidas ao longe, no mato, na aldeia de Mozila, subchefe da Ricatla, nos anos de 1890-1893. No n.º 4, os cantores batiam os pés no chão, para marcarem o compasso. Nos n.ºs 5 e 6, rapazes respondiam aos homens e raparigas às mulheres, segundo as regras da antifonia.

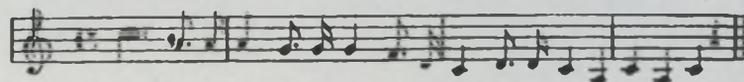
Aria 2.



Ária 3.

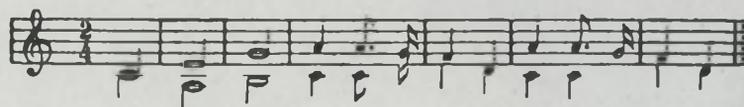


Ária 4.



Hal

Ária 5. (Vozes de homens) (Vozes de rapazes)

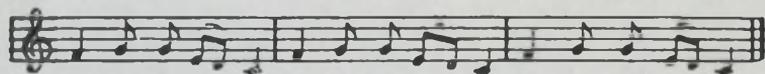


Ária 6. (Mulheres) (Raparigas) (Mulheres) (Raparigas)

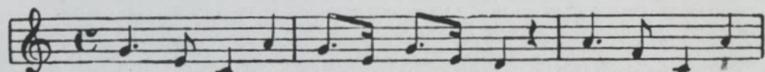


Aria 7 — *Lamentação da mulher que não tinha filhos* (pág. 186).

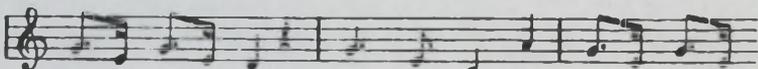
Á bá bo - lé - qui n'ua-na! Bá bo - le - ca tchó - ri ni ncamba!  
 Não querem emprestar-me um ôlho! Só me emprestam um plião!



Ngul ndji ma-nga tlu! Ngul ndji cbi-mu-ngôê! Ngul n'ta cu u - tia!  
 Se eu fosse uma águia! Ou um gavião! Como eu iria roubar-te!

Aria 8 — *Lamentação dos trabalhadores que vão para as minas de Joanesburgo* (pág. 186).

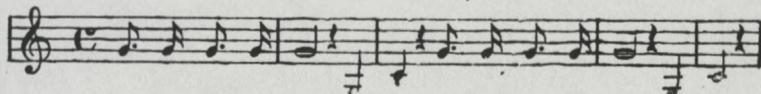
Os calhaus são muito duros de par - tir, No pa - is do



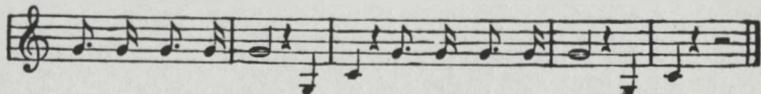
estran - gel - rol No pa - is do es - trar-



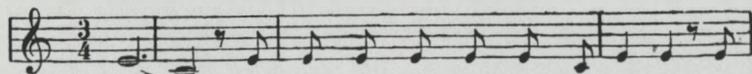
gelro Os ca-lhaus são duros de par - tir!

Aria 9 — *A queiza do jovem ncuna* (pág. 187).

BÁ hí cha - ni - sea! E - he! Bá cu hí lhu - pa! E - he!  
 Tratam-nos muito mal! Eles perseguem-nos!



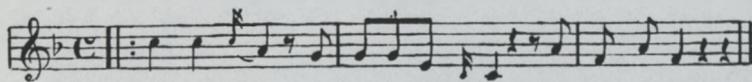
BÁ nuá mà - qhó - ñ! E - he! Bá ná hí nhí-qui! E - he!  
 Bebem o seu café! A nós não o dão!

Aria 10 — *O canto do caranguejo* (pág. 187).

Iô! Lo - mo tju - qué - ni cu ná má - ni? Ha -  
Oh! Não está ninguém na prata? Um



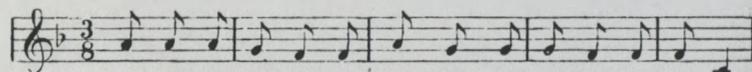
la II qbó - mi II - ti hó!  
caranguejo agarrou-me o dedo!

