

LT 119

3



**UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
*DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS*

**Gêneros e Funções da Poesia Oral Makonde**

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

Crisanto Daúdi Ngundangu

Maputo, 2002

LT.119

Géneros e Funções da Poesia Oral Makonde

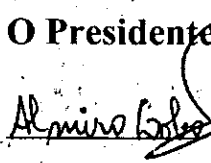
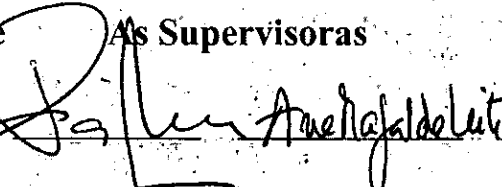
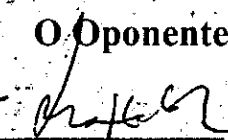
Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Licenciatura em **Linguística** da Universidade Eduardo Mondlane por **Crisanto Daúdi Ngundangu**

**Departamento de Letras Modernas**  
Faculdade de Letras  
Universidade Eduardo Mondlane

Supervisoras: **Prof.<sup>a</sup> Doutora Fátima Mendonça**

**Prof.<sup>a</sup> Doutora Ana Mafalda Leite**

Maputo, 2002

O Júri:			
O Presidente	As Supervisoras	O Oponente	Data
			27/09/02

04

F. LETRAS U.E.M.
R. E. 27/73
DATA 14/09/02
AQUISIÇÃO <i>abns</i>
COTA LT-119

82-1(679)  
N 5768

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 Daúdi Ngundangu e Njungulissa Nandenga

Ao meu tio Bernardo Baptista Lilepe

À minha esposa Lúcia

Aos meus filhos Júlia, Gil e Berta

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho resulta, em grande medida, do apoio que me foi dispensado, desde o início, por pessoas que aqui gostaria de manifestar-lhes a minha profunda gratidão.

À Profª Drª Fátima Mendonça, minha supervisora, meu profundo reconhecimento pela disponibilidade e saber, apoio bibliográfico e questões de ordem teórica para esta dissertação; a atenção constante que me prestou através dos seus conselhos e críticas necessários na orientação desta pesquisa.

À Profª Drª Ana Mafalda Leite, minha coo-supervisora, pelo permanente acompanhamento do trabalho, através de leituras, sugestões e o estímulo que me deu para o melhoramento do mesmo.

Ao dr. Pedro Afido que, desde os primeiros momentos, encorajou-me a que fizesse uma pesquisa na área de literatura oral.

Ao dr. Tadeu Panogwa, pela ajuda que me prestou na localização da bibliografia e informação necessária, relativa à história e literatura makondes, no ARPAC, Maputo.

Ao senhor Estêvão Mpalume, pelo apoio que me dispensou no contacto e facilitação da recolha de dados junto dos artistas, nas aldeias onde fiz a pesquisa.

Por último, gostaria de manifestar a minha profunda gratidão a todos os meus amigos e colegas que, ao longo destes anos de estudo, dispensaram o seu apoio para que este trabalho se tornasse uma realidade.

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema Géneros e Funções da Poesia Oral Makonde e apresenta alguns dos principais modelos para a sua classificação.

A abordagem deste tema resulta de uma investigação pessoal com base na leitura e sistematização de documentação diversa relacionada com a área, bem como na recolha directa de fontes orais. A abordagem que efectuámos tem em vista pesquisar as tipologias dominantes na poesia oral makonde e o papel que a mesma assume em relação às comunidades onde ela é produzida.

Como resultado dessa investigação, temos a tese de que existe uma diversidade na poesia makonde e ela está mais associada a funções sociais do que a processos retóricos.

Assim, o nosso trabalho está organizado em quatro capítulos, divididos em subcapítulos.

A parte introdutória apresenta os objectivos, âmbito do trabalho e respectivas hipóteses bem como os procedimentos metodológicos usados para a constituição do *corpus*.

Capítulo 1 – destina-se à caracterização da etnia makonde, com enfoque na situação geográfica, origens, actividades produtivas, língua e cultura.

Capítulo 2 – Os géneros – corresponde ao enquadramento teórico, descrição e classificação dos géneros da poesia makonde.

Capítulo 3- Funções sociais- avalia os contextos sociais que são correspondidos pelos textos, com destaque para o papel da canção na sociedade makonde actual.

Capítulo 4 – Conclusões – são apresentadas as conclusões e sugestões resultantes desta pesquisa.

A parte final incorpora a bibliografia e os anexos.

## SUMÁRIO

CONTEÚDO	PÁGINA
Declaração.....	i
Dedicatória.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	iv
Sumário.....	vi
Abreviaturas e siglas.....	viii
Introdução.....	1
1. Objectivos e âmbito do trabalho.....	1
2. Hipótese de investigação.....	3
3. Procedimentos metodológicos para a constituição do <i>corpus</i> .....	3
Capítulo 1: Dados histórico-geográficos e etnográficos dos Makondes.....	7
1.1. Origens.....	7
1.1.1. Origem do termo “ <i>Makonde</i> ”.....	8
1.2. Cultura.....	10
Capítulo 2: Os géneros.....	13
2.1. Revisão bibliográfica.....	13
2.2. Classificação.....	20
2.2.1. <i>Shivalanga</i> .....	21
2.2.2. <i>Dimu</i> .....	24
<i>i Ntumi</i> .....	26



<i>ii Dimu dyaMatanga</i> .....	28
<i>iii Dimu dimwe Humu</i> .....	30
<i>iv Dimu dyaKulipudya</i> .....	32
<b>2.2.3. Dinano</b> .....	33
<b>Capítulo 3: Funções sociais</b> .....	37
<b>3.1. O papel da canção na sociedade makonde actual</b> .....	41
<b>Capítulo 4: Conclusões</b> .....	43
<b>Bibliografia</b> .....	49
<b>Anexos</b> .....	52
<b>Anexo A: Inquérito</b> .....	52
<b>Anexo B: Dados dos informantes</b> .....	53
<b>Anexo C: Temática do <i>corpus</i></b> .....	53
<b>Anexo D: <i>Corpus</i></b> .....	54

## ABREVIATURAS E SIGLAS USADAS

ARPAC – Arquivo do Património Cultural

Fem. – Feminino

Masc. - Masculino

PCEB – Plano Curricular do Ensino Básico

## Introdução

### 1.1. Objectivos e âmbito do trabalho

Este trabalho tem como principal objectivo abordar alguns dos géneros e funções da poesia oral makonde, no âmbito do Trabalho de Licenciatura. A abordagem dos géneros e funções tem em vista abrir um campo de contribuições para o conhecimento da literatura oral makonde. A sistematização dos textos da poesia oral permitirá conhecer os modelos ou tipologias dominantes. Interessa-nos apresentar alguns dos géneros e os contextos da sua performance numa tentativa de nos aproximar de uma classificação tipológica e, daí, às funções que são resultado destas definições.

Temos a reconhecer que a maior dificuldade consistiu em definir os limites precisos do presente objecto de estudo devido à falta de estudos e referências seguras na língua makonde e outras manifestações culturais e sociais relativos à tradição oral com que poderíamos conduzir a pesquisa de forma a alcançar os objectivos que nos propomos atingir. Contudo, tal facto não impediu que empreendéssemos uma pesquisa que respondesse a alguns dos pressupostos que presidiram à escolha do tema da dissertação. Poucos estudos foram dedicados à sociedade makonde, entre os quais podemos mencionar alguns tais como, Guerreiro *Os Macondes de Moçambique* (1966) e *Rudimentos da Língua Maconde* (1963); Dias(1964), *Os Macondes de Moçambique*; Ferreira(1982) *Fixação Portuguesa e História Pré-Colonial de Moçambique*. Queremos assim enfatizar que a literatura makonde nunca foi abordada numa perspectiva funcional com muitos detalhes isto é, em termos dos usos para os quais os diferentes géneros são postos na sociedade, ou em termos das afirmações sobre o seu sentido e referência pragmática, ou em termos da sua

estrutura e composição, nem sequer ainda sobre o modelo em que a consciência humana constrói e compreende o sentido. No tocante à literatura, antropólogos, missionários, administradores e outros indivíduos ao serviço da administração colonial, fizeram recolhas que não foram satisfatórias em muitos aspectos. Os seus trabalhos não foram orientados exclusivamente para este campo. Os textos não são analisados com um modelo bem estruturado, esquecendo-se os múltiplos aspectos envolvidos na transmissão do texto oral. Portanto, eles são complementos de outras pesquisas, não estando adequados ao sentido completo do contexto.

A motivação para o presente trabalho advém do facto de a literatura oral em línguas moçambicanas não ter sido objecto de estudos sistemáticos que permitissem compreender a natureza e a essência dos seus textos.

