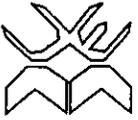


LT-161



UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE
FACULDADE DE LETRAS E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA

**A Representação de Aspectos Sócio-Culturais na Canção Tradicional Macua de
Nampula**

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção
do grau de Licenciatura em Linguística da Universidade Eduardo Mondlane

José Adamo Mucussete

Maputo, 2007

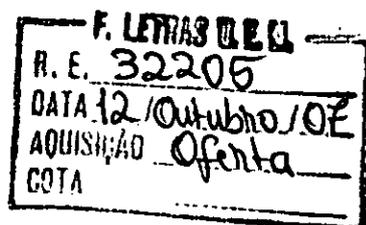
A REPRESENTAÇÃO DE ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS NA CANÇÃO TRADICIONAL MACUA DE NAMPULA

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Licenciatura em Linguística da Universidade Eduardo Mondlane por José Adamo Mucussete

Departamento de Linguística e Literatura
Faculdade de Letras e Ciências Sociais
Universidade Eduardo Mondlane

Supervisor: Mestre Gilberto Matusse

Maputo, 2007



O Júri:

O Presidente

O Supervisor

O oponente

Data

03/07/2007

DECLARAÇÃO

Declaro que esta dissertação nunca foi apresentada, na sua essência, para a obtenção de qualquer grau, e que ela constitui o resultado da minha investigação pessoal, estando indicadas no texto e na bibliografia as fontes que utilizei.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Mucussete Omar e Charifa Atumane (falecida) e Fátima Malique (minha madrasta)

À Dulce da Conceição Mucussete, minha esposa.

Aos meus filhos Belmiro, Higinio e Anita.

À memória do meu filho Salésio.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi possível graças ao apoio de muitas pessoas que me ajudaram até a sua conclusão. À todas estas pessoas vão os meus sinceros e profundos agradecimentos. Assim, o meu humilde reconhecimento vai, em primeiro lugar, ao Mestre Gilberto Matusse, meu supervisor, por me ter compreendido e pela disponibilidade de me acolher quando tudo parecia perdido, pela dedicação e pela paciência ilimitada que teve na orientação deste trabalho. Muito obrigado!

Ao dr. Carlito Companhia (ex-colega), por duas razões: primeiro, pelo seu rigor científico e pedagógico que sempre me incutiu especialmente na discussão de certos aspectos do presente trabalho e, depois pelo seu apoio bibliográfico.

Aos drs. Francisco Mucanheia e Aníbal Victorino pelo seus contributos académicos.

À família Grilo, pelo apoio financeiro e material concedido ao longo dos meus estudos.

A todos os meus colegas do curso que comigo partilharam os momentos de estudo.

A todos os meus professores do curso de Linguística.

A todos os funcionários da Faculdade de Letras e Ciências Sociais, em especial a Dona Telma e ao senhor Mocha, pelo apoio concedido.

RESUMO GERAL

Com a presente pesquisa pretendemos fazer uma abordagem em torno da representação dos aspectos sócio-culturais na canção tradicional Macua de Nampula

O trabalho é constituído por quatro partes:

Introdução - no qual se faz a apresentação do trabalho, delimitação do tema, apresenta-se o problema e a hipótese do estudo, a motivação, objectivos e importância do trabalho bem como os procedimentos metodológicos que norteiam o presente estudo sobre a representação dos aspectos sócio-culturais na canção tradicional Macua de Nampula.

Capítulo I - Revisão Bibliográfica - faz-se uma breve retrospectiva à volta dos estudos realizados sobre a canção em Moçambique, sobre o conceito de literatura oral e suas características, géneros e funções da literatura oral, sobre a canção e finalmente sobre o universo cultural Macua.

Capítulo II - este capítulo dedica-se a descrição dos aspectos sócio-culturais identificados na análise das canções patentes no nosso *corpus*.

Capítulo III - Conclusão - apresenta-se a conclusão decorrente deste estudo.

SUMÁRIO

Declaração.....	i
Dedicatória.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Resumo Geral.....	iv
Sumário.....	v
Introdução.....	1
1. Apresentação do trabalho.....	1
2. Delimitação do tema	2
3. Problema e hipótese.....	2
4. Motivação, objectivos e importância do estudo.....	4
5. Procedimentos metodológicos para a constituição do <i>corpus</i>	4
6. Organização do trabalho.....	5
Capítulo I – Revisão Bibliográfica.....	6
1.1. Breve retrospectiva de estudos realizados à volta da canção em Moçambique.....	6
1.2. Sobre literatura oral.....	6
1.2.1. Em torno do Conceito de Literatura Oral.....	8
1.2.2. Características da Literatura Oral	10
1.3. Géneros e Funções da Literatura Oral.....	15
2. A Canção	16

2.1. Os Temas.....	17
3. Alguns dados sobre o universo Cultural Macua.....	18
3.1. Origem e Localização geográfica.....	19
3.2. A Organização Social.....	19

Capítulo II – A Representação de Aspectos Sócio-Culturais na Canção Tradicional

Macua de Nampula.....	21
0. Introdução.....	21
1. A Representação de Aspectos Sócio-Culturais na Canção Tradicional Macua.....	21
1.1. Crítica Social.....	21
1.2. Modos de Vida.....	29

Capítulo III – Conclusão.....35

1. Conclusão.....	35
-------------------	----

Referências Bibliográficas

Anexos

0. INTRODUÇÃO

1. Apresentação do trabalho

Na maior parte das sociedades africanas, de uma forma geral, a tradição oral apresenta-se como um veículo fundamental de transmissão de conhecimentos entre as gerações. Para além de ocupar o primeiro plano nas manifestações artísticas, no culto religioso, na magia e na vida social (cf. Altuna, 1989), a tradição oral funciona também como um elemento aglutinador, unificador, educador e de diversão, constituindo-se deste modo, "um repositório e vector do capital sócio-cultural acumulado" (Fonseca, 1996: 15). A tradição oral detém, deste modo, um grande valor dinâmico e vital, constituindo-se como o único meio de conservação e transmissão do património cultural, por um lado, sendo também uma fonte fulcral do conhecimento sobre o passado (cf. Vansina, 1972).

A literatura oral constitui uma das formas de tradição oral e "a ligação entre estas duas componentes é crucial" (Simiyu, 1994: 97). Ela faz parte de um domínio mais amplo o qual abarca áreas como os contos, advinhas, provérbios, relatos históricos, canções, danças, etc., que são usadas pelas comunidades que a praticam, nos momentos de partilha de lazer por ela proporcionados, um lugar, por excelência, para o exercício da autocritica, para proferir mensagens de elogio e encorajamento a favor de comportamentos exemplares, e, ao mesmo tempo, fazer passar recados sérios de repressão, de denúncia e de reprovação ou repúdio.

De forma particular, as canções constituem uma prática social bastante divulgada e que expressa a concepção do mundo, das leis e dos costumes baseada nas crenças e no sistema de pensamento (cf. Fonseca, 1996).

No caso específico de Moçambique, embora se reconheça a importância ímpar que a tradição oral representa, entanto que um sistema social, económico e cultural, por um lado, e como sistema de conhecimento por outro (cf. Amuka, 1994)

até ao presente momento. os estudos sobre a tradição oral ainda são muito escassos. Este facto pode ter a ver, na nossa óptica, com o sistema colonial, em que durante essa época, grande parte dos valores africanos, sejam culturais, espirituais, políticos e mais, foram relegados ao segundo plano.

É neste contexto geral que o presente trabalho surge. Ele pretende fazer uma abordagem em torno de um dos géneros da literatura oral – a canção. Com efeito, ele pretende estudar os aspectos sócio-culturais que são representados na canção tradicional Macua.

2. Delimitação do tema

Uma observação preliminar do nosso *corpus* permitiu verificar que, numa forma genérica, as temáticas mais abordadas na canção tradicional Macua, estão extremamente ligadas ao seu *modus vivendi* traduzindo, deste modo, o estado de espírito de momento (alegria, tristeza, socialização, intenção de cura de uma doença, etc.).

Este estudo pretende fazer uma descrição, caracterização dos diferentes aspectos sócio-culturais na canção tradicional Macua. Para o efeito, foram seleccionadas 18 canções que representam o universo socio-cultural nampulense.

3. Problema e hipótese

3.1. Problema

Considera-se que as manifestações literárias orais, características das sociedades tipicamente de oralidade (ou mistas), constituem um dos tesouros referenciais e de moldagem e registo, bem como veículo dos conteúdos educativos, didácticos, lúdicos, críticos, morais e religiosos que são funcionais para a coesão e manutenção do espírito e sentimento de solidariedade sociocultural entre os membros

de uma determinada sociedade ou comunidade, que partilham preceitos de existência social e cultural comum. Partindo deste pressuposto, formulámos a seguinte pergunta de partida: *Que aspectos sócio-culturais se encontram representados na canção tradicional Macua?*

3.2. Hipótese de investigação

Para o presente estudo sobre a representação de aspectos sócio-culturais na canção tradicional de Nampula levantamos a hipótese segundo a qual, a canção tradicional Macua contém a expressão de aspectos sócio-culturais, nomeadamente daqueles que exaltam temas ligados à crítica social e modos de vida que fazem parte do universo etno-linguístico Macua.