Aria 11 — *Queixume a respeito do jovem chefe N'uumantibejana, deportado em 1896* (Vol. I, Ap. X e XI).

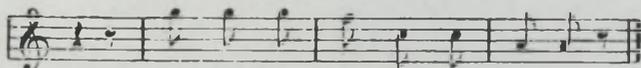
Hi n'ua - na - ô! Hi n'ua-na bá die-le, N'ua-man-ti-bejana!  
É a criança, a criança que eles mataram, N'uumantibejana!



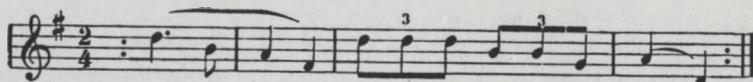
Ndu-ma-cu-zu-lo! A tju-tju-ma á Iá Co-ssine...  
Ele o glorioso! Ele fugiu até a Cossine...

Aria 12 — *O mesmo queixume, treze anos depois, com acompanhamento de harpa unicórdia.*

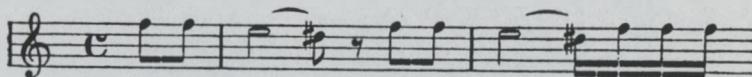
Lhe Ndu-ma-ne, n'ua-na! Lho - ngo - la N'ua-man-ti-bejana!  
Tem piedade da criança que expulsaram, N'uumantibejana!



Hi n'ua - na há die - le mbó - ssi!  
A criança que eles mataram, aí de mim!

Aria 13 — *Canto das amigas de noivado.*

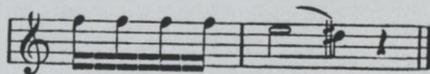
Au so cu so ma na lí!  
 Não, não vás com êle!

Aria 14 — *Canto de luto, ouvido na aldeia de Hamunde após a morte de sua mulher que se afogara no lago da Ricatta (1893) (pág. 189).*

Ma - ma - née!  
 Ó minha mãe!

Ma-ma - née!  
 Ó minha mãe!

U ndji si-  
 Tu deixaste-



Il - le u il qûi - ni?  
 -me, para onde foste?

Aria 15 — *Velho canto de luto ncuna (pág. 190).*

Hí ba - na bá Neu - mba líá nti - ma! Hí ba-  
 Somos nós os filhos da palhota negra! Os ñ-



na bá Ma - la - la ni Ngóbê  
 lhos de Malala e Ngóbê!

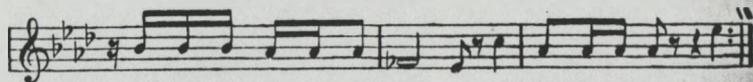
Aria 16 — *Canto de luto por morte do chefe Tchetcha (Maputo), notado pela Sr.<sup>a</sup> Audéoud.*

Ham - bane mu - tha - cá - ti,  
 Adeus detador de sortes,

Ham - bane mu - tha - cá - ti,  
 Adeus detador de sortes,

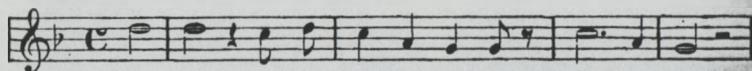


bu - le - la bá - ntul Ham - bane mu - tha - cá - il!  
Tu que matas as pessoas! A'leus deitador de sortes!



U tá cu bu - le - la ba - ntul U te - ca b'si - qúfne!  
É tu que vens matar as pessoas! Tu apanha-las de noite!

Aria 17 — Cantos de mulheres levando cestos de frutos a Mozila (vol. I, pág. 314; vol. II, pág. 206).

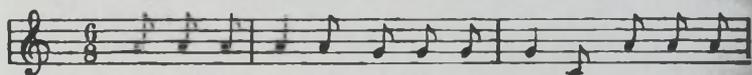


Chùè! Chùè! Na - mbíla - na u te - le! U te - le!  
Hí la - ba chl - mua - go! Le - chl cá  
Chl - mun - go hí ma - ni? Hí Mzi - la!

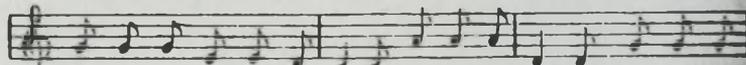


U te - le!  
Le ti - luene!  
Hí Mzi - la!

Aria 18 — Canto dos barqueiros do Incomáti (pág. 207).