O nosso *corpus* é constituído, na sua maioria, por canções recolhidas para esse fim.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma:

Na introdução apresentamos os objectivos gerais do trabalho e respectivas hipóteses, assim como os procedimentos metodológicos na constituição do *corpus*; o capítulo (1) destina-se à caracterização da etnia makonde, apresentando os dados histórico-geográficos, suas origens, actividades produtivas, língua e cultura; o capítulo (2) compreende os géneros e cobre os seguintes itens: revisão bibliográfica, classificação, com transcrição e descrição do *corpus*; capítulo (3) destina-se à análise das funções sociais, com especial menção para o papel da canção na sociedade makonde actual; o capítulo (4) corresponde às conclusões; a última parte apresenta a bibliografia que nos serviu de base para a elaboração da dissertação e os anexos.

Sendo um trabalho sem muitos antecedentes no âmbito da literatura oral makonde, julgamos que o mesmo poderá constituir o ponto de partida para a

realização de outros estudos nesta área. Consideramos que ele não poderá responder à totalidade das questões relativas aos géneros e pensamos que pode requerer uma continuidade, pelo que esperamos que possa vir a ser enriquecido, através das contribuições e críticas dos estudiosos da área literatura oral, em particular.

### **1.2. Hipótese de trabalho**

Como resultado dos pressupostos formulados nos objectivos do trabalho, defendemos a tese de que a poesia makonde existe na sua forma diversa, desde recitativa pura ou falada, cantada (com ou sem instrumentos), até à forma cantada, associada à dança, no quadro da dramatização, com acompanhamento de instrumentos. Essa poesia está mais associada a funções sociais do que a processos retóricos. Para todos os efeitos, a forma e contexto (ocasião, objectivo) e a performance determinam em grande medida como é que um texto é classificado. Portanto, pode-se assumir que na poesia makonde os géneros são definidos tendo em conta as funções sociais e a performance e não a partir de elementos temáticos e retóricos, como acontecia na tradição da poesia ocidental, como veremos em 2.2.

### **1.3. Procedimentos metodológicos para a constituição do corpus**

A recolha para este trabalho foi realizada em Janeiro de 2000, na aldeia Matambalale, Mwambula (distrito de Muidumbe) e aldeia Nnonje (distrito de Mueda). No distrito de Muidumbe, recolhemos os géneros *Shilanga*, *Dimu dyaMatanga*, *Dimu dyaIng'oma (Ntumi)*, *Dimu dyàkulipudya*, *Dimu dimwé Humu*. No distrito de Mueda foi possível recolher o género *Shilanga* e *Dinano*. Estes géneros podem eventualmente ser considerados pouco representativos em termos da amostra, se tivermos em conta a extensão que ocupam os makondes. Contudo, eles

são muito significativos em termos dos objectivos da nossa pesquisa, porque forneceram-nos subsídios importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho.

No acto de recolha, contámos não só com informações obtidas dos próprios artistas, como também com a colaboração de alguns anciãos e outros cidadãos que, atraídos pela curiosidade no acto de recolha, se dispuseram a descrever-nos alguns dos géneros.

Realizámos inquéritos aos informantes-alvo do nosso trabalho, de ambos os sexos, entre velhos, adultos e jovens, como forma de tornar os nossos dados mais representativos e coerentes. Os dados recolhidos estão relacionados com idade, sexo, morada, forma de aprendizagem, etc. (ver anexo A). O trabalho de campo permitiu abranger um total de doze informantes, assim distribuídos (ver anexo B):

Nº	Distrito	Homens	Mulheres
1	Muidumbe	7	4
2	Mueda	1	
Total		8	4

Os textos foram directamente recolhidos junto dos próprios artistas, com os quais marcávamos uma série de sessões em que fazíamos gravação em fita magnética seguido do registo dos dados através das fichas de identificação (ver anexos A e B). A recolha foi feita através do trabalho do campo, realizado nos distritos de Mueda e Muidumbe, situados a norte da província de Cabo-Delgado. É preciso frisar que estes distritos, do ponto de vista da sua referência, representatividade e localização geográfica, constituem o núcleo makonde, situados no grande planalto, *Kumakonde*. Mueda foi onde as autoridades coloniais se implantaram para a administração de toda a região.

A natureza da pesquisa permitiu obter dados através de indivíduos isolados, neste caso artistas e não grupos homogéneos, como acontece em estudos de

sondagem de opinião. Assim, seleccionamos apenas os artistas dos géneros pesquisados. Não foi, por acaso, uma escolha heterogénea.

Uma das dificuldades encontradas durante o inquérito foi de não sabermos com precisão a idade da maior parte dos nossos informantes/artistas.

Em termos da constituição do *corpus*, verificámos que o contexto ou ocasião e a própria performance (se é cantado, recitado etc.) se sobrepõem aos aspectos temáticos e formais, tendo sido difícil, como aliás assinalámos, encontrar traços comuns que pudessem, em termos temáticos, agrupar os textos num único modelo. Quer dizer, a tentativa de classificação dos géneros baseou-se, nalguns casos, não apenas na temática, mas no contexto da performance<sup>1</sup>. Tentámos pois demonstrar a adequação da poesia ao ambiente da sua manifestação. O trabalho cobre igualmente uma parte de teoria e prática dos géneros aplicados na classificação que efectuámos, através da descrição na maior parte dos textos. Procedemos a essa adequação tendo em conta os pressupostos da escolha de metodologia a usar na classificação dos textos para a demonstração, por exemplo:

formas recitativas puras;

formas cantadas, com ou sem acompanhamento de instrumentos;

formas recitativas com acompanhamento de canto e dança.

Por outro lado, seria impossível dissociar subsídios de elementos antropológicos. Sendo a sociedade um conjunto integrado que engloba leis, língua, cultura, religião e outros, a manifestação implícita das suas normas, em parte, se condensa em textos literários. Esta é a razão que justifica a integração de aspectos antropológicos nos estudos que efectuámos. Justifica também por que certas canções só podem ser cantadas num período e não noutra.

---

<sup>1</sup> Apresentação; execução; recitação; actualização.

Do ponto de vista terminológico, “makonde” é usado aqui quer como nome, referindo-se aos indivíduos ou sua língua, ou como adjetivo. Os termos referem-se a situações tal e qual são descritas nessa língua.

Na classificação dos géneros, adoptámos a linha de adequação presente nos estudos de Chimombo (1988), como veremos mais adiante. No tocante à tradução fornecemos uma explicação em notas de rodapé dos termos e expressões que em makonde conferem sentido, incluindo a observação filosófica usada e, algumas vezes, as circunstâncias práticas desses termos.

Tentámos adequar a terminologia tendo em conta o carácter utilitário que os textos representam para as comunidades que os produzem. No caso específico de Makonde é a maneira como os indivíduos que vivem nessa cultura e falando a mesma língua, respondem às manifestações artísticas criadas pelos seus próprios artistas.

Muitos debates à volta da literatura oral, quer na forma, quer no conteúdo ou mesmo na expressão, centram-se naquilo que tentaremos sistematizar no capítulo referente às tipologias e funções, isto é, essencialmente, naquilo que é considerado estética e a responsabilidade apropriada para com a mesma.

Deste modo, os procedimentos que adoptámos na classificação derivam dos contextos sociais em que os textos têm lugar tendo em conta a visão geral das artes, e não apenas nas formas artísticas. Assim, distinguiremos formas unicamente recitativas, cantadas, e outras canções com acompanhamentos de instrumentos musicais e outras ainda que não merecerão especial menção no presente trabalho e que incluímos como categorias nos géneros pesquisados. De um modo geral, o tópico abordou questões relativas à recolha da literatura oral, informantes e textos que são fontes da nossa pesquisa. No fim incorporamos anexos constituídos por fichas,



instrumentos-base do trabalho de recolha de dados no terreno. Apresentamos, igualmente, as nossas sugestões para o prosseguimento com pesquisas do género como forma de vitalizar o presente estudo.

## **CAPÍTULO 1: DADOS HISTÓRICO-GEOGRÁFICOS E ETNOGRÁFICOS DOS MAKONDES**

### **1.1.Origens**

Os Makondes ocupam a região planáltica conhecida pelo nome de “planalto dos Makondes”, situado a norte e a sul do curso inferior do rio Rovuma. A parte norte deste rio pertence ao território tanzaniano. No território moçambicano, ao sul do mesmo rio, os makondes ocupam a parte setentrional da província de Cabo Delgado, compreendendo os distritos de Mueda, Nangade, Palma, Mocímboa da Praia, Muidumbe, Macomia e Meluco. A população vive essencialmente de agricultura de rendimento familiar em que predomina a produção de milho, mandioca, mapira, feijão e leguminosas.

A maioria da população makonde professa a religião cristã, havendo também muçulmanos, principalmente na zona costeira, vales do Rovuma e Messalo. Apesar disso, quase todos os makondes professam o culto aos antepassados.