4. Motivação, Objectivos e importância do estudo

4.1. Motivação

Considerando que a literatura oral faz parte do património universal da humanidade e que ela é o veículo da afirmação da identidade e simultaneamente de aproximação entre os povos (cf. UNESCO, 1989), o presente estudo tem como base algumas motivações de carácter geral das quais se destacam em primeiro lugar, o facto de a canção ser uma obra de arte que expressa atitudes e padrões de cultura, e como tal, ser susceptível de uma abordagem sob a forma de estudo. Em segundo lugar, é nosso entender que, a canção transporta consigo valores quer de natureza estética e temática quer de natureza social, cultural, ideológico, etc. que também devem merecer uma análise. Em terceiro lugar, a canção constitui para as sociedades, um elemento particular de identidade cultural, de preservação de línguas bastante importante.

Finalmente, é nossa percepção que os estudos sobre a literatura oral em Moçambique e em particular sobre a canção Macua são escassos, havendo para o último caso, referência de alguns contos recolhidos pelo Padre Alexandre Valente de Matos e mais tarde reeditados pelo professor Alberto Viegas e documentados numa pequena brochura.

4.2. Objectivo do estudo

Tal como referimos anteriormente, de uma forma geral, o estudo pretende analisar os aspectos sócio-culturais da canção tradicional Macua, do ponto de vista dos conteúdos temáticos nela veiculados.

4.3. Importância do estudo

O estudo que pretendemos efectuar revela-se de grande importância porque em primeiro lugar, permitirá efectuar a sistematização temática da canção tradicional Macua. Trata-se de um contributo de importância particular para o estudo e compreensão da literatura moçambicana. Em segundo lugar, julgamos que este estudo constituirá um ponto de partida para a exploração de outras análises por parte de psicólogos, historiadores, sociólogos e antropólogos dada a dimensão da riqueza de conteúdos que este género da literatura oral transporta consigo. Finalmente, este estudo é de crucial importância no âmbito da conservação do património cultural, pois a necessidade de se recolher e conservar o material da literatura oral em Moçambique deve ser urgente.

5. Procedimentos metodológicos para a constituição do *corpus*

5.1. Procedimentos de recolha de dados

A realização de uma investigação pressupõe uma orientação metodológica que defina a base sobre a qual se assenta a recolha dos dados empíricos que

constituem o *corpus*. Com efeito, no caso do presente estudo sobre a representação dos aspectos sócio-culturais na canção tradicional Macua, as 18 canções constantes do nosso *corpus* foram obtidas com recurso às gravações de canções disponíveis no Emissor Provincial da Rádio Moçambique em Nampula.

5.2. Tratamento do *corpus*

O tratamento do *corpus* consistiu de duas fases: a transcrição e a codificação das canções.

No que diz respeito à transcrição dos dados, em primeiro lugar, as canções constantes do nosso *corpus* foram transcritas para a língua Macua (P.31, na classificação de Guthrie) usando a proposta ortográfica de Siteo & Ngunga (2000). Além disso, no processo de transcrição apresentamos quase todas as evidências linguísticas presentes nas tais canções. Em segundo lugar, estas canções foram traduzidas para o português de modo a facilitar a análise e interpretação dos dados, para efeitos do nosso estudo.

No *corpus*, as canções foram agrupadas em dois grupos nomeadamente o grupo das canções ligadas ao domínio da crítica social e aos modos de vida. Quanto à codificação das canções, estas foram indicadas através de um número seguido do nome do autor da canção e o título, etiquetas que são sugeridas por Guerreiro (1982).

6. Organização do trabalho

O trabalho é constituído por três capítulos para além desta introdução, nomeadamente, a Revisão Bibliográfica (Capítulo I), A Representação de Aspectos Sócio-Culturais na Canção Tradicional Macua (Capítulo II), Conclusão (Capítulo III) e, finalmente, Referências Bibliográficas e Anexos.

CAPÍTULO I – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 Breve retrospectiva de estudos realizados à volta da canção em Moçambique

A partir da revisão da literatura, foi possível identificar alguns estudos efectuados à volta da canção no contexto do estudo da literatura Moçambicana. Dentre estes estudos, destacam-se os de Guerreiro (1967), Ali (1993), Filimão (1994), Mwitú (1996) e Ngudangu (2002).¹

Guerreiro (1967) realizou um estudo sobre a literatura oral Maconde e fez uma sistematização e descrição de provérbios, adivinhas e contos daquele povo do norte de Moçambique. Aludindo às adivinhas, o autor nota nesse estudo que na sociedade este género é cultivado nas mais variadas circunstâncias e sobretudo pelos rapazes, raparigas e mulheres. As adivinhas propõem-se de muitos modos, e são principalmente um jogo colectivo que se executa sob a forma de desafio. Constituem-se dois grupos que se colocam frente a frente. Um dos jogadores lança a pergunta a um outro do grupo adverso e, se este acerta com a resposta, passa a iniciativa para o seu grupo; e sem ele nem nenhum dos companheiros encontra solução. É claro, na situação de interrogados.

Ali (1993) fez uma recolha e contextualização de canções, lendas, histórias, contos e provérbios para crianças nas províncias de Niassa, Nampula e Manica. No trabalho, o autor constata que existe uma distribuição desigual daqueles géneros pelas comunidades linguísticas estudadas.

Filimão (1994) preocupou-se em estudar os aspectos relacionados com a imagem da mulher na canção ligeira da Beira. Nesse estudo, o autor constata que na música ligeira da Beira a condição feminina é, antes do mais, uma condição social e só depois se transforma em estigma biológico. A dicotomia Homem/Mulher é aquela

¹ A par destes estudos existem outros sobre literatura oral no geral. Tais são os casos de Rosário (1989) sobre a narrativa oral sena; Leite (1998) sobre a oralidade e as escritas em África.

que encerra maior carga social. O autor demonstra a posição da mulher no seio das ideologias culturais e dá particular enfoque à questão da emancipação da mulher, a igualdade homem-mulher em todos os universos sociais.

Mwitu (1996), inspirando-se em Filimão (1994) demonstrou por meio do estudo das isotopias, temas e processos retóricos a perspectiva em que se enquadra o discurso da mulher cantora urbana, as formas da representação da mulher através da canção e, por último, as marcas da poesia oral patente nas canções que recolheu.

Ngudangu (2002) fez igualmente uma abordagem sobre a poesia debruçando-se acerca dos géneros e funções da poesia oral entre os macondes em Cabo-Delgado. Este autor defende que a poesia makonde existe na sua forma diversa, desde a recitativa pura ou falada, cantada (com ou sem instrumentos), até à forma cantada, associada à dança no quadro da dramatização com o acompanhamento musical.

Como se pode deprender, trata-se de estudos que abordam a canção tendo em conta diferentes prismas de análise diferenciados. Nenhum destes estudos fez uma abordagem sobre como é que os aspectos de natureza social e cultural se reflectem na canção.

1.2. Sobre Literatura Oral

1.2.1. Em torno do conceito de Literatura Oral

A questão de definição do conceito de literatura oral tem suscitado alguns debates entre os autores. Tais debates circunscrevem-se à volta da designação que para muitos estudiosos, parece controversa a semântica coberta pelos termos "literatura" que designa, por um lado, a arte expressa em palavra escrita e "oral" que traduz o algo que se expressa com recurso a fala. Como forma, de ultrapassar esta aparente contradição alguns autores têm optado por utilizar termos como "literatura

oral", literatura tradicional", "literatura popular" para designar o conjunto de todas as produções artísticas cobertas pela noção de literatura oral.

Na sua tentativa de definição, Okpewho (1992) afirma que o conceito de literatura oral também têm sido referido por vários estudiosos como sendo "oratura", "literatura tradicional". Assumindo que a literatura oral significa aquela literatura que é representada pela palavra falada, este autor apresenta os conceitos de "oratura", "literatura tradicional", e "literatura folclore". Para o autor, o termo "oratura" enfatiza o carácter oral da literatura; "literatura tradicional" enfatiza o facto de esta literatura ser transmitida ao longo do tempo, de geração em geração; "literatura folclore" identifica os criadores desta literatura, nomeadamente o povo comum e não alfabetizado sobretudo das aldeias e das comunidades rurais;

Guerreiro (1986) apresenta uma discussão em torno dos conceitos de literatura popular e literatura tradicional. O autor considera que a designação literatura popular associa uma entidade social que muitas vezes não usa a escrita para representar a sua arte verbal, e neste sentido o vocábulo literatura², no seu sentido próprio, não serve bem o fenómeno a que se aplica. O autor nota que pela oralidade que o caracteriza, chama-se-lhe também literatura oral mas este termo contém uma contradição nos termos, além de que, exclui do seu âmbito as composições escritas. Quanto ao conceito de literatura tradicional, Guerreiro (op.cit) afirma que esta afigura-se mais desajustada do que as de literatura popular e literatura oral, porquanto a designação tradicional designa o que é transmitido de geração em geração, o que vem de longe, que tem uma certa duração no tempo e vai nele vivendo.

² O autor assume que literatura vem de *littera*, e significou conjunto de letras, o alfabeto, a escrita, a gramática e daí a instrução geral, erudição, saber e também a arte traduzida pela palavra escrita e o conjunto de obras literárias.

Para Fonseca (1996) a expressão literatura oral tem vindo a ser preterida a favor do termo "oratura" para designar o discurso peculiar capaz de transmitir sensações, emoções, sugestões, ao mesmo tempo que encerra e veicula princípios éticos, premissas para a actuação do indivíduo em sociedade e em relação ao meio físico que o envolve. concepções sobre a justiça, o trabalho e outras normas de conduta chamadas virtudes, conhecimentos úteis à vida e à preservação colectiva e das instituições nas sociedades ou grupos populacionais em que se desenvolve e apresentando-se sob a forma de conto, mitos, lendas, narrativas genealógicas, poemas, provérbios, adivinhas, etc.. Considerando que esta expressão parece não resolver a questão, o autor adopta a designação literatura oral para englobar a característica literária de acto criativo verbal e a sua transmissão na oralidade.