Á hí sí - lo - lí, A hí nda - ndá - lé. Cu ní ndla -  
Á hí sí - lo - lí, A hí nda - ndá - lé. Há fome



la cá Ntl - ma - na, sí - lo - lí. A hí sí - lo - lí, A hí nda -  
em Ntlmana, sí - lo - lí, A hí sí - lo - lí, A hí nda -



ndá - lé. Cu ní ndla - la cá Ntl - ma - na, sí - lo - lí  
ndá - lé. Há fome em Ntlmana, sí - lo - lí

Arias 19, 20, 21 e 22 — *Cantos dos barqueiros do rio Maputo*  
(Sr.<sup>a</sup> Audéoud, 1906-1907).

## Aria 20.

U se-ll ma-ll, hm!... U se-ll ma-ll, hm!... Hm!...

## Aria 21.

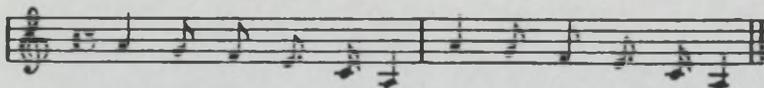
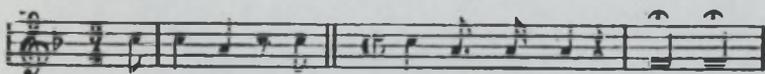
Á u ná tí - nga - na fam - ba b'si - qúine ?  
Não tens vergonha? Vir de noite !

110 110 110 110 110

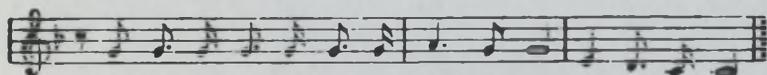
Á u ná tí - nga - na fam - ba b'si - qúine?  
Não tens vergonha? Vir de noite !

10 110 110 110 110 110 110

## Aria 22.

Aria 23 — *Canto de carregadores.*Aria 24 — *Canto de guerra, executado no coroamento dos chefes Mafumo (vol. I, pág. 386).*

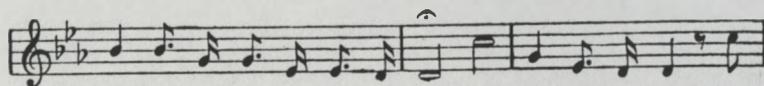
Sà - be - la!      Sà - - be - la, ncó - ssi!      Jii Jii  
 Obedece!              Obedece ao chefe!              Jii Jii



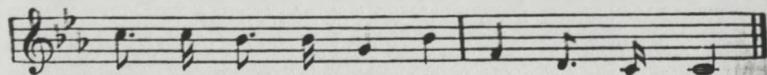
Si ilá cu ue - la mu - lam - bo meu - lo uá cá ncó - ssi!  
 Sim, nós iremos passar o rio Imenso, o rio do chefe!

Aria 25 — *O grande canto de guerra do Maputo (pág. 191).*

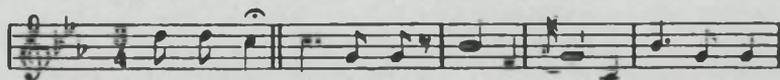
Lo - co cu ti gá!      Lo - co cu ti gá! U  
 Ao sol nascente!              Ao sol nascente!              Quem



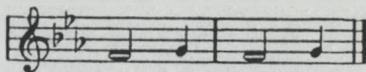
be - quê ngu - ba - ne Mu - uá - ii? Mual cá Ma - bu - do, Mua -  
 te coroou Mual?              Mual do Maputo,              Mua -



ii cá Ma - bu - do, U      be - quê ngu - bane?  
 ii do Maputo,              Quem te coroou?

Ária 26 — *Canto de marcha dos guerreiros* (vol. I, pág. 475).

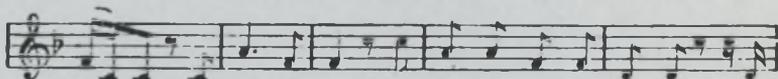
A - ba - so! Na - ngu - lá, E - he! E - he! E - ne - na!  
 Os Inimigos! Ei - los all! E - he! E - he! Ei - los all!



Ha - a! Ha - a!  
 Ha - a! Ha - a!

Ária 27 — *O canto da azagaia (ncuna)* (vol. I, pág. 468).