Em termos de origem, reza a crença que os makondes viveram ao sul do Lago Niassa e depois saíram e caminharam ao longo do rio Lugenda até se fixarem na confluência deste rio com Rovuma, nas imediações de Negomano. A fome e a seca ditaram o abandono das terras onde viviam. A zona de fixação dos makondes foi assolada pela seca, levando ao desaparecimento da caça nas planícies e, conseqüentemente, muitos makondes morreram de fome e doenças. Este facto levou

a que um grupo se estabelecesse no planalto de Newala, a norte do rio Rovuma, e o outro, a sul, no planalto de Mueda, em busca de terras férteis. Um grupo seguiu o vale do rio Messalo e fixou-se nas imediações do lago Chai e serra Mwambi; outro grupo escalou e ocupou o planalto de Mueda que até então era desabitado e, um último grupo, que se encontrava na margem esquerda do Rovuma, subiu para o planalto de Newala e aí se fixou. Foi assim que os planaltos foram ocupados. Nestes planaltos, não havia água, mas a terra era fresca e fértil.

Contudo, Ferreira (1982:58) aventa a hipótese de a retirada dos makondes para os planaltos ter sido motivada pelas actividades dos caçadores de escravos árabes e afro-islâmicos e, posteriormente, pelas incursões dos guerreiros ngunis. Até essa altura, os makondes já se tinham estabelecido nos planaltos. Por outro lado, Dias (1964:66) cita o então Administrador de Mueda, Herculano Manso Perestrelo, no seu relatório de 1930, e diz que os makondes falam na “fuga para o sol”. Segundo aquele, isto significaria a reminiscência da marcha para o oriente. Deste modo, aventa-se a hipótese de que grupos de população de cultura matrilinear, vindos do ocidente, se tenham fixado nos planaltos da costa oriental.

### **1.1.1. Origem do termo “*Makonde*”**

Como se viu, os makondes, vindos do sul do Lago Niassa, escalaram os vales dos rios Lugenda e Rovuma, mais tarde fixaram-se nos planaltos situados a norte e a sul deste último, onde as terras eram bastante produtivas. O termo “*Makonde*”, segundo Dias (1964:64), só podia ter começado a usar-se depois de estes se terem fixado nos planaltos. De acordo com este autor, o nome dos makondes (julga-se), antes de se fixarem nos planaltos, seria *Vamatambwe*, visto que é esse o nome dos que permaneceram junto ao Rovuma, enquanto enquanto que todos os que se fixaram



nos planaltos começaram a chamar-se *Vamakonde*. Actualmente, *Makonde* serve para designar os habitantes dos planaltos deste nome, situados ao norte e ao sul do Rovuma e os povos da mesma cultura que se estendem pelas terras baixas cortadas pelo rio Messalo (*Mwalu*) e pelo rio Rovuma, ou por aquelas que se estendem para o litoral ou para o ocidente.

O nome "*Makonde*" quer dizer "terra fértil". *Kukonda*, significa "ser fértil", no infinitivo do verbo, (classe 15), em que *ku* é o prefixo da classe nominal; *Makonde* (classe 6) é o plural de *Likonde* (classe 5), no singular, e quer designar "mato sem água, mato sem fontes". *Kumakonde*, portanto, quer dizer um conjunto de regiões ou terras sem água mas fértil. Neste caso *ku* (classe 17) designa lugar, "em" i.e.locativo. Nessas terras sem água, *Kumakonde*, o mato é muito espesso e impenetrável. Portanto, o nome *Makonde* refere-se a um tipo de paisagem dos planaltos e tornou-se assim extensivo a todos os seus habitantes. A existência de terras férteis nos planaltos teria atraído a população para a sua fixação, denotando o termo "*Makonde*".

Linguisticamente e de acordo com a classificação de Guthrie (1967-71) *Makonde* pertence ao grupo linguístico P20 (Yao), com código P23. É por excelência uma língua tonal, com o sistema de classes nominais caracterizado por prefixos. Até ao momento, segundo Mpalume & Mandumbwe (1991:62-75), estão sistematizadas vinte e uma classes em que os nomes estão divididos.

Do ponto de vista político, os makondes não conheceram a organização do tipo de grandes estados centralizados. Viveram sempre divididos em pequenos grupos familiares à frente do seu chefe da povoação, *Náng'olo* ou *Humu*.

## 1.2. Cultura

Nesta secção apresentaremos alguns aspectos que marcam a identidade desta comunidade.

Guerreiro (1963), no seu preâmblo dos *Rudimentos da Língua Maconde*, descreve que “os makondes vivem no extremo norte da província de (Cabo Delgado), ao sul do curso inferior do Rovuma e na região planáltica do seu nome (...) são conhecidos em toda a África Oriental por sua forte personalidade e vocação artística”.

No passado, tanto nos homens como nas mulheres, a marca exterior da naturalização era principalmente a tatuagem, *Dinembo*, prática que hoje não existe para a maioria dos jovens makondes. Outra marca de naturalização das mulheres makondes do passado era o uso de botoque, *Indona*, no lábio superior.

Entre os makondes de hoje prevalecem os ritos de passagem com enfoque na puberdade. Esta prática constitui uma das instituições sociais makondes mais importantes. De facto, e de acordo com Fungulane et al. (1997:9-10), os ritos de iniciação, quer masculinos, quer femininos, designados em *Shimakonde* por *Likumbi* e *Ing'oma*, respectivamente, são um conjunto de valores de conduta sócio-cultural destinados à acção educativa das crianças. Este conjunto de valores ganha legitimidade moral, pois os rituais, os mestres, os símbolos, os objectos e os ritos em si conferem aos iniciados um estatuto social.

A sociedade makonde estima as cerimónias de passagem da infância à idade adulta dos jovens como sendo um passo decisivo. Em termos de acompanhamento, *Likumbi* (ritos masculinos) é um processo complexo, enquanto que *Ing'oma* (ritos femininos) é mais brando.

Tanto os ritos masculinos como femininos são prática muito antiga entre os makondes e desconhece-se, até hoje, a sua origem. São práticas reiteradas e perpetuadas de geração para geração, constituindo por isso um dos factores de socialização dos indivíduos na comunidade.

De nascença à vida adulta, aos makonde são lhes atribuídos três nomes: o primeiro é o de nascença; o segundo, é o dos ritos de iniciação (que encarna o nome de um animal, para os rapazes) e o último nome –*Lina lya kujálukila* – para a fase adulta, portanto nome definitivo. Em relação às raparigas, podem adoptar o nome do tio paterno mais velho ou mais novo (por exemplo, *Mwali biti Shimba* ou simplesmente *Mwali Shimba*). Naturalmente que ao longo da vida pode ter outros nomes. O ritual de atribuição do nome de nascença designa-se por *Litiwi*. O nome de nascença, para os primogénitos, coincide com o do avô paterno. Nas mulheres é normal a criança ser chamada pelo nome da madrinha ou ancião que lhe deu o nome, exemplo, “*Ndya Libwela*” “mulher de *Libiwela*” no sentido em que ela responde pelo nome da pessoa que lhe deu o nome.

Há sempre rituais em relação ao recém-nascido, mais dirigidos à mulher que toma conta daquele fazendo parte de um conjunto de preceitos – *Midimu*- sempre orientados pelas mulheres idosas, anciãs. De facto, sendo uma sociedade matrilinear, socialmente o pai das crianças de um casal não é o pai biológico, mas o tio materno mais velho.

Outros traços culturais dos makondes são, por exemplo, a escultura em madeira e o uso de máscaras, *Mapiko*, em ritos de passagem da puberdade para a idade adulta.

Por outro lado, os makondes têm uma consciência mais ou menos perfeita da comunidade de cultura e das suas relações com outras culturas aparentadas. A cultura para os makondes é o elemento diferenciador dos grupos e não o sangue.

Tanto os makondes de Tazania como os de Moçambique apresentam uma cultura homogénea que, em parte, representa uma forma perfeita de adaptação ao ambiente natural, para se ter de admitir uma longa permanência nos planaltos. Muitos traços da sua cultura são certamente resultado de um longo processo de adaptação às condições naturais e o resultado de um isolamento que os individualizou e lhes deu uma feição própria. Outros são uma velha herança cultural, como vários povos agricultores em que prevalecem algumas formas de direito materno. Estas comunidades matrilineares, segundo Dias (1964:65-66) citando Bauman (1948:146-170), "...ocupam uma larga zona, desde o Atlântico até ao Índico, incluindo muitas populações de Angola, Zâmbia, várias comunidades do Niassa e as populações moçambicanas situadas ao norte do Zambeze, incluindo ainda uma parte do sul de Tazania".

A identidade dos traços culturais explica-se por uma possível origem comum e não por mero acaso de convergência cultural. A identidade dos traços culturais que os makondes partilham com os chenas que habitam actualmente a sul e sudeste do Lago Niassa, leva a sustentar a hipótese, segundo Ferreira (1982:88), de que aqueles fizeram parte dos proto-Maraves, pois corresponde à região que os velhos makondes dizem ter sido a sua pátria primitiva.