Aguiar & Silva (1984: 137-8) põe o conceito de literatura oral nos seguintes termos:

"O sistema semiótico da literatura oral compreende signos paraverbais e extra-verbais de grande relevância na sua constituição e na sua dinâmica que interagem com signos literários verbalmente realizados e cuja organização semântica e sintáctica é regulada por códigos inexistentes no sistema semiótico da literatura escrita: *o código musical*, porque grande parte dos textos da literatura oral em relação à poesia oral, todos os textos – é cantada ou entoada podendo ser acompanhada de música produzida por instrumentos diversos; *o código cinésico*, regulador dos movimentos rítmicos corporais executados apenas pelo emissor do texto ou conjuntamente pelo emissor e pela sua audiência e que constituem elementos importantes do texto literário oral, quer como complemento de signos verbais e verbalizados, quer como signos não verbais; *o código proxémico*, que regula a utilização das relações topológicas entre seres e coisas como signos integrantes dos

textos da literatura oral; o *código paralinguístico*, que regula os factores vocais, convencionalizados e sistematizáveis, que acompanham a emissão dos signos verbais, mas que não fazem parte do sistema linguístico e que podem desempenhar importante função como signos constitutivos do texto da literatura oral (entoação, qualidade de voz, riso, etc.)”

Esta definição de literatura oral traz ao de cima outros elementos de definição, nomeadamente a noção segundo a qual no sistema semiótico da literatura oral existem diferentes códigos que interagem entre si de modo a conferir existência própria ao objecto literário oral.

Tomando em consideração os pontos de vista acima discutidos, preferimos também adoptar a designação literatura oral para efeitos do presente trabalho, reconhecendo embora, tal como afirma Matusse (1998: 115) que

“a extrema proximidade entre as noções do oral e popular quando aplicadas ao domínio literário obriga-nos a uma reflexão que as considere em interacção, o que nos permitirá uma redefinição mais eficaz dos conceitos e, por consequência, uma delimitação mais apropriada da extensão do fenómeno que nos interessa”.

Deste modo, adoptaremos neste trabalho a designação literatura oral para efeitos do presente estudo.

1.2.2. Características da Literatura Oral

A literatura oral possui características próprias que a demarcam de qualquer outro discurso oral.

De acordo com Fonseca (1996), tais características emanam do seu carácter imediato, móvel e anónimo, colectivo, participado, funcional, instrutivo, pedagógico,

cultural e recreativo. A seguir apresentaremos essas características, na acepção de Fonseca (op.cit), ainda que de uma forma sumária:

(i) carácter imediato

Considera-se que a literatura oral tem um carácter imediato uma vez que o narrador está envolvido por um público-participante que sobre ele exerce uma pressão determinada susceptível de provocar a introdução de alterações de todo o tipo ao texto original em presença, ou seja à própria versão do narrador, sendo consumida de imediato naquele momento e naquele lugar. O carácter imediato da literatura oral consubstancia-se também no facto de esta destinar-se a um público-participante indiferenciado quanto à classes etárias e sociais, verificando-se excepções não nos géneros mas em obras e circunstâncias específicas.

(ii) carácter móvel

A mobilidade da literatura oral prende-se com o facto de cada narração, em geral ser ouvida apenas uma única vez. Mesmo que se mantenha o tema, a estrutura, as personagens, a mensagem, cada narrador imprime à obra as marcas da sua personalidade e criatividade. Manter-se-ão os traços essenciais da narrativa mas, nos géneros que o permitem, exceptuando-se as fórmulas portanto, contará com omissões ou ampliações de pormenores que tornam o texto uma variante.

(iii) carácter colectivo, anónimo e participado

O carácter anónimo, colectivo e participado da literatura oral decorrem do facto de não serem identificáveis os autores das obras narradas e não serem os que as mantêm passivos receptores ou guardiões mas participantes inventivos, podendo as

obras serem utilizadas por qualquer membro da comunidade ou não, naquele ou noutro lugar.

(iv) carácter funcional

A literatura oral é funcional porque responde a uma necessidade e tem uma utilidade social. Por um lado ela constitui um meio de preservar e transmitir de forma expressa ou não os elementos essenciais da memória colectiva; por outro as mensagens são susceptíveis de serem adequadas às necessidades sociais de um dado momento histórico.

(v) carácter instrutivo

Considera-se que a literatura oral tem um carácter instrutivo porque o esforço de reter e narrar sem alterar o fundo de um texto favorece o desenvolvimento mental e cultiva a memória, que será capaz de apreender novas aquisições.

(vi) carácter pedagógico

A literatura oral é pedagógica porque oferece uma deontologia das regras de bom comportamento; ela veicula essencialmente as normas que regem a vida em sociedade e o comportamento.

(vii) carácter cultural

O carácter cultural da literatura oral decorre do facto de a literatura oral oferecer a possibilidade de conhecer o sistema de valores, a visão do mundo e os modelos culturais de um povo, contribuindo ao mesmo tempo para a manutenção de

certas formas sociais e representando uma vantagem na aprendizagem e no manejo da língua.

(viii) carácter recreativo

A literatura oral é recreativa porque responde às necessidades e ritmos individuais que nas literaturas escritas são desempenhadas pela leitura de romances, poemas e outras obras de ficção.

1.2.2.1. A Performance

Uma outra característica que é consensual por parte da maior parte de estudiosos de literatura oral (cf. Vansina, 1985; Fine, 2003; Schiefelin, 2005) é a performance.

Chesaina (1997) afirma que a literatura oral encontra a sua forma de expressão através da performance e esta, por seu turno, facilita a comunicação e “dá sentido à literatura oral como uma arte funcional” (p. 20)

De acordo com Aguiar & Silva (1989) em cada realização concreta, o texto literário oral pode apresentar variações mais ou menos extensas, já que o seu emissor longe de ser um computador digital que reproduz estritamente a informação armazenada na sua memória, é um emissor-actor, cuja criatividade se pode exercitar em cada performance, em sintonia com as reacções do auditório. Para este autor, a recepção de cada performance do texto literário oral, opera-se normalmente no âmbito de grupos sociais mais ou menos numerosos e a própria produção e difusão dos textos da literatura oral são condicionadas pelas crenças, pelos padrões éticos, pelos usos e costumes destes mesmos grupos sociais, pois, a literatura oral está sujeita a uma “censura preventiva da comunidade” que não permite a difusão de

textos refractários ou hostis às normas axiológico-pragmáticas prevalentes nessa comunidade.

De acordo com Manjate (2000) a performance constitui-se como sendo um acto complexo através do qual uma determinada mensagem poética é simultaneamente transmitida e recebida aqui e agora. Ela constitui o momento crucial numa série de operações que se realizam em simultâneo: produção-enunciação, transmissão, recepção, conservação-repetição e repetição-conservação.

Para esta autora (op.cit), a literatura oral depende, por definição de uma performance que se traduz na enunciação oral, não havendo por isso, um outro processo para a sua realização como produção literária.

A performance tem efeitos sobre o receptor do texto o qual pode reagir responde aos estímulos do acto de enunciação (cf. Ong, 1977) e a própria existência do texto, em tanto que tal, está dependente da sua transmissão.

Finnegan (1977) refere que o peso da performance na literatura oral vai muito além da mera definição: a forma como se realiza a uma performance, por si só, pode dar uma importante contribuição para o impacto de um texto particular que esteja a ser exibido.

No que se refere especificamente à canção, Okpewho (1992) dá conta do facto de que

"...in other performances of songs and chants there may be a fixed basic text but portions of the performance are adjusted to suit the interests of the audience. This is particularly the case with song and dance groups. As a rule, the portions sung by the chorus (e.g. refrains) may not change; the chorus is simply expected to follow rigidly the basic rhythm of the performance" (p. 44)

1.3. Géneros e Funções Sociais de Literatura Oral

Nesta secção faremos uma abordagem de algumas questões fundamentais na abordagem da problemática do género no quadro da teoria literária bem como as funções sociais da poesia.

De acordo com Leite (2003: 57) “na literatura escrita o termo ‘género’ implica categorias relativamente bem definidas comparativamente às formas orais, e que operam de acordo com leis específicas. Mas no caso dos textos orais, que são transmitidos de geração em geração, o termo género não pode ser aplicado com o mesmo rigor”.

É assim que para Vansina (1985), o género é um conceito que inclui as noções e as especificações do conteúdo e uma determinada mensagem é transmitida num género quando apresentada numa forma específica e estrutura interna. Nesta perspectiva, os géneros existem em todas as culturas e são nomeados na língua local. Esta asserção permite considerar que o género é um conceito que tem ligações com o contexto cultural da produção literária.

Assumindo este pressuposto Chesaina, (1997) apresenta uma classificação de géneros na cultura Embu e Mbeere e Maconde respectivamente e conclui que estes estão agrupados em quatro categorias: *n'gano* (narrativas orais), *nyimbo* (canções ou poesia oral), *nthimo* (provérbios) e *ndai* (advinhas). Cada um destes tipos de texto tem as suas características peculiares que justificam a sua inclusão no conjunto dos textos literários orais.