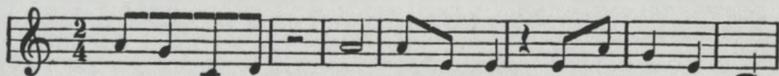
Hi li - cuá cá mo - qhó - ssi! Si phu - ma ca ma -  
 A ordem é dada pelos chefes! Os chefes disseram:



qhó - ssi, si ga - mbu - za! U - mqhonto se sa - ndilke - ni! E -  
 Ide! Vamos, partamos! A azagala está nas nossas mãos! E -



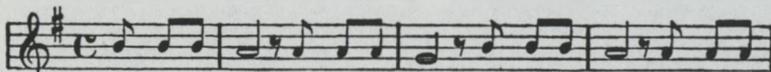
Ji! E - Ji! U - mqho - nto u sau go - bee!...  
 Ji! E - Ji! A azagala trespassa os Inimigos!...

Ária 28 — *A girafa do deserto (Ncuna, Nonduane)* (vol. I, pág. 467).

O - ho O - ho! Nha si hu - lho, líá se ma - na - nga!  
 O - ho O - ho! É a girafa além, no deserto!



E - ho ho ho! Nha si hu - lho líá se ma - na - nga!  
 E - ho ho ho! É a girafa além, no deserto!

Aria 29 — *Velho canto de guerra ncuna* (vol. I, pág. 468).

Hi bá ii - ma, hi bá ii - ma! Hi bá ii - ma, hi bá ii -  
Sustentemo-nos, sustentemo-nos! Sustentemo-nos, susiente-



ma! Mi te - ca bu - re - na mi nhi - ca tí - nu - ba tá ba - mbel  
mo - nos! Séde valentes! Não deixels os Inimigos consegu - la!

Aria 30 — *Canto das crianças saudando o carro de bois*  
(pág. 207).

Güel - ma - na - ó, Güel - ma - na - ó! Güel - ma -  
Els os bols, Els os bols! Els os



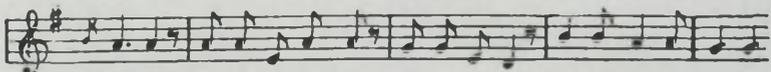
na - ó, Güel - ma - na - ó!  
bols, Els os bols!

Aria 31 — *Canto das crianças ao mocho* (pág. 207).

Chi - co - ta - na gau - le - la fo - le, N'ua mbenguene gau - le - la fo - le!

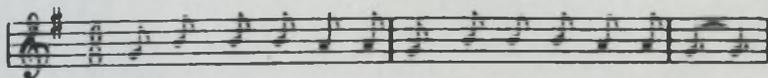
Aria 32 — *Canto de exorcismo dirigido ao espirito possessor*  
(pág. 208; Sexta Parte).

Vu - ca Mu - ngó - ni, Vu - ca. cu - ssi - le! I - nho - ni Iiá  
Acorda, O dia nasceu! Lá fora a ave

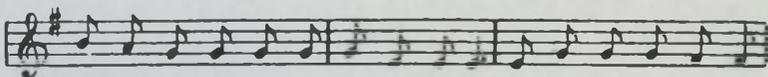


dha - la. Dha - la Mu ngó - ni, Dha - la va - lene! I - nho - ni Iiá dha - la!  
canta. Vem ó espirito Cantar taubém! Lá fora a ave canta!

Aria 33 — *Canto no conto do papão Nhandzumulandenguela*  
(acompanhado a xilofone) (pág. 208).



Nha-ndzu - mu - la - nde-ngue - la, Ndzu-mu - la - nde - ngue - la!



Ndji hué tí - ho - mu tá nau ndi mu-ca! Nha-ndzu-mu-la-nde-ngue-  
Dá-me os meus bois para que vá para casa!



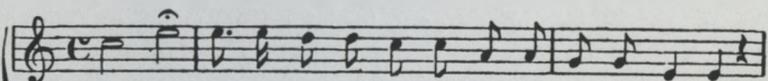
la, Ndzu - mu - la - nde - ngue - la!

U te - qui - le mi mhu-  
Tu apanhaste-me e tu

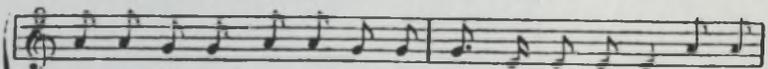
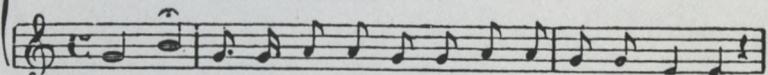


no u mi - ta! etc.  
engollste - me! etc.