A escultura em madeira, o uso de máscaras e danças sobre as andas aparecem entre os chewas, no Congo, Lunda e na Libéria, parecendo indicar um caminho comum, de Oeste para Leste. A fixação nos planaltos obrigou-os a um esforço de adaptação ao novo ambiente, com as necessárias implicações culturais.

Para terminar, queremos assinalar que enunciámos, em certa medida, alguns elementos que podem fazer compreender a origem e cultura makondes, entre muitos aspectos. Como comentário do que aqui ficou dito, temos a assinalar que a vida actual mudou substancialmente os hábitos makondes. Há uma pequena elite makonde que está associada à vida urbana e, naturalmente, há uns poucos que não se identificam como tais, apesar de no passado a marca exterior da cultura fosse a tatuagem (*Dinembo*) e o uso de botoque (*Indona*). A vida assalariada e a necessidade de se adaptar à economia mercantil mudou a atitude dos indivíduos em relação ao seu passado. Em suma, deve-se assumir que muitos aspectos da cultura makonde mudaram do mesmo modo que a língua evoluiu com o passar dos tempos.

## **CAPÍTULO 2 : OS GÉNEROS**

### **2.1. Revisão bibliográfica**

No quadro da teoria literária, passaremos a apresentar algumas questões pertinentes para a consideração de género em literatura em geral e oral em particular.

Vansina (1985:79) nos estudos que fez sobre as tradições orais postula que “o conceito de género numa dada cultura é demonstrado pela existência do nome na língua local. Os géneros são reconhecidos em todas as culturas e nomeados.” Esta formulação permite admitir que um determinado género tem a sua manifestação num dado contexto social e, sendo assim, reconhecível pelos seus membros. Na

classificação que apresentamos em 2.2, os géneros são designados tendo em conta a terminologia e integridade que representam nas respectivas comunidades. Isto equivale a dizer, na aceção de Angenot et al. (1995:116) que “(...) a sua manifestação mínima consiste numa aptidão espontânea para distinguir um género de outro género, baseando-se tal distinção (...) numa tradição, i.e. nos modelos aceites por um grupo social.” É este mínimo de consciência genérica que encontramos no folclore. Ela exprime-se aí, adianta o mesmo autor, nas relações entre os textos e situações sociais e, por conseguinte, nas práticas que levam a que um tipo de canção só possa ser cantado junto de um berço; aquele, num casamento; aqueloutro, durante um funeral. O fundamento deste autor é de que as relações que se estabelecem entre os textos e as situações sociais implicam uma classificação que não é resultado de qualquer concepção teórica mas do seu enquadramento numa tradição literária e estando ligada à convicção de que determinado tipo de discurso se adequa a uma situação específica.

Desta forma os géneros são concebidos como coeficientes de comunicação, em virtude da sua identificabilidade. Ora esta noção é coberta em Aguiar e Silva (1984:378-380) pelo conceito de “radical de apresentação”, citando Northrop Frye<sup>2</sup>, em que fundamenta no tipo de relação enunciativa estabelecida entre o autor, neste caso o artista ( músico, recitador) com o seu texto e deste para com os seus receptores. O “radical de apresentação” neste caso compreende, por exemplo, a entoação, recitação, etc, como veremos em (2.2.1), (2.2.2) e (2.2.3), na descrição dos géneros. Teoricamente, o género é determinado pelas condições estabelecidas entre o poeta e o seu público.

Deste modo e em termos de literatura culta, o género é entendido como determinado tipo de “força ilocutiva” - como resultado e determinado da intenção do



emissor, veiculada e codificada mediante certas normas e convenções pragmáticas, semânticas e estilístico-formais, podendo originar nos receptores um “efeito perlocutivo” coincidente ou não, com aquela intuição.

Em relação à literatura erudita, a maioria dos autores acentua o carácter estático dos géneros literários, fundamento estabelecido desde a civilização grega e latina. Leite (1995:22-25), por exemplo, refere que “(...) a tradição aristotélica fundamentou as regras de composição do género, suscitando tratados e comentários diversos e mantendo lado a lado os exemplos, formas modelares que se descobrem afinal diversas na sua origem, quer dizer, procurou estabelecer uma dialéctica de géneros que assentasse historicamente na essência das categorias estéticas e na essência das formas literárias (...)” Ora, esta visão é ainda confirmada em Wellek & Warren (1972:292) ao fundamentar que “(...) a teoria clássica é normativa - prima pela pureza dos géneros - encerrava um princípio estético, era o apelo a uma rígida unidade de tom”.

Angenot et al. (1995:108) refere, a este propósito, que “(...) a classificação dos géneros era baseada nas suas principais características e serviam para traçar as fronteiras exactas entre tipos de discurso e consideravam essas fronteiras intransponíveis ou seja eram determinadas pelas propriedades típicas da estrutura da obra literária e dos comportamentos que lhe correspondem”. Assim, o género é concebido como uma essência inalterável ou, pelo menos, como entidade invariante, governada por regras bem definidas, com temas e estilos próprios, devendo-se respeitar os elementos configuradores de cada género em toda a sua pureza. Quer dizer, os géneros são considerados como entidades perfeitas e imutáveis, configurados por diferentes caracteres temáticos e formais.

---

<sup>2</sup> Northrop Fryie in *Anatomy of criticism* (pág.247), segundo Aguiar e Silva (1984:378-380).

Contudo todos reconhecem a dificuldade da existência de géneros puros e, contrariamente ao que acabámos de expor, a natureza do nosso *corpus* não permite que a sua classificação se proceda de maneira a que compreendamos o valor dos géneros não apenas pela temática mas, pelo contrário, através do contexto ou objectivo, com seu respectivo “radical de apresentação”, como veremos. Aliás, a própria poética clássica ficou afectada, particularmente, nos seus fundamentos e na sua coerência, pelo aparecimento de novos géneros desconhecidos dos gregos e dos latinos e refractários às normas formuladas por teorizadores e preceptivistas.

Como afirmámos, o nosso *corpus* não permite de maneira nenhuma enquadrar-se nos modelos acima descritos, pelas seguintes razões:

- 1ª a natureza oral do nosso objecto de estudo;
- 2ª a terminologia que adoptamos está longe de corresponder aos critérios da classificação consagrada à tipologia da poesia escrita;
- 3ª a maioria dos textos são constituídos de canções o que requer, para além do facto de ser oral, a análise de alguns aspectos relativos à performance, improvisações e outros, implicados no acto da sua actualização.

Ora, já salientámos a dificuldade de haver géneros rígidos tanto na literatura ocidental clássica, tanto moderna, assim como para as tipologias que posteriormente tentaremos apresentar. O que se passa é que do ponto de vista teórico, as formas orais da literatura africana não correspondem às categorias familiares das da literatura escrita. As fronteiras de uma obra oral são sempre muito vagas e, conseqüentemente, as divisões relativas aos géneros são muito diversas, em virtude do carácter pessoal ou impessoal, o estilo de dança ou música ou mesmo o facto de se tratar ou não de uma canção. O mais importante é que cada actualização faz reviver o universo num determinado contexto.

Por uma questão metodológica e como forma de procurar uma precisão na delimitação do nosso objecto de estudo, no tocante aos géneros, adoptámos a linha de adequação seguida por Chimombo (1988:3-4) nos estudos que faz sobre a literatura malawiana. Este autor identifica quatro formas de arte em geral, partindo do “radical de apresentação”, nomeadamente, fala e/ou recitação (*Zolankhula*), também aplicável às narrativas; canto (*Zoyimba*); dança (*Chamba*) e artes visuais (*Zopanga*). Especificamente às artes verbais, apresenta três modelos, a saber, fala /recitação, canto e drama, todos compatíveis com o *epos*. O *epos* neste caso compreende aquelas situações em que os textos orais são apresentados a um público, cara a cara. Esta orientação parece-nos ser aquela que mais se adequa ao nosso trabalho, pela existência de pontos comuns. Por outro lado é de referir a contribuição de subsídios teóricos nos estudos realizados por Finnegan (1970) que apresenta alguns géneros mais elaborados e desenvolvidos, por exemplo o panegírico que está associado ao poder. Outros géneros são, por exemplo, a elegia, poesia religiosa, lírica, poesia especial, etc. Este modelo não está longe da linha que Kesteloot & Nathan (1971) apresentam, por exemplo, *Le chant de la reine, La société, Le travail, Religion, Bénédiction, Chant funébre*, etc., na tentativa de encontrarem o melhor modelo para a classificação genérica dos textos. Ruth Finnegan, por exemplo, apresenta a sua classificação tendo em conta elementos temáticos (Elegia e géneros mais especializados).