Na subsecção sobre as características da literatura oral, referimos que a literatura oral é funcional e está intimamente ligada ao contexto social dos indivíduos que a criam e a realizam. Como uma expressão da cultura de um povo, ela manipula a língua para expressar os seus valores, as suas crenças, tradição e sobretudo a sua

cosmovisão. A literatura oral é um instrumento útil para a facilitação do dinamismo cultural

Tomando como base Chesaina (1997), as funções sociais da literatura oral podem ser resumidas da seguinte maneira:

- facilita a interacção humana, reforçando a interacção entre os indivíduos;
- ajuda os homens a entender o ambiente natural e o seu lugar dentro desse mesmo ambiente;
- contribui para a criação de uma ordem a nível físico, social e psicológico da arte humana;
- ajuda os seres humanos a desenvolver o sentido da sua pertença dentro do seu grupo social;
- desenvolve a criatividade;

Okpewho (1992) aborda alguns aspectos sociais da literatura oral e aponta as seguintes funções da literatura oral:

- o entretenimento e relaxamento;
- ensino dos hábitos e condutas dos indivíduos na sociedade;
- a preservação da história dos povos

2. A Canção

A canção pode ser definida como poesia oral 'oral poetry' (cf. Finnegan, 1977). Caracterizada por um alto grau de musicalidade - vocal ou instrumental - (cf. Okpewho, 1992), a canção é um dos géneros mais divulgados da literatura oral dada a sua versatilidade e comunicabilidade. De facto, as canções têm o mérito de 'armazenar' o vocabulário, os conceitos e expressões tradicionais bem como a informação cultural e os eventos históricos da sociedade africana (cf. Maraire, 1991).

Para Okpewho (1992), na canção é possível alcançar níveis altos de manipulação vocal: o cantor explora os tons altos e baixos da fala de modo a atingir

um alto nível possível de melodia afectiva. Por outro lado, a canção caracteriza-se também (i) por possuir uma manipulação instrumental sendo possível também que haja uma participação da audiência; (ii) as linhas e a sequência de uma canção são fixas; (iii) em muitos casos a canção é geralmente conhecida pelos membros da comunidade onde o texto é realizado, de tal modo que os membros da comunidade são capazes de acompanhar o cantor.

Para o autor (op.cit) a performance de uma canção é também acompanhada por música e dança de acordo com passos que são culturalmente familiares ou relacionados com um estilo particular definido pela canção.

2.1. Os temas

De acordo com uma teoria geral, as canções desempenham um papel de relevância particular na medida em que elas veiculam temáticas que se ligam de forma intrínseca com a comunidade onde elas são produzidas. No caso específico da África, pode-se considerar que todas as actividades e ocasiões tradicionais são acompanhadas de canções: quando uma criança nasce, a canção acompanha os momentos de felicidade; nos ritos de iniciação, casamentos e outro tipo de cerimónias a canção desempenha um papel bastante importante. As canções acompanham várias ocupações de homens e mulheres na caça, nos campos de cultivo, pesca, etc.

Os temas abordados nas canções são diversos. Por exemplo, Okpewho (1992) sugere os seguintes temas como sendo típicos das canções: o amor, elogio, crítica, guerra e morte.

A. Amor

Nas canções tradicionais africanas, o amor aparece representado de formas diversificadas. Esta temática pode apresentar-se sob a forma de amor patriótico ou

nacionalista, isto é sob a forma de amor pela pátria, nação ou raça. Outra forma de expressão do amor é o amor materno, onde se evidencia o amor da mãe pelo filho ou ainda o amor conjugal, isto é de marido para mulher.

B. Elogio

O tema do elogio é de certo modo idêntico ao tema do amor do ponto de vista do tipo de sentimentos que estão na sua origem. As canções com este tipo de tema são usadas em circunstâncias onde se elogiam membros distintos da sociedade e que tenham feitos heróicos.

C. Critica

A literatura oral africana caracteriza-se também por apresentar uma certa dimensão crítica em termos temáticos. Trata-se de um tema que normalmente aparece em circunstâncias onde a canção aparece a desempenhar uma função educativa, veiculando aspectos da conduta dos membros da comunidade.

D. Guerra

A poesia oral africana também reflecte situações de conflito como resultados de violação de direitos. Nalgumas vezes a canção aparece como uma fonte de inspiração e encorajamento dos guerreiros.

E. Morte

A canção aparece também como elemento usado nas sociedades tradicionais nas cerimónias fúnebres com o propósito principal de minimizar o estado de espírito dos indivíduos envolvidos numa situação de infelicidade.

3. Alguns dados sobre o universo cultural Macua

3.1. Origem e localização geográfica

Os Macua são um grupo etno-linguístico que vive actualmente no norte de Moçambique, ocupando um território que abrange toda a província de Nampula e de forma parcial, as províncias de Cabo Delgado, Niassa e Zambézia.

O território macua é delimitado a norte pelo rio Rovuma, a Leste pelo Oceano Índico, a sul pelo rio Licungo nas proximidades do Zambeze e a Oeste pelo rio Lugenda, havendo ramificações deste grupo na Tanzania, Malawi devido às migrações no século XIX, motivadas pela invasão Nguni e fixação portuguesa e em Madagáscar, Ilhas Seycheles e Maurícias, devido ao comércio de escravos praticado nos séculos XVI, XVII, XVIII E XIX, quer pelos árabes, quer pelos nativos.

Em termos linguísticos, a língua macua, considerada padrão apresenta variações dialectais como são os casos de Enahara, Emarrevoni, Esangaci, Essaka, Emecto, Enlayi e Empamela.³

3.2. A organização social

De acordo com Manjate (2000) dentre os diversos aspectos que caracterizam a organização social dos Macua, destacam-se os seguintes factos:

1. A sociedade macua é constituída originariamente por uma justaposição de famílias, por grupos de parentes unilineares, uxori-locais e exogâmicos.
2. A matrilineagem é constituída por um *nloko*, um conjunto de unidades uterinas a que cabe o nome simbólico de *erukulu* (gravidez, barriga, ventre) ou *nihimo* (apelido familiar).

³ Sobre o assunto das variantes dialectais do Macua, tem havido algumas discussões sobre se o Ekoti é uma variante do Macua ou uma língua autónoma. A este respeito, Mucanheia (1997) sublinha que esta é uma língua autónoma, pelo que neste trabalho o Ekoti será tratado nesta perspectiva.

3. As mulheres possuem a terra donde nunca saem como acto de fidelidade para com o lugar de nascimento, os filhos e os espíritos dos seus antepassados.
4. Aos filhos nunca pesa o estigma de ilegitimidade, pois são "pertença" única das mães, pois os homens no seio familiar, são "estranhos", hóspedes, não têm autoridade sobre os seus filhos e estão afectivamente ligados ao seu grupo de origem, a quem devem respeito e obediência.
5. A exogamia, aqui praticada é justificada pela proibição do incesto – o tabú.
6. Todos os homens do grupo devem procurar parcerias fora do grupo materno, fora do seu *nihimo*
7. os indicadores decisivos para a identificação dos individuos são o *nloko* (o lugar de origem), o *nihimo* (nome ou apelido familiar).

CAPÍTULO III- A REPRESENTAÇÃO DE ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS NA CANÇÃO TRADICIONAL MACUA DE NAMPULA

0. Introdução

Este capítulo pretende fazer a apresentação dos aspectos sócio-culturais patentes na canção tradicional macua. Para o alcance dos tais objectivos, basearemos-nos na identificação dos diferentes temas presentes em cada canção em torno dos seus elementos semânticos constitutivos. Seleccionamos para cada tema uma canção representativa. Tomando em consideração o pressuposto segundo o qual a cultura se desenvolve no seio de uma sociedade, decidimos fazer uma análise que incluisse os factores sociais e culturais numa perspectiva mista.

1. A representação dos aspectos socio-culturais na canção tradicional Macua de Nampula

Com base na análise das canções constantes do nosso *corpus*, foi possível verificar que a canção tradicional macua veicula diversos aspectos sócio-culturais os quais podem ser objecto de uma descrição. Os principais aspectos que são retratados nesta canção relacionam-se com a vida quotidiana dos membros da comunidade macua e que são partilhados dentro daquele universo. Para efeitos da presente análise, as canções foram agrupadas em três categorias, nomeadamente, a categoria relativa à crítica social (subsecção 1.1.), modos de vida (1.2). Na subsecções que se seguem fazemos uma descrição destes aspectos.

1.1. Crítica Social

Nesta categoria foram agrupadas as canções cujo alcance temático está voltado para a denúncia de comportamentos desviantes na sociedade. Na verdade

trata-se de um dos aspectos mais relevantes que caracterizam a literatura oral e que consiste na sua “funcionalidade concreta, aceite socialmente” (Parafita, 1999: 44). Os principais tópicos identificados na categoria da crítica social circunscrevem-se em torno da moralidade. Por moralidade, entendemos “a congregação de costumes, deveres e modo de proceder dos homens para com os seus semelhantes, o corpo de preceitos e regras para dirigir as acções humanas segundo a justiça e a equidade natural” (Carlos, 1999). Os principais temas ligados à moralidade têm à ver com (i) o roubo, (ii) a prostituição, (iii) a feitiçaria (iv) a inveja e a intriga.