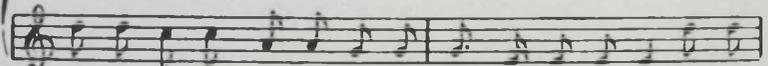
Aria 34 — *Canto a duas vozes, no conto de Zili* (pág. 208).

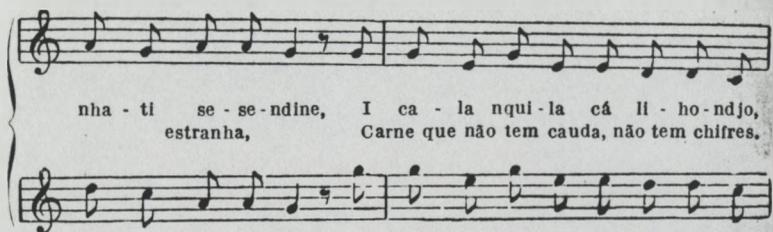


Zi - li! A - ma - se - se - ndi - ni, a - ma - sen - di ba - ba!  
Meu pai!

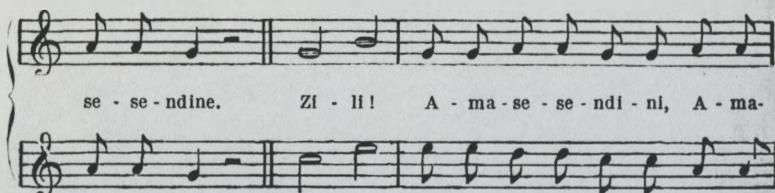


Si - lô - li - le, se - se - ndji - ni. I nha - ma mu - ne. I lá cu  
Deltador de sortes, Que carne é essa, uma carne

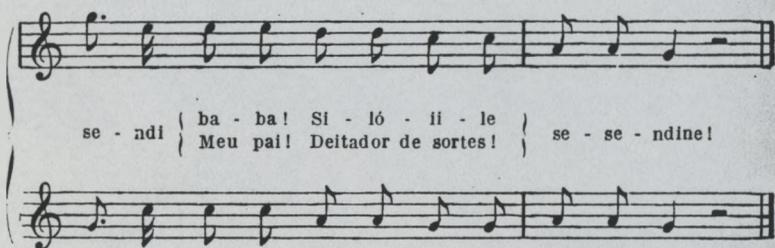




nha - ti se - se - ndine, I ca - la nqui - la cá li - ho - ndjo,  
estranha, Carne que não tem cauda, não tem chifres.



se - se - ndine. Zi - li! A - ma - se - se - ndi - ni, A - ma -



se - ndi { ba - ba! Si - lô - li - le } se - se - ndine!  
Meu pai! Deitador de sortes!

Aria 35 — *Canto da mulher cujo filho foi levado por um babuíno* (pág. 208).



Mfe - ne sa - ndihe - ni, Mfe - ne sa - ndihe - ni. A  
Babuino ladrão! Babuíno ladrão! Não



u ngul diha - li - se - e mu - nta - na - me, si liá ndo - ndo  
me darás o meu filho, o meu filho, o meu coração está in -

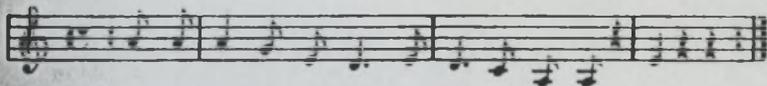


za! Si ngul - liá mu - ca, ngul liá mu - ca.  
quieto! Tenho de ir para casa, tenho de ir para casa,



I - I In - có - sai lá mee! I - I  
para o meu senhor!

*Aria 36 — Encantamento, pelo qual se transformam homens em hienas, num conto de ogros (pág. 208).*

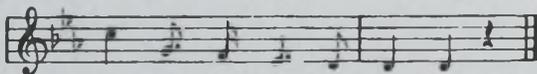


Ma-nha - nga, ma - nha - nga. Uá ngá hi ne - ngue. Hó!  
A mim a perna

*Aria 37 — Um dos cantos de Rônguè (pág. 201).*

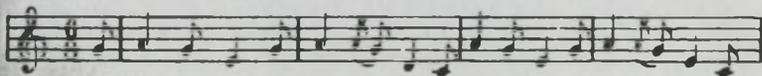


Ndji ue - la, ndji ue - la. N'ua - Tem - be. Ndji uc -  
Passo a água, passo a água, N'ua-Tembe. Passo



la, ndji tchl - que, ndji ue - la!  
a água, deixa-me passar a água!