Teoricamente, as categorias que nos serviram para a generalização vão configurar e validar as nossas hipóteses. Podemos assumir que os aspectos relevantes para a integração nas formas equiparáveis e textos recolhidos nas suas variadas formas são de utilidade para este trabalho. Por outro lado, deve-se assumir que a razão do hibridismo dos géneros literários deve-se ao facto de que os textos literários, segundo

Leite (1995:26) citando Varga (1981:244), não exprimem de maneira unívoca um sentido pelo qual possam ser vinculados a uma visão do mundo ou a uma concepção sócio-ideológica uma vez que a ambiguidade literária resiste ao sentido, em geral e ao sentido ideológico, em particular. O que interessa é distinguir as variadas formas que tornam específico um género do outro.

No nosso caso, a maioria dos textos têm acompanhamento musical, isto é, são canções, e o que torna um género diferente do outro é o contexto. Deste modo, a música constitui suporte da própria palavra, o que caracteriza e especifica o modo de actualização da poesia oral, para além de elementos extraverbais como os gestos, expressões faciais, modulação da voz, os ideofones, etc. Esta característica faz com que o conceito de poesia e de verso sejam de difícil correspondência em relação aos padrões da poesia escrita ocidental clássica e moderna e aliado ao facto de se tratar de línguas que têm realizações prosódicas diferentes. Este aspecto está relacionado com aquilo que Angenot et al. (1995:26) designa de sincretismo das artes e arte verbal, quer dizer, a arte verbal, nos seus primórdios, esteve estreitamente ligada à dança e à música, no quadro de um acto teatralizado que era o rito primitivo.

De uma forma geral, queremos assinalar que as fronteiras de uma obra oral são sempre muito vagas. Nem sempre se torna fácil isolar géneros bem definidos. É preciso reconhecer que os géneros têm uma finalidade prática. Eles são funcionais e referem-se a uma dada circunstância, a uma situação ou a um rito preciso, de acordo com o estilo de dança ou música. Esta é a razão por que um tipo de canção só pode ser cantado neste contexto e outro, noutros contextos. Em suma, as divisões relativas aos géneros são muito diversas.

Do que expusemos até agora, basta para lembrar que se torna difícil estabelecer limites precisos nos géneros da poesia oral, tal como acontece nas outras culturas, em

virtude da multiplicidade de aspectos envolvidos na sua produção. Ela encontra-se confundida entre o canto e a dança, ou seja, as palavras e os efeitos melódicos resultantes do canto e do acompanhamento de instrumentos. Nas nossas comunidades, a produção literária tem papel diferente em relação à poesia culta, pois ela não existe como actividade independente, está associada ao canto e à dança nas suas múltiplas manifestações.

Como veremos mais adiante, muito poucos poemas podem ser executados como simples palavras, sem nenhum acompanhamento. A maioria, de facto, são canções associadas à dança com acompanhamento de instrumentos, para diferentes propósitos. Estas canções perdem, às vezes, muitos aspectos da sua forma.

Do ponto de vista estilístico, a linguagem nestes tipos de textos é figurativa e muitas vezes repleta de sentidos ocultos. Associados a estes elementos, muitas das emoções que sentimos na poesia oral provêm da qualidade musical que é transportada na canção durante o canto. O acompanhamento musical referido aqui pode ser por tambores, batimento de palmas ou outros instrumentos. O valor desse acompanhamento não só ajuda a regular as palavras da canção ao longo do movimento, como também inspira na audiência e no executante uma impressão/emoção geral que resulta em diversas linhas ou passagens a serem cantadas repetidas vezes, para efeitos de ênfase. Portanto, a música e o texto são inseparáveis, e a produção do verso poético é impossível sem o ritmo provocado pelo acompanhamento musical.

O outro tipo de música que se pode ouvir na poesia oral é vocal ou tonal que fornece o ritmo apropriado ou nível de emoções às palavras que são cantadas com muita rapidez. O uso da música tonal pode ser compreendido quando o executante (cantor) varia acentos na palavra para efeitos melódicos.

Uma outra característica que notaremos ao longo dos textos é o uso do refrão realçando uma ideia importante. As repetições representam o processo - mais importante de estruturação e ornamentação do texto. De facto, o que expusemos até agora só permite-nos ter uma ideia do que, na essência, os géneros literários nas sociedades de cultura letrada e na sociedade de tradição oral.

Para terminar, queremos salvaguardar que a poesia oral, para além de ser um acto de comunicação, constitui, ao mesmo tempo, uma realização literária, da mesma forma que se tem a literatura nas sociedades que se regem pelo sistema da escrita. Os textos são socialmente significativos. Deste modo, este trabalho apresenta e avalia alguns dos seus géneros e funções.

## **2.2. Classificação**

Este tópico pretende mostrar a variação dos géneros da poesia oral makonde, particularmente para as formas concebidas para este trabalho, através da análise de cada género com seu respectivo texto. Como assinalámos no tópico anterior, o contexto (ocasião, objectivo) e a performance determina, em grande medida, como é que um item é classificado. Este aspecto constitui indicador lógico para a classificação das formas que vamos analisar, isto é, a abordagem das formas terá em conta o contexto da sua realização.

Ao abordarmos a questão dos géneros, confrontámo-nos com algumas dificuldades, algumas das quais, à primeira vista, pelo menos, estão estritamente relacionadas com os contextos e a respectiva temática em que eles são executados, particularmente para as formas cantadas. Este aspecto já foi assinalado anteriormente. Aquelas formas muitas vezes são simples e repetitivas, abordando temática diversa, independentemente das situações envolvidas.

Em relação às classificações, procederemos de acordo com os critérios que acabámos de enunciar, se se procurar entender a relação que existe entre texto e o contexto que determinaram os critérios de tal classificação. Assim, e de acordo com aqueles critérios, teremos como principais géneros na classificação, as seguintes formas e que devem situar-se a um nível de abstracção e mesmo de terminologia (ver anexos B e D):

2.2.1 *Shivalanga*-forma falada, *shitangola*, em makonde. Esta constitui a forma recitativa por excelência.

2.2.2 *Dimu*-formas cantadas com ou sem acompanhamento de instrumento e outras formas.

2.2.3 *Dinano* – forma cantada com acompanhamento de dança.

Foi com base nesta forma como o *corpus* se apresenta e os critérios de classificação. Passaremos à descrição de cada uma das formas acima enunciadas, a fim de abordarmos os diversos contextos da sua actualização.

### 2. 2.1. *Shivalanga*

Termo genológico que designa “poesia”, em makonde, no seu sentido amplo. Deriva de *Kuvalanga*, que significa contar, no sentido de dizer, enunciar, no infinitivo do verbo. *Ku-* é o prefixo, marca do infinitivo (classe 15); *-valanga* é o radical do verbo; *shivalanga* por seu turno significa acto ou efeito de contar, nome derivado daquele, equivalente a dizer, enunciar. *Shi-* é prefixo nominal (classe 7 que, semanticamente, engloba objectos ou coisas); *-valanga*, é o seu radical. Por processos fonológicos (supressão) a palavra *shivalanga*, passou a designar-se *shilanga*. Enquanto género como tal, teve outras designações: *Njámelo*, *Malilo*, significando

choro. Os termos aqui apresentados levam-nos a admitir como origem do género a recitação em cerimónias fúnebres, como veremos a seguir.

*MAVANGU IGWA*

*Solo:*

*Mavangu igwó, mavangu igwóó...!  
Ku Shilumbi<sup>3</sup> kó, kuve kulilóó!  
Nkajamu yanjéé!  
Yanje lekóó, muvalé vadyokóó,  
Vawene sanóó!  
Mwenu dumanóó,  
Mwenu tudumanéé,  
Mwenu tudumanéé,  
Yanje tuleke,  
Tundavamalila vadyoko,  
Tundavamalila vanwóó!  
Twikasana nkajamwóó!  
Wako Kuvyengo gwé,  
Vaulile vadyoko vanaMugia ava,  
Wavi valeke, yanje ya nyamanyi?  
Twikasana shilambwashi,  
Twikasana tualé vadyoko,  
Shilambo shende mushu!  
Yéh yéh yéh yéh...!  
Igwó, mavangu igwó ,  
Kupwateka ninjenwóó!  
Ngwigwa sana mavangwóó,  
Shanguvalanga ngwigwóó!  
Wavi pungulóó,  
Tualé vanóó!  
Kulila wetwóó!  
Coro: Ayah yah yah...  
Solo: Akapagwa unji,  
Aume atangoléé,  
Nangu udagwa wangwona  
Nkajamu ni wowau,  
Wanguvalanga ninjenwóó!  
Kuvyengo gwé, vadume vadyoko,  
Wavi leka,  
Ikaja kupita imepóó!*