A. Roubo

O roubo consiste na subtracção de uma coisa alheia móvel para si ou para outrem. Entre os Macua, é uma prática socialmente não aceite e pode afectar as relações jurídicas definitórias dos direitos e deveres que orientam as relações sociais (permissões e proibições) entre os indivíduos. A canção “Wiiya ottakala” (roubar é mau) que segue faz um retrato desta realidade social. Observemos o que ela nos evidencia:

Wiiya ottakala	Roubar é mau
Nawukola cala	se estiveres com fome
Ohiye vithu zooca	não roube comida
Owavekele enyewe	peça aos donos
Noohirethi ethipo	se não fizeres isso
Onthaolukuziwa makono	queimar-te-ão as mãos
Onthaofukiwa	amarrar-te-ão as mãos
Onthaolawaniwa okalaposu	serás preso
Anthā owula	matar-te-ão

Nesta parte da canção, intervêm elementos associados a função educativa da literatura oral. O autor da canção adverte para os perigos da prática do roubo que se

apresenta como uma atitude punível dentro do código ético predefinido entre os Macuas. E aconselha:

Olikhe wiya	deixe de roubar
Olawe walime	vai cultivar
Olawe waciye	vai pescar
Wassuke mompe	vai pastorear o gado
Olikhe wiya	deixe de roubar
Watta vithu za nzuruku	muita coisa dá dinheiro
Olikhe twiyaku, nlupwaka	deixe, irmão/irmã

Neste trecho da canção o autor deixa alguns conselhos, afirmando que o trabalho é que constitui a solução. Na verdade, a nível social, os padrões de relações entre os indivíduos são definidos tendo como base o trabalho.

B. Prostituição

O drama de uma mãe que se sentindo envergonhada pelo comportamento não exemplar de uma rapariga, sua filha, está representado na canção que se segue:

Mwanaka wookanziriha	Minha filha, envergonhaste-me
I	I
Apapawo myo yaakittelale charussi	casei-me com o teu pai virgem
Ayena khukihya	ele abandonou-me
Khurowa onthela nthiyana nkinaku	foi casar-se com outra mulher
Orina axanawe khiyanlelela aana	que tinha seus filhos tomou conta deles
Mikkunxukhuru nluku	eu agradei a Deus
Khiyera ephoporo	comecei a vender bolinhos
Woophyia ookatti	chegou a altura
Weyano worowa wuosomani	de tu ires a escola
Khurowana wuosomani	matriculei-te

Anukhumaru mapele	assim que ficaste uma adolescente
Ala taapani?	Este quem é?
Ta pirisori aka	é meu professor
Khala to ala taapani?	e este quem é?
Atorotoro aka	é meu director
Ah! Esumana ekina	ah! Noutra semana
Onkiwanela erukulu	trazes-me uma gravidez
Weyo! ella ttho exeni?	Tu!o que será isso?
An! Weyano ohana enaata?	Tu tens nada a ver?
Oh!...mwanaka	oh minha filha
We mwana, mi mwana	tu com bebé, eu também com bebé
Ninrowa omalela sayii?	Como é que vamos terminar?
Oh, mwanaka, wookoniha ottunku	oh, minha filha, entristeceste-me

II

II

Ahee nuno malani voo (2x)	Ahee, senhora cale-se (2x)
Kerelani voo onumukelani	o arrependimento já lhe bateu a porta
Mwanawo voo mwamwihekeni	amamamete essa criança ai
Amaminyu yalavulaka	a tua mãe quando fala
Mwinyanyemaka, ehee	tu zangaste, ehee

(Zena Bacar, *Eyuphuri*)

Nesta canção, há um diálogo entre uma mãe e uma filha. Trata-se de uma representação metafórica de uma denúncia de situações típicas de comportamentos de filhos que desobedecem os pais. No caso vertente, uma mãe após divorciar-se com o marido, vê-se na contingência de arranjar um negócio para poder sustentar a filha com todas as despesas incluindo a educação. Esta por sua vez, não dando valor ao sacrifício da sua mãe, envolve-se na prostituição e como consequência fica grávida de homem o qual desconhece: há na canção referência a entidades como o professor, o director que representam personagens-tipo de comportamentos desviantes associa

dos a prática de assédio. O autor da canção critica em primeiro lugar, o divórcio e suas consequências, passando pela prostituição e assédio sexual.

C. Feitiçaria

O fenómeno da feitiçaria numa dada sociedade apresenta-se como um sistema mais ou menos decalcado do sistema social. Falar de feitiçaria, efectivamente, é designar um conjunto de crenças partilhadas por uma dada população acerca da origem da infelicidade da doença ou da morte, e o conjunto das práticas de detecção, de terapia e de sanções que correspondem a estas crenças. Este factor pode levar muitos anos, a expulsão do medo que se acerca do sobrenatural. A bruxaria e feitiçaria são inimigas do homem, porque através dos mesmos, os bruxos e feiticeiros lançam pragas, devoram cadáveres.

Entre os Macua, acredita-se que os feiticeiros mandam aves ou animais selvagens e, trazem-nos o mal. Provavelmente, por virtudes desta crença, ninguém se entrega em domesticar animais selvagens, pois a acontecer isso, seria facilmente tomado como acto de feitiçaria. Veja-se o conteúdo da canção que se segue:

Marwe	Coruja
Marwe, marwe, marwe	Coruja, coruja, coruja
Marwe, marwe, marwe	Coruja, coruja, coruja
Ohiyu, nkirumpe, marwe	Na noite passada não dormi, coruja
Aanrupeleya vathi	Porque é que dorme no chão
Marwe	Coruja
Anrupa osulu	Dorme em cima
<i>(Amina Ussene, Angoche)</i>	

Esta canção coloca no seu centro a personagem do Marwé, (a coruja), uma espécie de pássaro comumente encontrada nas estradas e caminhos, principalmente

durante as noites. A coruja nesta canção representa a imagem do feiticeiro. É uma canção essencialmente interpretada pelas mulheres em dias em que se celebram as cerimónias de meninas acabadas de donzelar, onde também se questiona a atitude estranha e paradoxal deste pássaro que passa a noite a andar e a dormir em cima quando os "outros" pássaros dormem em cima das árvores, nos seus ninhos.

Na nossa interpretação, há nesta canção uma atitude de crítica perante ao comportamento dos feiticeiros que na calada da noite enquanto outros dormem, eles estão em plena actividade, pois, acredita-se, na sociedade macua que as acções de feitiçaria são desenvolvidas regra geral durante o período nocturno.

D. Inveja

Uma das temáticas que identificamos no conjunto das canções agrupadas na categoria da crítica social tem a ver com a inveja. A inveja é uma atitude condenável, pois do ponto de vista ético ela traduz ódio em relação à pessoa e/ou bens de outrem. Esta temática encontra-se reflectida na seguinte canção:

Alopwana mokinta	Rapazes, vocês destruíram-me
Ho. iyo. oye, ho, iyo	Ho, iyo, oye, ho, iyo
Alopwana mokinta	Rapazes, vocês destruíram-me
Mokinta	Destruíram-me
Aiye, ananepa ala	Sim, vocês são malucos
Ho. iyo. oye, ho, iyo	Ho, iyo, oye, ho, iyo
A mwaraka komwalana	Divorciei-me da minha mulher
Elapo ela	A terra está aí
Eye e...komwalana amwaraka	Eye e divorciei-me da minha mulher
mwamwareke, mwamwareke, he hi	Levantem-se, está aí
Alopwana nvenyeeche	Continuem a trabalhar a terra
Hee...elapo eyo	Está aí a terra

(Elias Saide, Namialo)

Na canção apresentada acima, o autor manifesta um sentimento de tristeza, pelo facto de os seus companheiros terem feito algo que conduziu ao seu divórcio com a esposa e sentindo-se injustiçado diz “*mokinta*” (destruíram-me). E num grito de choro “Ho, iyo, oye, ho, iyo”, o sujeito poético entrega a terra para que “outros” a trabalhem. Já vimos anteriormente que do ponto de vista da organização social entre os macuas, as mulheres possuem a terra donde nunca saem como acto de fidelidade para com o lugar de nascimento, enquanto os homens no seio familiar, são “estranhos”, hóspedes, não têm autoridade sobre os seus filhos e estão afectivamente ligados ao seu grupo de origem, a quem devem respeito e obediência.

E. Intriga

Na categoria da crítica social identificamos também um outro aspecto que tem merecido referência por parte dos cantores – a intriga. Ao se debruçar sobre este elemento, o autor procura contribuir para a correcção de comportamentos de certos indivíduos na sociedade que ao invés de dedicar o seu tempo na realização de tarefas pessoais e benéficas optam por fomentar boatos cujas consequências são nocivas para o conjunto dos membros da comunidade. A canção que se segue ilustra este aspecto:

Ohankawani
Mannawao nowitta
Onsala wemeliwe
Manawo nowitta
Kusala oxankiye
Ohiyanka yoncipu
Amana awunzela
Mati watereka?
Khunyana yoncipu

Intriga
Quando o teu marido te chama
Tu não respondes
Quando o teu marido te chama
Tu calas-te
Sem nada para responder
Quando te pergunta
Aqueceste a água?
Não lhe respondes

Amana awunzela
Ethu yooa alikana?
Kunincipu
Nlume amana afiyavacelelo
Wathissa khazi
Nlume amana afiyavacee
Etile . neetile okusanyeya
Naapo anoharipuwaye
Paapo onthethanaye
(Ainda Humberto. Angoche)

Quando te pergunta
A comida está pronta?
Não lhe respondes
O marido quando chega em casa hoje
dá muito trabalho
o homem quando chega em casa
Isso e aquilo misturam-se
e esses que te estragam
são os que andam contigo

O autor desta canção tem a preocupação de retratar a desobediência de uma mulher perante os deveres que tem no seu lar, passando maior parte do seu tempo a fazer intrigas. Trata-se de uma forma que o autor encontrou para fazer uma crítica contra este tipo de práticas que constituem motivo de diversas desavenças entre os indivíduos.