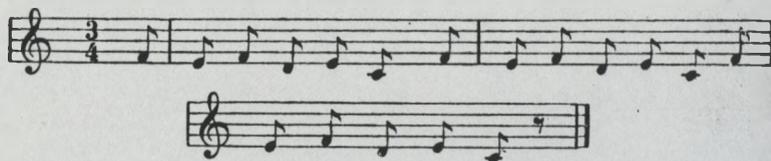
*Aria 38 — Aria executada na flauta «chitiringo», nas margens do Grande Tábi (pág. 252).*



*Aria 39 — Uma ária de flauta «chitiringo» de Chiluvane.*



Aria 40 — *Uma ária de «bunanga»* (fanfarra de chifres de antílope (vol. II, pág. 252).



### C — Sistema musical dos Tongas

Estudámos os instrumentos empregados pela nossa tribo e um certo número de melodias. Tentemos, agora, chegar a algumas conclusões sôbre o seu sistema musical... Digamos desde já que tais conclusões são, apenas, provisórias e não têm pretensões a definitivas. Notar melodias indígenas é tarefa muito delicada, porque nada mais plástico que o som e, por muito fiel que tivéssemos procurado ser, provàvelmente alguma coisa de nós introduzimos nesta transcrição. Neste domínio, nada está ao abrigo de suspeita dêste género, a não serem os registos fonográficos. Há, no entanto, bastante semelhança entre todos estes cantos, bastante ar de família para convencer os estudiosos da música primitiva de que êles são autênticos e de que podemos tirar dêles algumas deduções.

O ritmo é, geralmente, muito bem marcado e reforçado pelos instrumentos que acompanham o canto e pelos movimentos dos dançarinos: braços que se levantam e descem em cadência, armas brandidas, pés batendo o solo a intervalos regulares, etc. Todavia, nem sempre o achei fácil de notar; há mudanças súbitas de compasso que despistam aquele que as escuta. Tenho ouvido muitas pessoas afirmarem que o ritmo é, na música primitiva, e de muito, 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 do compasso nestas manifestações artísticas. As combinações binárias, 2/4 e 4/4, encontram-se mais freqüentemente que o compasso a três tempos, 3/4 e 6/8.

O sistema melódico é, evidentemente, baseado na escala de sete intervalos, como na nossa música. A pre-

sença duma escala na base de toda esta música prova-se pelas melodias que vimos atrás mas, sobretudo, como já dissemos, pela *timbila*. A maior parte das melodias poderiam ser tocadas neste piano primitivo, que é evidentemente construído segundo as regras da escala ordinária. Cheguei à mesma conclusão ao ensinar a notação Sol-Fá a indígenas do mato e recorde-me de certa classe de rapazes, chegados de fresco do mato, em Lourenço Marques, os quais, à primeira lição, após um quarto de hora, cantavam sem dificuldade a nossa escala. O que lhes era desconhecido era o nome das sete notas: dó, ré, mi, etc. — mas os sons, êsses, na sua sucessão regular, eram perfeitamente familiares para os seus ouvidos. Ouve-se falar de uma escala de três ou quatro notas. Existe ela? A sucessão dos sete sons não é «dada» ao ouvido humano, como a sucessão das côres do arco-íris ao olho humano? Como veremos adiante, os indígenas não distinguem todas as côres. Empregam a mesma palavra, *libungo*, para amarelo e encarnado; preto e azul-escuro são, também, dados pela mesma palavra, *ntima*. 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.

Notemos, no entanto, que há diferenças entre êles. Uns cantam mais afinados que outros. Frequentemente, estão um terço ou um quarto de tom abaixo ou acima. Não quero dizer que cantem verdadeiramente desafinados, mas não conceberam ainda a nota exacta. Isso, de resto, virá com a instrução. Só muito raramente encontrei indígenas sem idea do tom justo. Creio que êste facto é mais freqüente entre os Brancos que entre os Negros. Quanto aos accidentes, ouvi alunos meus executarem sem grande dificuldade a escala cromática. Os sustenidos e bemóis, quando os sons não têm a relação ordinária, regular, com os sons que os precedem ou se lhes seguem, os indígenas têm geralmente muita dificuldade em os cantar com justeza; di-se-ia, por vezes, que estão fora das suas possibilidades. O emprêgo dos instrumentos europeus levá-los-á, pouco a pouco, a êsse nível superior.