*Coro: Ayah yah yah ...!*

*ESCUTAI-ME, COLEGAS*

*Escutai-me colegas, ...! Escutai-me colegas...!  
Em Chilumbi há choro!  
Nesta povoação há intriga!  
Deixai intrigas, tomai conta das crianças,  
Para que andem bem!  
Aconselhai-vos,  
Aconselhemo-nos uns aos outros,  
Aconselhemo-nos nós próprios  
Deixemos as intrigas,  
Exterminaremos crianças,  
Exterminaremos pessoas!  
Fiquemos em paz nesta povoação!  
Tu Kuvyengo,  
Informa a essas crianças de Mugua  
Que deixem o feitiço, para quê intrigas?  
Fiquemos em paz aqui na zona,  
Fiquemos em paz, tomemos conta das crianças,  
Para que o mundo avance!  
Yéh yéh yéh yéh...!  
Escutai-me colegas, escutai-me,  
Que dores comigo!  
Escutai-me bem, colegas,  
Escutai-me o que estou a dizer!  
Deixai o feitiço  
Tomemos conta das crianças!  
Nós choramos!  
Ayah yah yah...  
Se houver alguém,  
Que venha falar,  
A maldade que eu vejo  
Nesta povoação é esta,  
Que eu estou a contar!  
Tu Kuvyengo, aconselha `as crianças,  
Que deixem o feitiço,  
A povoação perde prestígio!*

*Ayah yah yah ...!*

*Julião V. Kalume  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)*

O modo de apresentação deste género consta apenas de recitação, *shitangola*, acto ou efeito de falar, derivado de *kutangola*, falar. Em makonde, esta forma constitui “poesia”, por excelência, diferente de outras formas de composição como a canção ou dramatização. *Shilanga* é um dos géneros poéticos mais elaborados e recitados em ocasiões públicas. Na essência são palavras ou conjunto de palavras que ocorrem frequentemente dentro do poema, na sua forma complexa. *Shilanga*

<sup>3</sup> Linhagem.



representa a forma artística mais complexa porque requer grande imaginação por parte do compositor.

Em termos da sua performance, este género constitui, por excelência, a forma mais original da poesia oral makonde e se aproxima à criação dos “griots” da África ocidental ou à poesia moderna ocidental, se tivermos em conta o conceito de “radical de apresentação” de Northrop Frye, ou mesmo fazendo parte das categorias do *epos*, de acordo com Leite (1995:13). Na literatura chewa, de acordo com Chimombo (1988:27), é o que se designa por *ndakatulo*.

Os poemas são composições orais transmitidas com ritmo rápido, num tom altivo.

*NATENDE DAVO!*

*Natende davo manemba,  
Natende davo manemba,  
Wako vadyoko undavalangudya?*

*NÃO PROCEDEIS ASSIM!*

*Não procedeis assim, rapazes,  
Não procedeis assim, rapazes  
Tu mostrarás os bons modos às crianças?*

*Amboni Shuluma  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)*

Na sua forma original esta composição foi concebida para manter a coesão no seio da família do defunto. A sua performance consistia na actuação de dois recitadores em cerimónias finais de falecimento. A sua função era condenar publicamente as práticas supersticiosas que se julgavam causarem mortes nas famílias.

A recitação, constituída por dois recitadores, era à maneira do desafio, tal como no Brasil, em que um deles desempenhava o papel de acusador e o outro, acusado, alternando-se sempre. Os dois representavam os papéis compatíveis de acusador e acusado dentro da família do falecido. Não podiam ser membros pertencentes a essa família. A escolha era criteriosa porque, acima de tudo, tinha de ser um artista. Deste modo, a poesia tinha a função de condenar as práticas de feitiçaria. Normalmente, na sociedade makonde antiga, as crianças eram interditas de circular antes que o cadáver fosse enterrado, e a privação era maior, quanto mais as

mortes fossem sistemáticas na mesma família. As crianças eram até interditas de ver o cadáver. Esta situação era motivo de conflitos no seio da família alargada, o que resultava em cenas de repúdio.

Quando se tratasse da morte do ancião, chefe da povoação, era no mesmo dia que se elegia o herdeiro que devia ser, acima de tudo, exemplar.

De um modo geral, as cerimónias finais terminavam no túmulo do defunto, com cantantes e dançarinos empunhando chocalhos e realizando dádivas – *dinudya*, em makonde - que consistiam em sementes de amendoim, ovos, farinha de milho ou mapira, etc. A dança típica para o fim das actividades nessa ocasião era *Ligwalema*, que coincidia sempre numa manhã, se bem que tivesse começado na noite anterior.

Para além do contexto que acabámos de descrever, também o género podia tomar lugar em momentos de lazer, ou quando o homem se encontrava a desbravar a mata para a sua machamba. Neste caso não era uma performance à maneira das cerimónias fúnebres, mas uma forma de “relaxamento” no sentido da poética aristotélica, cumprindo a função catártica, motivada pelas emoções do trabalho ou fadiga. Esta era uma forma de convocar novos ânimos, novas energias para o trabalho, como o texto seguinte pretende demonstrar:

*KULIMA*

*Solo: Yéh éh éh...!  
Ashi kulima manemba,  
Valimila doni,  
Ngulimila amu,  
Ngujela m'paka au,  
Akune akunava kwangu,  
Akune kwa nyangu,  
Yéh éh éh...manemba itikilóó...!  
Coro: Ayah yah yah...!*

*CULTIVAR*

*Yéh éh éh...!  
Afinal rapazes, cultivar é assim,  
Cultiva-se assim,  
Cultivo nessa direcção,  
Faço este limite,  
Este lado não é meu,  
Este lado é do meu vizinho,  
Yéh éh éh...rapazes respondei...!  
Ayah yah yah...!*

*Henriques Simão Ntumbati  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)*

Actualmente estão sendo envidados esforços para a sua preservação através da rádio-difusão. É um género quase inexistente. Hoje em dia, muito raros contextos ocorre *Shilanga* na sociedade makonde, embora continue a ser recitado, de vez em

quando, sempre em cerimónias públicas. Muitos dos seus textos foram esquecidos e perdidos ao longo do tempo, e os poucos que existem estão guardados na memória dos que o recitaram.

### 2.2.2. *Dimu*

Estas são as formas cantadas. Primeiro começaremos por explicar o significado da palavra. *Lwimu* significa canção, no singular. Na morfologia nominal pertence à classe (11), com o prefixo *lw-*. O plural é *Dimu*, canções, pertencente à classe (10), com o prefixo *di-*.

Os makondes possuem uma grande variedade de canções, tendo cada uma o seu nome. Como assinalámos no início, algumas dessas diferenças são determinadas pelo contexto em que as mesmas podem ser executadas. Naturalmente que a temática é também diversa. Em virtude da multiplicidade dos géneros, só dedicaremos uma atenção especial a algumas formas, como uma estratégia de limitarmos o âmbito de estudo. Às outras formas, faremos apenas alusão. As formas escolhidas para este trabalho se caracterizam pela sua peculiaridade por requererem sempre um especialista para a sua execução, dependendo do contexto. Outras são formas populares. Assim, passamos a apresentar alguns dos principais géneros da canção makonde:

(i) *Dimu dyaing'oma*, canções de iniciação feminina. Nesta categoria se integra o género *Ntumi*.

(ii) *Dimu dyalikumbi*, para iniciação masculina;

(iii) *Dimu dyamatanga*, para cerimónias fúnebres;

(iv) *Dimu dimwe humu*, canções dedicadas ao rei;

(v) *Dimu dyakulipudya*, canções para invocação aos deuses/antepassados.

Outras formas dos géneros cantados integram canções de embalar, para rituais diversos, para caça (*ulumba*), canções para a guerra, de entre muitos outros propósitos.

No que concerne à iniciação quer masculina, quer feminina, há muitos outros ritos de passagem intermédios, do princípio ao fim, com suas respectivas canções.

Algumas dessas composições requerem acompanhamento de instrumentos e outras não. A característica comum é que elas, apesar da diversidade dos temas, são simples e repetitivas. Outras são cantadas durante o interlúdio entre as danças.

Passamos à descrição de cada uma das sub-formas assinaladas

### (i) Género *Ntumi*

*Ntumi* significa leão, em Makonde. Na morfologia nominal pertence à classe (1); semanticamente engloba os seres humanos e animados. Um dos prefixos dessa classe é *n-*, no singular e, *va-*, no plural.

*Ntumi* como género cantado integra-se na categoria das canções de iniciação feminina *-dimu dyaing'oma* - em paralelo com as de iniciação masculina *-dimu dyalikumbi*. No trabalho de campo que efectuámos, foi possível recolher 21 versões deste tipo de composição (ver anexo D). Do ponto de vista temático, elas abordam questões de carácter geral, às vezes com situações factuais introduzidas pelo contexto, com sentido relativamente claro. Muitas das suas canções são caracterizadas pela brevidade, como o texto seguinte sugere:

#### MWALI<sup>4</sup> JOSINA

*Josina mwali, wa ludeya Mpeme,  
Nae andyuka ndalombwa  
Sede Matambalale,  
Kanji vamwaulanga kwiva  
Disuluwali dya n'ume ntwagwe.  
Josina pakutangola,  
Nangu ninkuka kwetu, ludeya Mpeme,  
Kanji mukangwona nguujja,  
Shale<sup>3</sup> adenge ng'andéé...*

#### MENINA JOSINA

*Menina Josina, da aldeia Mpeme,  
Ela foi casar-se  
Na aldeia Matambalale,  
Mas acusam-na de ser ladra,  
Roubou calças do seu marido.  
Josina respondeu,  
Vou-me embora para a minha aldeia  
Mas se me virdes de volta,  
Chale deve construir uma casa...*

<sup>4</sup> Menina que passou dos ritos de iniciação e que ainda não tem filho.