E. Desamparo

A canção que se segue retrata uma situação de abandono do filho por parte dos parentes (no caso específico pelo pai). Entretanto, socorrendo-se de uma protecção divina, o filho foi capaz de ter emprego que o permitisse sobreviver. Ao mesmo tempo que o autor agradece a Deus, louvando-lhe, por tê-lo protegido, dando uma oportunidade de emprego, esta canção transmite uma mensagem de aconselhamento no sentido de conduzir a uma percepção dos males que o abandono dos filhos representa:

Kinaxukuru
Apaapa khahithune
Ahalu yanutkitikefa
Muluku akixukurwela

Agradeço
O meu pai não me quis
O meu tio me abandonou
Deus me protegeu

Akivaha ntekoakola	deu-me esta profissão
Refrão	Refrão
Kinaxukuru	Agradeço
Alihantulila	Que graças a Deus ,
Amaama ahawa	A minha mãe sofreu tanto
Akilela tivakihunuwa	até que eu cresci
Kosuwela wirakinahawa	Sei que ainda sofro
Amaama akixukurela	mas minha mãe não se conformou
<i>(Aly Faque)</i>	

1.2. Modos de vida

Uma das características da literatura oral é que ela transmite o modo de vida das comunidades onde ela é praticada. Por modos de vida, entendemos todo o conjunto de aspectos que caracterizam a maneira de estar do indivíduo na sociedade.

A. Poligamia

A poligamia é um estado de um indivíduo que possui dois ou mais cônjuges. Em algumas religiões e em determinados países, a poligamia tem o mesmo estatuto legal do relacionamento monogâmico enquanto noutros não. A poligamia é uma prática constante entre os Macua e, ela resulta por um lado da lei islâmica vulgarmente conhecida por "xaria", a qual permite que o homem possa casar-se com mais de uma mulher. A canção que a seguir se segue retrata este fenómeno:

Lipini'nu	Sr. Lipine
Onlala manyupa mawiri	Dorme em duas casas
Onaye aka awiri	porque tem duas esposas
Siku onta otawala nakawe	intercala os dias que passa com elas

Waila, akawe kansilana

Anaya ti ansilanayo

Anxasasa hoxi

Lipini'nu

Alumoso awe mawiri

Jantarawe awiri

Siki soxi

Ontha ocica

Ontha ocica

Ocica

Ocica

(*Mariamó Jamal/Muanema Charifo/Angoche*)

Mas as mulheres não se falam

os filhos é que se entendem

porque brincam juntos

Sr. Lipine

tem dois almoços

tem dois jantares

todos os dias

e lá vai vivendo

e lá vai vivendo

vivendo

vivendo

Nesta canção, o tema predominante é o da poligamia na sua relação com os problemas decorrentes deste tipo de prática. De facto, a poligamia, entre outras, tem como consequência uma falta de harmonia entre os cônjuges *mas as mulheres não se falam/os filhos é que se entendem*. Ao mesmo tempo que ela nos apresenta um dos traços do modo de vida dos macuas, esta canção também inclui uma componente de crítica social, porquanto denuncia as desvantagens decorrentes da poligamia

B. Trabalho

O tema do trabalho também aparece representado no contexto da canção tradicional macua.

Anamphula

Anamphula akhala na esivara soorera

Anamphula akhala na sinlimaya

Solyasaya soorera

Anooxa ephawaru mirm'wanthu

Os nampulenses

os nampulenses têm riquezas

os nampulenses produzem boa comida

a comida deles é boa

fazem pães de qualidade

Anittota isapatu mmwanthu	fazem sapatos de qualidade
Anitumha ithu mmwanthu	vendem muitas coisas boas
Kapanka esukari wala evinyu	fabricam bebidas tradicionais
Mwari minimota nrovwe	Se pensa que estou a mentir vai
Opatariya sipale mankwana	a padaria Sipale testemunhar
Mwankohe Peturu tomazi	Pergunte ao senhor Pedro Tomás

(*Constantino Warila, Napipine*)

Na canção que acabamos de observar, há referências de alguns aspectos da vida do povo Macua, nomeadamente a realização de trabalho. A canção exalta o trabalho, o qual permite que através da produção haja abundância. Refere-se a prática da agricultura, comércio, actividades industriais de pequena dimensão que permitem a produção de riqueza que por sua vez, vai traduzir a felicidade da comunidade.

C. Unidade

A unidade é também uma temática que apuramos no conjunto das canções que constituem o nosso *corpus*. A canção exalta a unidade e remete-nos para a necessidade de todos nos unirmos em torno dos nossos ideais. Entre os macua, a unidade entre os indivíduos constitui um dos mecanismos de socialização que permite maior coesão social entre os indivíduos. A canção que se segue reflecte o que acabamos de referir:

Asulupale Nisiserelane	Unamo-nos
Asulupale nisiserelane	Unamo-nos
Eh...	Eh...
Uwivanana orera	O entendimento é bom
Okhuma o Rovuma	Desde o Rovuma
Mpaka o Maputu	Até ao Maputo
Eh...	Eh...

(*Grupo do Tufo, Ilha de Moçambique*)

D. Exaltação da Beleza

Outro aspecto que identificamos no domínio da análise dos aspectos sócio-culturais veiculados pela canção tradicional macua é a exaltação da beleza feminina. Com efeito, nela exalta-se um romantismo eufórico que culmina na exaltação de qualidades da beleza da mulher macua. Entre os macua, a beleza da mulher passa necessariamente pelos adornos, o modo de vestir, a maneira de olhar, o pintar a cara através do uso do *missiro* (pó cosmético usado pelas mulheres), o uso de 5 capulanas em simultâneo, o andar suave, a manipulação da voz. A canção que se segue retrata este aspecto:

Orera we	Tu és bela
Oye eh...eh...oye	Oye eh...eh...oye
Orera we, orera	Tu és bonita, bonita
Oye eh...eh...oye	Oye eh...eh...oye
Orera ola	Esta é bela
Coro	Coro
Orera	linda
Orera ola	Esta é bela
Oye, nyu orera	Bonita demais és

(Dança Nsiripwiti, Angoche)

E. Ritos de iniciação

Na sociedade macua, os ritos de iniciação constituem uma fase da instrução dos jovens na fase de maturação fisiológica, cujo objectivo é dotá-los de uma série de conhecimentos sobre a vida. Trata-se de um processo de inserção social dos jovens na fase adulta, no qual estes são preparados para enfrentar os diversos desafios que a vida pode eventualmente trazer. Na sociedade macua, os adolescentes são submetidos aos ritos de iniciação onde são ensinados a forma de ser e estar perante a

sociedade, o lar, a dor, a morte, etc., razão pela qual esta prática é obrigatória. A canção que se segue faz um retrato sobre esse aspecto:

Owula	Crescimento
Oh, oh	oh, oh
Odjama djamani	a família é mesmo família
Odjama wa mpusuluna	mas quando acaba
Kwa kupweya	é como uma bandeja
Kusala nxowerana	e ficam a discutir
Nattule anetho	levemos os nossos filhos
Olawa odja koma	para a circuncisão
Awulele	para crescerem
Anizikhe mexo	para nos enterrar amanhã

(Muacheia Sopa, Angoche)

F. Casamento

O casamento é uma relação entre dois indivíduos de sexo diferente socialmente sancionada em ordem à procriação e à enculturação⁴ dos filhos. Esta temática também se encontra reflectida na canção tradicional macua. Efectivamente, entre os macua, o casamento apresenta-se como um símbolo fundamental de estabelecimento de laços de parentesco e reflecte as regras relativas à escolha dos nubentes, aos deveres dos esposos, às obrigações com os filhos, com os parentes e aos direitos que ele confere. Observemos a canção que se segue:

Ottelana orera	o casamento é bom
Ottelana orera	o casamento é bom
Ottelana Ottelana orera	o casamento é bom

⁴ Enculturação é "um processo educativo pelo qual os membros de uma cultura se tornam conscientes e participantes da própria cultura" (Bernardi, 1974: 92).

Onamwira	só que
Onamwira olipaka	só que é difícil
Onamwira	só que
Onamwira olipaka	só que é difícil
Ottelana orera	o casamento é bom
Onamwira olipaka	só que é difícil

(População de Namaponda'Angoche)

Na canção acima apresentada, o autor reconhece que o casamento entanto que uma instituição social, é uma prática que tem vantagens sobre o indivíduo. Contudo, o autor adverte para o facto de ao mesmo tempo que o casamento é bom, este ser bastante difícil. Trata-se de um conselho aos membros da sociedade e uma espécie de transmissão de conhecimentos aos membros da sociedade.

CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO

1. Conclusão

O presente estudo tinha como objectivo fazer uma descrição dos aspectos sócio-culturais na canção tradicional Macua. Ao abordar tais aspectos, busca-se contribuir para o avanço em direcção ao estabelecimento de estudos no sentido de incorporar a visão dos artistas da literatura oral no domínio do conhecimento geral da literatura moçambicana.

Para o efeito, foi feito um levantamento de 18 canções tradicionais cantadas na língua Macua.