Não nos ocupamos, por agora, senão do seu nível primitivo. Não só conhecem a escala maior, como cantam frequentemente no modo menor. Na *timbila*, já o dissemos, podem tocar o modo eólio, isto é, o modo menor

sem a sétima aumentada. De facto, nas melodias distintamente menores nunca se encontra a sétima aumentada. Encontra-se, muitas vezes, a passagem do maior ao menor e *vice versa*, e a nossa colecção dá dois exemplos notáveis dessa passagem: no n.º 33, a melodia, após seis compassos, recomeça uma terceira abaixo; é uma melodia de *timbila* típica; iniciada na terceira tecla, é novamente tocada a partir da primeira, passando de maior a menor. No n.º 25, ao fim do segundo compasso, dá-se o fenómeno inverso; a melodia é elevada duma terceira e torna-se maior, por um instante, para seguidamente voltar ao menor.

O carácter da maior parte das melodias bantas é, preferentemente, triste, o que geralmente se explica pelo facto de que são menores. Não creio que a asserção seja justa. A maior parte dos meus cantos são maiores, sem dúvida possível, e cinco são misturados ou duvidosos. Aquela impressão vem, antes, do facto de que a melodia, quasi invariavelmente, começa por uma nota alta e desce às notas baixas, terminando muitas vezes na mais baixa. O canto começa brilhantemente, triunfalmente, e desce, desce até final, como se não pudesse manter-se àquela altura. Daí a impressão de melancolia dada por estes cantos. A melodia é geralmente muito curta, por vezes realmente rudimentar; a sua constante repetição produz também um efeito de monotonia que reforça a tristeza da música. Um músico profissional disse-me, um dia, depois de ter examinado estes cantos: «Não são nada uns «alegres camaradas», os seus Negros! Nem uma melodia de dança! Nada de feliz nesta música!»

As regras da *harmonia indigena* são muito difíceis de descobrir. Certamente existem e, quando se ouve um côro de belas vozes, cantando em duas ou três partes, percebe-se imediatamente a grande diferença entre o sistema harmónico d'elles e o nosso. Estes coros não são francamente desagradáveis aos nossos ouvidos europeus, mas têm alguma coisa de estranho. Seria interessante notar as diferentes partes, compreendê-las — mas isso seria um longo trabalho. Ao menos, consegui notar as duas vozes do canto de Zili, que pode considerar-se típico. Devo-o a duas raparigas de Lourenço Marques que possuíam vozes claras e que voluntariamente se prestaram, pacientes, a êsse longo exame. Notar-se-á uma sucessão curiosa de quartas e de sextas, nada ha-

bitual na nossa música. O profissional a quem submeti este canto disse-me que elle lhe recordava certas consonâncias que se encontram nos compositores da Idade Média, como Biauchois e Adam de la Halle. A quarta parece mais agradável ao ouvido banto que a terceira ou a quinta. Uma recolha de música de *timbila* seria muito útil, para se chegar a uma conclusão deste assunto, porque os artistas tocam a duas mãos, e uma série de registos fonográficos apanhada em Joanesburgo, junto dum bom xilofonista, seria de grande valor. Como não pude fazer tal trabalho, contento-me com recomendá-lo àqueles que possam empreendê-lo.

Em resumo e como resultado deste estudo, posso dizer que a música tonga atingiu, indubitavelmente, certo desenvolvimento. É baseada nos sete intervallos, conhece as escalas maior e menor e segue certas regras de harmonia; mas as melodias são ainda rudimentares e, se bem que possam atingir real grandeza, quando cantadas por centenas de guerreiros, são geralmente monótonas e tristes. Todavia, a raça negra é essencialmente amante da música. Os seus dons neste domínio são reais e, se forem desenvolvidos convenientemente, produzirão, com certeza, ao fim de algum tempo, resultados admiráveis.