(REPETE-SE 2 vezes)

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

A canção pode ser extensa através de pura repetição, havendo palavras que usam o mesmo mecanismo. No seu ponto extremo e simples, o mecanismo utiliza a palavra encontrada nas primeiras linhas para iniciar a seguinte. A repetição da mesma palavra não é única estratégia. Por razões de talento, ela aparece como mecanismo de controlo formal em algumas canções.

ISHIMA MENE

Kwanini, n'kongwe ndyavo,  
Ishima mene,  
Kwanini, n'kongwe ndyavo,  
Ishima mene!  
Ishima mene,  
Kwanini n'kongwe ndyavo,  
Tatake ninóó<sup>6</sup> ...!  
(REPETE-SE 2 vezes)

FALTA DE RESPEITO

Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Sem respeito!  
Sem respeito!  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Pai de menina....!

(Versão Popular)

Como podemos verificar, o aspecto verbal algumas vezes aparece menos desenvolvido do que nos poemas longos que são transmitidos no estilo recitativo, como acontece na maioria das canções. De facto, o conteúdo verbal é curto, embora a performance venha a ser longa. No tocante à audiência, o seu maior interesse reside no ritmo e na melodia e no facto de que pode(m) participar no canto. Noutros casos, as palavras são mais ou menos desenvolvidas. Essencialmente, este género acomoda temas lírico-amorosos.

LYÉE- LYÉE- LYÉE- LYÉE!<sup>7</sup>

Tenda lyée lyée lyée lyée!  
Tenda lyée lyée lyée lyée!  
Tukimang'ane ku balabala,

LYÉE- LYÉE- LYÉE- LYÉE!<sup>8</sup>

Dá tantas voltas(=esquivar-se de.)  
Dá tantas voltas(=esquivar-se de.)  
Encontremo-nos na estrada,

<sup>5</sup> Casar antes de reunir as condições é o fundo da questão.

<sup>6</sup> Nina=menina; ninóó, resultante de melodia.

<sup>7</sup> Dar voltas; curvas; fintas; (=esquivar-se de.); ideofone.

<sup>8</sup>

*Akune ku balabala kápita niwao!*  
(REPETE-SE 2 VEZES)

*Aqui na estrada, longe do seu marido!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

No que respeita à iniciação, existem na sociedade makonde dois tipos de canções, como referimos no início.

Primeiro, canções de pré-iniciação<sup>9</sup> para rapazes e raparigas, antes de serem submetidos aos ritos propriamente ditos, isto é, estando ainda sob custódia dos pais. A esta categoria pertencem as canções do género *Ntumi*. Normalmente este tipo de composição é do conhecimento comum e os temas estão distribuídos de acordo com o sexo. No caso concreto de *Ntumi*, são cantadas por mulheres jovens que se deslocam em bandos numerosos da sua aldeia para a outra a fim de anunciar a iniciação das raparigas. Na tradição moderna makonde anunciar *Ntumi* entre as mulheres significa que as raparigas vão ser submetidas aos ritos. Constitui momento de grande euforia no seio das mulheres, a avaliar pelas grandes multidões que este movimento arrasta, e que encontra o seu auge no dia de regresso das raparigas, dia da celebração.

Segundo, há canções que só podem ser cantadas durante o período dos ritos propriamente ditos, quer dizer, quando as crianças não estão com os seus pais. De acordo com o sexo, existem diversos ritos intermédios. Em ambos os casos, os temas deste tipo de composição são geralmente de insulto. São interpretados em ocasiões em que tanto os homens quanto as mulheres estão sozinhos.

De uma maneira geral estas são algumas das características que definem o género *Ntumi* como fazendo parte da categoria das canções de iniciação feminina e os contextos em que ele ocorre.

(ii) *Dimu DyaMatanga*

O género de canções em questão diz respeito a cerimónias fúnebres de todo o tipo. *Matanga* significa cerimónias finais de qualquer falecido ou, por outras palavras, luto.

*TUVAKULILA*

*Tuvakulila wetu,  
Tuvakulila uti wetu,  
Tunilila njetu, mwanetu,  
Tuvaililila vavetu vapedile,  
Shididi wetu,  
Tuvaililila vavetu!*

*NÓS CHORAMOS*

*Nós que choramos,  
Nós todos que choramos,  
Choramos o nosso companheiro,  
Choramos os nossos companheiros que morreram,  
Que pena para nós,  
Choramos os nossos companheiros!*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

Em termos temáticos, pode-se considerar um género de charneira, portanto, híbrido. A razão desse hibridismo resulta da multiplicidade dos temas. A diversidade dos temas nos cantos fúnebres é devido à necessidade de cumprir as funções de consolar os familiares do defunto do que simples luto. Daí a necessidade de consolar cantando qualquer tema.

*KWANDA DINEMBO*<sup>9</sup>

*Kwanda dinembo,  
Nangu ninava ninang`olo,  
Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!  
Ninang`olo, ninang`olo,  
Ai yadi yetu.  
(REPETE-SE 2 VEZES)  
Shipande<sup>10</sup> pashishwali shikola  
Na vapidili  
Wetu tupagwite, tulola ndóó,  
Au ubulutu wetu!*

*TATUAGEM*

*Tatuagem do corpo,  
Não significa que eu seja tão velho,  
Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!(ideofone)  
Tão velho, tão velho,  
Esta é nossa tradição.  
Chipande quando estudava na escola  
Com padres  
Nós estávamos, com olhos abertos,  
Esta é nossa ignorância!*

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

Esta questão torna este género difuso, sendo por isso difícil de compreendê-lo. Algumas canções são apropriadas para ocasiões particulares e variam tanto na constituição do material como o âmbito de alcance. Os exemplos mais óbvios deste tipo de género são constituídos de canções de diversas convenções executadas em cerimónias fúnebres.

<sup>9</sup> Período preparatório.

<sup>10</sup> Costume makonde.

NKAPALAE

*Nkapalae mama, numbuvo  
Nkapalae Vankuneka valume,  
Vandineka kabila makosha.  
Sididi mwanashe,  
Nkapalae kuva.  
Ku Mwambula vandineka valume,  
Ku Mapate vandineka yadavo,  
Vandineka kabila makosha!  
Mwanashe kuva!*

NKAPALAE

*Nkapalae, mamã, tua irmã (metáfora)  
Não é amada pelos homens,  
Os homens deixam-na sem motivos.  
Que pena da pequena,  
Nkapalae está a sofrer.  
Em Mwambula divorciou dos homens,  
Em Mapate divorciou também,  
Divorciou sem motivos  
A pequena está a sofrer!*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

Mas o contexto específico é frequentemente ocorrerem nas cerimónias fúnebres do último dia, *Matanga*. A liderança do canto é assumida por um solo de mulheres ou homens, geralmente constituído por duas pessoas, acompanhado de um coro como não. Noutros casos pode ser através da dança acompanhada de alguns instrumentos.

Na sociedade makonde, cantar no dia da morte, antes do enterro, é uma prática pouco vulgar, apesar de actualmente ser muito comum entre os crentes da Igreja católica. Existem por outro lado canções que evocam a morte como tema geral, sem contudo relacionar-se com funerais mais recentes. Se é no próprio dia da morte, a ocasião envolve gemidos, soluços, choros.

Como conclusão, temos que assinalar que os cantos fúnebres constituem um meio convencional de expressão, com multiplicidade de temas e formas de transmissão. Estas composições são reconhecidas não só pela sua importância social, mas também pelo seu valor estético, com todas as suas convenções, através do compositor individual, em termos de tradição literária.