Partimos do pressuposto segundo o qual, as canções desempenham um papel de relevância particular na medida em que elas veiculam temáticas que se ligam de forma intrínseca com a comunidade onde elas são produzidas, daí a razão de termos formulado a hipótese segundo a qual a canção tradicional Macua contém a expressão dos aspectos sócio-culturais, que fazem parte do universo etno-linguístico Macua.

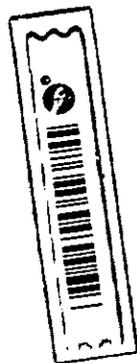
Da análise dos dados constantes do nosso *corpus* de canções verificamos que na canção tradicional Macua estão representados aspectos sócio-culturais que enquadrámos em categorias ligadas à crítica social e modos de vida.

No que se refere à categoria relativa à crítica social, foram agrupados temas que têm a ver com a crítica aos comportamentos desviantes na sociedade e que colidem com o código ético da sociedade Macua. Deste modo, foram reportados temas que se associam ao roubo, prostituição, feitiçaria, inveja, intriga e ao desamparo.

Quanto a segunda categoria, a relativa aos modos de vida, identificamos as temáticas relativas aos hábitos e costumes “the way of life” da sociedade macua,

tendo sido possível fazer referência à poligamia, trabalho, exaltação da beleza da mulher, ritos de iniciação e casamento.

Tendo feito esse exercício, chegámos a conclusão de que efectivamente, a canção tradicional Macua veicula aspectos sócio-culturais dos Macua, o que confirma a hipótese por nós levantada para efeitos do presente estudo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR e SILVA, V. Manuel (1988): *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ALI, Aires (1993): *Recolha e contextualizações de canções, lendas, histórias, contos para Crianças nas províncias de Niassa, Nampula e Manica*. UNICEF, Projecto de Educação para a Paz, policopiado, não paginado, sem indicação de local.
- ALTUNA, P. Raul Ruiz da Ásia (1989): *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco – INALD.
- AMUKA, Peter S.O. (1994): Oral Literature and the Constituents of Knowledge. In Austin Bukenya, Wanjiku M. Kabira, Okoth Okombo (Eds). *Understanding Oral Literature*. Nairobi: Nairobi University.
- BERNADI, Bernardo (1974). *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70.
- CARLOS, Larissa Freitas (1999): *Moralidade e proibidade administrativa*. Rio de Janeiro: Academia de Direito na UFRJ.
- CHESAINA, Clarunji (1997): *Oral Literature of the Embu and Mbeere*. Nairobi: East African Educational Publishers Ltd.
- FILMÃO, Estevão (1994): A imagem da mulher em canções da música ligeira da Beira, *Estudos Moçambicanos*, Novembro, nº 11/12 pp. 147-182.
- FINE, Elizabeth (2003): Performance Praxis and Oral Tradition, *Oral Tradition*, volume 18, nº 1, Março, pp. 46-48
- FINNEGAN, Ruth (1970): *Oral Literature in Africa*, Oxford; Clarendon, Press.
- _____ (1977): *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*:
Bloomington: Indiana University Press.

- FONSECA, (1996): *Contribuição ao Estudo da Literatura Oral Angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco-INALD, pp. 15-19.
- GUERREIRO, Manuel Viegas (1967): *Povo, Povos e Culturas (Portugal, Angola e Moçambique)*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 127-171/296-305
- _____ (1982): *Guia de Recolha de Literatura Oral*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural-Departamento de Etnologia.
- GUTHRIE, Malcom (1967): *The Classification of Bantu Languages*. London: International African Institute.
- LEITE, Ana Mafalda (1998): *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Maputo: Livraria Universitária.
- _____ (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Livraria Universitária.
- MANJATE, Teresa (2000): *Simbolismo no Contexto Proverbial Tsonga-Lómwè*. Maputo: PROMÉDIA
- MARAIRE, Dumisani Abraham (1992): Syncretism of African traditional music and African languages in the oral traditions of Central Africa. In Armando Jorge Lopes (Ed). *Proceedings of the Third LASU Conference/Workshop*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
- MATUSSE, Gilberto (1997): *A construção da imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Kossa*. Maputo: Livraria Universitária.
- MUCANHEIA, Francisco Ussene (1997): *Algumas considerações sobre a formação do Ekoti*. Dissertação de Licenciatura em Linguística, Faculdade de Letras, UEM, Maputo (não publicada).

- MWITO, Júlia Cornélio (1996): *A representação da mulher na canção urbana da autoria feminina: línguas changana, Ronga e português (1980 – 1994)*, Dissertação de Licenciatura em Linguística, Faculdade de Letras, UEM, Maputo (não publicada).
- NGUNDANGU, Crisanto (2002): *Géneros e Funções da Poesia Oral Makonde*, Dissertação de Licenciatura em Linguística, Faculdade de Letras, UEM, Maputo (não publicada).
- OKPEWHO, Isidore (1992): *African Oral literature*: Indiana University, Press.
- ONG, Walter (1977): Interfaces of the World. In C.J. Mackie (Ed.). *Oral Performance and Its Context*. Ithaca: Cornell University Press.
- PARAFITA, Alexandre (1999): *A Comunicação Popular e a Literatura Popular*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa (1989): *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Angola: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SHIEFLIN, Edward (2005): Moving Performance to Text: Can Performance Be Transcribed?, *Oral Tradition*, volume 20, n° 1, Março.
- SIMIYU, Vicent (1994): Oral Literature as Part of Oral Traditions. In Austin Bukonya, Wanjiku M. Kabira, Okoth Okombo (Eds). *Understanding Oral Literature*. Nairobi: Nairobi University.
- SITOE, Bento & NGUNGA, Armindo (2000): *Relatório do II Seminário Sobre a Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas*. Maputo: NELIMO – Centro de Estudos das Línguas Africanas.
- UNESCO, (1989): *Carta de Recomendação da UNESCO*. Paris.
- VANSINA, Jan (1972): *Oral Tradition A Study in Historical Methodology*. London: Routledge & Kegan Paul.

_____ (1985): *Oral Tradition as History*. Nairobi: East African Education
Publishers.

ANEXOS – *Corpus*

1. Canções do domínio da Crítica Social

A. Roubo

Canção n.01

(Pescadores de Angoche/Angoche)

Wiiya ottakala	Roubar é mau
Nawukola cala	se estiveres com fome
Ohiye vithu zooca	não roube comida
Owavekele enyewe	peça aos donos
Noohirethi ethipo	se não fizeres isso
Onthaolukuziwa makono	queimar-te-ão as mãos
Onthaofukiwa	amarrar-te-ão as mãos
Onthaolawaniwa okalaposu	serás preso
Anthawula	matar-te-ão
Olikhe wiya	deixe de roubar
Olawe walime	vai cultivar
Olawe waciye	vai pescar
Wassuke mompe	vai pastorear o gado
Olikhe wiya	deixe de roubar
Watta vithu za nzuruku	muita coisa dá dinheiro
Olikhe twiyaku, nlupwaka	deixe, irmão/irmã

B. Prostituição

Canção n.02

(Zena Bacar/agrupamento musical Eyuphuru - Nampula)

Mwanaka wookanziriha	Minha filha, envergonhaste-me
Apapawo myo yaakittelale eharussi	casei-me com o teu pai virgem
Ayena khukihya	ele abandonou-me
Khurowa onthela nthiyana nkinaku	foi casar-se com outra mulher
Orina axanawe khiyanlelela aana	que tinha seus filhos tomou conta deles
Mikkunxukhuru nluke	eu agradei a Deus
Khiyera ephoporo	comecei a vender bolinhos
Woophya ookatti	chegou a altura
Weyano worowa wuosomani	de tu ires a escola
Khurowana wuosomani	matriculei-te
Anukhumaru mapele	assim que ficaste uma adolescente
Ala taapani?	Este quem é?
Ta pirisori aka	é meu professor
Khala to ala taapani?	e este quem é?
Atorotoro aka	é meu director
Ah! Esumana ekina	ah! Noutra semana
Onkiwanela erukulu	trazes-me uma gravidez
Weyo! ella ttho exeni?	Tu!o que será isso?
An! Weyano ohana enaata?	Tu tens nada a ver?
Oh!...mwanaka	oh minha filha
We mwana, mi mwana	tu com bebé, eu também comi bebé
Ninrowa omalela sayii?	Como é que vamos terminar?