Podemos já imaginar, até certo ponto, a contribuição que os Negros trarão ao tesouro musical da humanidade, ouvindo os artistas negros que percorrem a Europa dando concertos em que executam os cantos das plantações, tão impressionantes, que elles aprenderam de seus pais. Tanto quanto estou ao corrente, os Bantos da Africa meridional não publicaram ainda composições musicais comparáveis às dos seus irmãos americanos. Todavia, os indígenas educados, mesmo as crianças das escolas, inventam já cantos, para seu próprio prazer, muito diferentes dos antigos mas que conservam o verdadeiro carácter banto. Ouvi três nos arredores de Lourenço Marques.

O primeiro podia ser chamado *O canto das crianças que não queriam assistir à oração da noite*. Ouvi estes estudantes negros cantarem este canto na colina de Lourenço Marques, sem que elles me vissem. Devo dizer que, em todas as estações missionárias, os convertidos reúnem-se, todas as noites, para assistirem a um breve culto, trazendo consigo os filhos. Ora, uma vez succedeu ir o missionário de licença e a reunião para essa

oração foi suspensa, durante dado tempo; recomeçou logo que o missionário regressou, para grande desapontamento das crianças.

O segundo foi composto por *uma rapariga cega* do Maputo, no tempo do movimento de Murimi, de que mais tarde falarei (Apêndice V). O profeta dêste novo deus, Murimi, viajava por todo o país tonga, para destruir a feitiçaria e inaugurar uma época de prosperidade, e os chefes chamaram todos os seus súbditos, homens e mulheres, para tomarem uma pitada de certo tabaco mágico que desembaraçaria o país de todos os deitadores de sortes. A jovem poetisa imagina uma mulher, uma deitadora de sortes, que se prepara para ir à reunião convocada pelos chefes, para tomar a pitada, mas que não quer renunciar aos seus processos criminosos. Ela tem, em seu poder, *psipoco* (ver a Sexta Parte, «Feitiçaria» e Apêndice V), isto é, pequenos seres, não maiores que crianças de carne e osso, mas que na realidade são defuntos que ela enfeitiçou e emprega como escravos, para lavrarem os seus campos. Durante o dia, esconde-os no mato; durante a noite, fá-los trabalhar. Agora, despede-se dêles, para ir à reunião, onde vai decidida a mentir e a pretender que nada tem com feitiçarias, quando a verdade é que está disposta a continuar a praticá-las. O canto da jovem cristã revela a sua duplicidade e conclue por afirmar que a convertida não crê mais em todos êsses absurdos.

O terceiro canto era uma espécie de hino cujo autor foi um jovem evangelista que pertencia à tribo chope, tribo especialmente dotada para a música. Este mancebo, chamado Onessimo, era um estropeado, vivendo havia longos anos no seu leito de sofrimento, onde compôs toda uma série de melodias que ensinava aos seus alunos.

Veja-se, no fim dêste volume, a conclusão prática da Quinta Parte: *O problema da educação indígena*.

## SEXTA PARTE

---

### Vida religiosa e superstições

O mistério da vida psíquica! Há um mistério em toda a forma de vida, seja a vida vegetal, a vida animal ou a vida intelectual. Mas como êsse mistério é mais profundo, mais difícil de explicar, quando encaramos essas manifestações mais elevadas da vida interior que parecem pertencer propriamente ao ser humano — a Religião, a Moralidade e, ao lado delas, a Magia sob todas as suas formas, a Adivinhação, as Possessões, a Feitiçaria e todas aquelas que compreendemos sob o nome de Superstições. Nos povos não civilizados, a Religião e a Magia, a Moralidade e o Tabo não se distinguem claramente. Creio que procedem de fontes diferentes, mas estão mais ou menos confundidos nos ritos, o que torna mais difícil ainda a compreensão dêles. Não pretendo lançar, aqui, luz perfeita sobre as noções vagas, confusas da alma banta. Esta raça é tão pouco filósofa que é capaz de admitir, sem pestanejar, ideas contraditórias em face das quais espíritos mais racionais, mais desenvolvidos intelectualmente, se recusariam. O meu objecto é, como sempre, ser tão imparcial quanto possível. Não tenho idea preconcebida sobre o que foi ou o que deve ter sido o homem primitivo. Creio que a teoria evolucionista é apoiada por grande número de probabilidades e fornece explicação de numerosos problemas. No entanto, penso que ela não é, ainda, mais que hipótese e não seria científico considerá-la como dogma, à prova de cuja verdade a Ciência devesse consagrar