Oh, mwanaka, wookoniha ottunku

Ahee nuno malani voo

Kerelani voo onumukelani

Mwanawo voo mwanwihekeni

Amaminyu yalavulaka

Mwinyanyemaka, ehee

oh, minha filha, entristeceste-me

Ahee, senhora cale-se

o arrependimento já lhe bate a porta

amamamete essa criança aí

a tua mãe quando fala

tu zangaste, ehee

Canção n.03

(Contantino Warila/Moma)

Mwenele kole hihali

Mweethaka vale

Mwapwanya a xitiyana

Mwaphela wethana

Wala watela

Ale khunthunani mota yale

Athiyana awo kantheleya

Escute os meus conselhos

Se andarem por aí

e encontrarem meninas

e conquistarem-nas

e logo tiverem uma resposta satisfatória

é bom desconfiar

não são mulheres para casar

C. Feitiçaria

Canção n.04

(Amina Ussene/Angoche)

Marwe

Marwe, marwe, marwe

Marwe, marwe, marwe

Ohiyu, nkirumpe, marwe

Aanrupeleya vathi

Marwe

Anrupa osulu

Coruja

Coruja, coruja, coruja

Coruja, coruja, coruja

Na noite passada não dormi, coruja

Porque é que dorme no chão

Coruja

Dorme em cima

D. Inveja

Canção n.05

(Elias Saide/Namialo)

Alopwana mokinta

Ho, iyo, oye, ho, iyo

Alopwana mokinta

Mokinta

Aiye, ananepa ala

Ho, iyo, oye, ho, iyo

A mwaraka komwalana

Elapo ela

Eye e...komwalana amwaraka

mwamwareke, mwamwareke, he hi

Alopwana nvenyecehe

Hee elapo eyo

Rapazes, vocês destruíram-me

Ho, iyo, oye, ho, iyo

Rapazes, vocês destruíram-me

Destruíram-me

Sim, vocês são malucos

Ho, iyo, oye, ho, iyo

Divorciei-me da minha mulher

A terra está aí

Eye e divorciei-me da minha mulher

Levantem-se, está aí

Continuem a trabalhar a terra

Está aí a terra

E. Intriga

Canção n.06

Aida Humberto (nbgoche)

Ohankawani

Mannawao nowitta

Onsala wemeliwe

Manawo nowitta

Kusala oxankiye

Ohiyanaka yoncipu

Amana awunzela

Intriga

Quando o teu marido te chama

Tu não respondes

Quando o teu marido te chama

Tu calas-te

Sem nada para responder

Quando te pergunta

Mati watereka?

Khunyana yoncipu

Amana awunzela

Ethu yooça alikana?

Kunincipu

Nlume amana afiyavaceleelo

Wathissa khazi

Nlume amana afiyavacee

Etile , neetile okusanyeya

Naapo anoharipuwaye

Paapo onthethanaye

Aqueceste a água?

Não lhe respondes

Quando te pergunta

A comida está pronta?

Não lhe respondes

O marido quando chega em casa hoje

dá muito trabalho

o homem quando chega em casa

Isso e aquilo misturam-se

e esses que te estragam

são os que andam contigo

F. Desamparo

Canção n.07

(Ali Faqui/Maputo)

Kinaxukuru

Apaapa khahithune

Ahalu yanutkttikela

Muluku akixukurwela

Akivaha ntekoakola

Refrão

Kinaxukuru

Alihantulila

Amaama ahawa

Akilela tivakihunuwa

Kosuwela wirakinahawa

Amaama akixukurela

Agradeço

O meu pai não me quis

O meu tio me abandonou

Deus me protegeu

deu-me esta profissão

Agradeço

Que graças a Deus

A minha mãe sofreu tanto

até que eu cresci

Sei que ainda sofro

mas minha mãe não se conformou

Canção n. 08

(Quilique Juma/Angoche)

Adjama

Amana kiniwa kitaka
Enriwa ahen
Ontakani mwinyi otu?
Amana kiniwa kitaka
Enriwa ahen
Ontakani mwinyi otu?
Khula siikonyiaka athapa
Kaxitaweni onixikha

Adjama mwikonele myio

Mwikimele ethu yoca kiwisuru safar
Sikini kompiwa kirinlewele
Akimwanenyo wila
Otthunku mwikonele
Chonthe
Chonthe kalola moolu
Kweli musuru
Kahiyo kassutiyaka

Minha Família

se me virem a vir
dizem 'agora sim'
o que é que quer este senhor?
se me virem a vir
dizem 'agora sim'
o que é que quer este senhor
todos os dias está aqui
incomoda-nos tanto

Meus familiares tenham pena

[de mim]

deiam-me comida
pena ter nascido doente
não sou vosso filho
olhem para mim
socorro
socorro peço desculpas
de facto salvem-me neste mundo
não foi o meu desejo

2. Canções do domínio dos modos de vida

A. Poligamia

Canção n. 09

(Mariano Jamal/Angoche)

Lipini'nu

Sr. Lipine

Onlala manyupa mawiri

Dorme em duas casas

Onaye aka awiri

porque tem duas esposas

Siku onta otawala nakawe

intercala os dias que passa com elas

Waila, akawe kansilana

Mas as mulheres não se falam

Anaya ti ansilanayo

os filhos é que se entendem

Anxasasa hoxi

porque brincam juntos

Lipini'nu

Sr. Lipine

Alumoso awe mawiri

tem dois almoços

Jantarawe awiri

tem dois jantares

Siki soxi

todos os dias

Ontha ocica

e lá vai vivendo

Ontha ocica

e lá vai vivendo

Ocica

vivendo

Ocica

vivendo

B. Trabalho

Canção n. 10

(Constantino Warila/Moma)

Anamphula

Os nampulenses

Anamphula akhala na esivara soorera

os nampulenses têm riquezas

Anamphula akhala na sinlimaya	os nampulenses produzem boa comida
Solyasaya soorera	a comida deles é boa
Anooxa ephawaru mirm'wanthu	fazem pães de qualidade
Anittota isapatu mmwanthu	fazem sapatos de qualidade
Anitumiha idhu mmwanthu	vendem muitas coisas boas
Kapanka esukari wala evinyu	fabricam bebidas tradicionais
Mwari minimota nrovve	Se pensa que estou a mentir vai
Opatariya sipale mankwana	a padaria Sipale testemunhar
Mwankohe Peturu tomaxi	Pergunte ao senhor Pedro Tomás

Canção n. 11

(Grupo de Canto Feminino/Mongincual)

Loolo	Loolo ¹
Loo loo loo	Loo loo loo
Mwana nkanyamalo	Cale bebé
Mamawe arowe omatha	a sua mãe foi a machamba
Olima nvukawe	cultivar arroz
Loo loo loo	loo loo
(repete-se quantas vezes se pode)	

Canção n. 12

(Luisa Nihina/Nampula)

Nakhuwo	Milho
Koomwala nakhuwo omatha	Já semeiei milho na machamba
Vazulovaruwa	em cima do murro-de-muchem
Koomwala nakhuwo omatha	Já semeiei milho na machamba

¹ Ideofone que traduz um som produzido pelas mães que levam os seus bebés ao colo.

Vazulovaruwa	em cima do murro-de-muchem
Etala yomala	a fome acabou
Etala yomala	a fome acabou

C. Unidade

Canção n. 13

(Grupo do Tufo, Ilha de Moçambique)

Asulupale Nisiserelane	Unamo-nos
Asulupale nisiserelane	Unamo-nos
Eh...	Eh...
Uwiwanana orera	O entendimento é bom
Okhuma o Rovuma	Desde o Rovuma
Mpaka o Maputu	Até ao Maputo
Eh...	Eh...

Canção n. 14

(Grupo de Dança/Namialo)

Wiwana	o entendimento
Wiwana	o entendimento
Wiwana orera	o entendimento é
	[bom]
Wiwana	o entendimento
Wiwana orera	o entendimento é
	[bom]
Onomwira	só que
Onomwira olipaka	só que é difícil

Onomwira	só
Onomwira olipaka	só que é difícil
Wiwana orera	o entendimento é
	[bom]
Onamwira	só que
Onamwira olipaka	só que é difícil

D. Exaltação da Beleza

Canção n. 15

(Dança Nsiripwiti/Angoche)

Orera We	Tu és bela
Oye eh...eh...oye	Oye eh...eh...oye
Orera we, orera	Tu és bonita, bonita
Oye eh...eh...oye	Oye eh...eh...oye
Orera ola	Esta é bela
Coro	
Orera	linda
Orera ola	Esta é bela
Oye, nyu orera	Bonita demais és

E. Ritos de iniciação

Canção n. 16

(Muacheia Sopa/Angoche)

Owula	Crescimento
Oh, oh	oh, oh
Odjama djamani	a família é mesmo família
Odjama wa mpusuluna	mas quando acaba
Kwa kupweya	é como uma bandeja
Kusala nxowerana	e ficam a discutir
Nattule anetho	levemos os nossos filhos
Olawa odja koma	para a circuncisão
Awulele	para crescerem
Anizikhe mexo	para nos enterrar amanhã

F. Casamento

Canção n. 17

(População de Namaponda/Nampula)

Ottelana orera	o casamento é bom
Ottelana orera	o casamento é bom
Ottelana Ottelana orera	o casamento é bom
Onamwira	só que
Onamwira olipaka	só que é difícil
Onamwira	só que
Onamwira olipaka	só que é difícil
Ottelana orera	o casamento é bom

Onamwira olipaka

só que é difícil

(População de Namaponda)

Canção n. 18

(Aida Humberto/Macputo)

Maama Osileeze

Escute mamã

Maama oscileze e e

Mama escute

Mattakhuzi amwanawoo

As novidades da tua filha

Taana nari vamotte e e

Ontem estivemos juntas

Leelo namwazeyana .

Hoje já nos separamos

Onyamale osileze

Cale e escute, mãe

Leelo kintholawa

Hoje vou me embora

Kiteliye

já sou casada

Ohali kinettawo

E lá onde vou

Akinuwawo

não conheço

Wala akinafiyewo

pois lá nunca fui

Akinuwa a a wala akinettewo

Assim que lá chegar

Ila nofiya kiniwatikela maamaa

Vou te escrever, mãe

Okicipwaka okuze sikhuyaya

E na tua resposta

Okuze sikhuyaya

dirás o dia

ontaye okitotola

Em que virás me visitar

Maamaa...

Mamã

Omuzaka paapa yori kiwaapho

E diga ao papa

Miyo kiwaapho

De que estou bem

Kiwaapho kinkhumi...

Estou bem, bem