### *(iii) Dimu Dimwe Humu*

Na sociedade makonde existe um tipo de canções ou recitações que são dedicadas ao Rei no acto da sua investidura. *Humu* significa, Rei, Senhor. A essência

<sup>11</sup> Antigo Ministro de Defesa de Moçambique.



dessas composições reside na execução para o ritual. Normalmente, o soberano é glorificado com imagens escolhidas especialmente para enaltecer o seu poder e dá-lhe um alto sentido da sua ancestralidade, como o texto seguinte pretende demonstrar:

*HUMU SIEBO*

*Solo:*  
*Nó humu Siebo jó*  
*Lilshwa kumaila!*  
*Akaika nole, akaika nole,...*  
*Coro: Ah eh eh eh...!*  
*Solo: Atah! Na wetu tuva Mwambi!*  
*Nawetu tuva Mwambyéé,*  
*Nawetu tuva Mwambyéé,*  
*Nawetu tuva Mwambyéé!*  
*Coro: Ah eh eh eh...!*

*REI SIEBO*

*Vide Rei Siebo*  
*O lenço fica-lhe bem!*  
*Quando chegar, vide-o,...*  
*Ah eh eh eh...!*  
*Nós somos da linhagem de Mwambi!*  
*Nós somos da linhagem de Mwambi,*  
*Nós somos da linhagem de Mwambi,*  
*Nós somos da linhagem de Mwambi!*  
*Ah eh eh eh...!*

Ernestina Assane  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

Este tipo de composição não é tão longa como acontece nos poemas panegíricos, como o caso do *Izibongo*<sup>12</sup>, da África do Sul. O principal objectivo é cumprir o ritual da investidura como demonstração do significado político, ritual e mágico. As ocasiões em que o rei é posto no tempo de coroação são sempre solenes, públicas. O panegírico, como género específico, não está muito difundido entre os makondes. Mesmo em relação ao *Izibongo*, comum entre os zulus, ndebeles e xhosas da África do Sul, Gunner & Gwala (1994:1), constata que “em certos casos *Izibongo* cruza fronteiras de género, pois ele existe em estreita relação com cantos e dança para a guerra, particularmente *Izigiyo* e *Nkugiya*”, respectivamente. Na sua execução popular, fundem-se três actividades (louvores aos reis/chefes, dança e convocação), constituindo uma tradição poética de base largamente praticada. Na prática, para ver *Izibongo* como um género fixo com fronteiras fixas, no sentido dos géneros literários em geral, pode ser um equívoco.

<sup>12</sup> Gunner & Mafika Gwala (1994:1), definem-nos como sendo “Praises”, “Praise names” or “Praise poems”, no plural; “Praise poetry”, no singular, muito comum entre os zulus, ndebeles e xhosas.

Portanto, o panegírico, entanto que um género independente, puro, não está muito desenvolvido na sociedade makonde. O que talvez poderia se supor que seria panegírico são temas de canções para diversos propósitos em que o conteúdo principal das mesmas é exaltar os chefes e outros membros da corte (aliás, este aspecto já ficou assinalado no princípio ao constatarmos a existência de géneros híbridos ou difusos). Neste caso, tratando-se de canções, os seus contextos são variados. A versão que aqui apresentamos diz respeito apenas ao ritual da investidura, apesar de existirem outras tantas.

*(iv) Dimu DyaKulipudya*

*Kulipudya* significa em Makonde invocar a, suplicar; o prefixo *ku* denota o infinitivo do verbo, (classe 15). A característica comum desta composição é que o conteúdo consiste na invocação ou súplica aos deuses ou antepassados, e é uma tentativa para a luta, no sentido da existência humana, para a sobrevivência.

A oração, *Myémbe*, em Makonde, é para a invocação aos ancestrais aos quais se lhes oferece como sacrifício, cabritos, galinhas ou bebidas. Este acto é antecedido da limpeza dos túmulos dos defuntos, seguindo-se a oração que sempre é dirigida por um oficiante ancião ou anciã. Existe, para o efeito, uma fórmula iniciática que sempre é usada: *Shonde! Shonde! Shonde!*...equivalente a “ Abençoa(is)-me/nos!”. A invocação que começa com estes dizeres é criada para diferentes propósitos, por exemplo boa saúde, queda das chuvas, boas colheitas, ter filhos, enfim, sinais de boa sorte na vida, como o texto seguinte pretende demonstrar:

*NINGU*

*Solo:*  
*Wako nungu maa medyéé!*  
*Coro: Eh eh medyéé eh eh !*  
*(REPETE-SE)*  
*Solo: Lyundéé lya nashwéé,*  
*Lya kudimba anamwaa!*

*DEUS*

*Deus dá-me água!*  
*Eh eh água eh eh !*  
*Quero nuvem branca,*  
*Não quero nuvem preta!*

Coro: *Lyundéé Iya nashwéé,  
Iya kudimba anamwaa!  
(REPETE-SE)*

*Quero nuvem branca,  
Não quero nuvem preta!*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000 )

Se nesse acto as outras pessoas estão presentes, não é igualmente como se fosse(m) audiência, como vimos anteriormente, mas pessoas que se juntam a essa invocação (cerimónia). Por outro lado, nos casos em que são requeridos instrumentos de adivinhação, *Yangele*, em Makonde, o texto é cantado pelo próprio executante, isto é, pelo adivinho. Em ambos os casos, todos os textos requerem expressões poéticas.

Na sociedade makonde existe uma grande variedade de composições ou poesia dedicada aos deuses ou antepassados cujo conteúdo é para os contextos que acabámos de descrever. Estas composições incluem simples canções de invocação, orações –*Myémbe*–, até instrumentos de adivinhação –*Yangele*– tendo todas suas convenções. Com efeito, o facto de reportarmos aqui um único texto não quer dizer que estas composições não sejam extensivas à cultura makonde.

De facto, tal como vimos nos géneros anteriores, este tipo de composição cobre um conjunto de textos na literatura oral makonde, tal como acontece noutras culturas africanas, e não se pode afirmar categoricamente como fazendo parte do *corpus* com cânone fixo. A relevância destes textos é dada pela relação que se estabelece entre o homem e seu(s) deus(es), através da invocação, das orações e da adivinhação.

### **2.2.3. Dinano**

Este é o terceiro e último grande género resultante da distribuição a que procedemos do nosso *corpus*. Em virtude da sua peculiaridade, abordaremos este assunto com minúcia como forma de torná-lo mais coerente e para evitarmos

possíveis ambiguidades do termo. Começaremos primeiro por explicar a origem do termo, porquanto este tem significação um tanto ou quanto lata. Assim tentaremos restringi-lo indicando os limites que separam um do outro.

*Lutano* significa qualquer narrativa ficcional, acompanhada ou não de canto; *lu* é o prefixo nominal (classe 11), no singular. O plural é *Dinano*, com o prefixo *di*, (classe 10). Todas as narrativas ficcionais ( fábulas, contos populares, lendas, etc.) integram-se nesta categoria. Outros termos usados para este tipo de narrativas são *Adishi*, *Mikong'o*, todos significando história.

O termo *Dinano*, como vemos, cobre, num sentido lato, apenas narrativas cujos intervenientes dizem respeito ao mundo ficcional ( os homens, animais, plantas, montanhas, astros, enigmas, etc.) e exclui aquelas cujo conteúdo é de carácter factual. Este é o primeiro significado de *Dinano*.

Por outro lado, *Dinano* é um género particular da literatura oral makonde, diferente do que acabámos de explicar. O que o torna peculiar do resto das narrativas de ficção é que o contexto natural para a sua execução são cerimónias fúnebres, manifestações populares (comícios, recepção de dirigentes), de entre outros. O modo de apresentação consta de canto ou fala, dança e instrumentos. O músico canta e dança simultaneamente com acompanhamento de instrumentos e coro/audiência. O nosso objecto de estudo cobre esta última categoria de *Dinano*.

／ O canto e a dança são intercalados com histórias cómicas, anedotas, ou certos jogos de palavras por parte do músico. Como interlúdio, o músico pode incorporar uma canção menos importante para avivar a performance no caso em que a audiência perde interesse em ouvi-lo. Às vezes são palavras que só ele percebe, sem nenhum significado para a audiência. Só valem por si porque constituem intervalo entre o canto e a dança anteriores e os momentos seguintes. Em alguns momentos, o canto e

a dança são antecedidos de histórias ou anedotas relativas à canção ou dança que vai executar, representada por uma das personagens. O papel do músico aí é interpretar a história através do canto e dança em simultâneo. Vejamos o texto seguinte:

*KULILA*

*Solo:*  
*Mutukadidye tulila, wetu!*  
*Coro: Tindingaloló!*  
*Solo: Mutukadidye tulila, wetu,*  
*Tunilila náng'olo wetu*  
*Náng'olo wetu Lumbene,*  
*Vashinyong'a mavele vanamako!*  
*Coro: Tindingaloló...!*

*CHORO*

*Encontrastes-nos chorando!*  
*Tindingaloló! (ideofone)*  
*Encontrastes-nos chorando,*  
*Choramos a nossa velha,*  
*Nossa velha Lumbene,*  
*Que amamentava as meninas!*  
*Tindingaloló...!(ideofone)*

Kulombameo Shityatya  
 (Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

Uma outra característica que confere a este género um aspecto de originalidade em relação ao grupo de narrativas de ficção é a indumentária do músico. Normalmente leva na cabeça *Linjonda* – uma espécie de coroa feita com penas de aves de grande porte-; à cintura traja uma saia de palha desfiada de palmeira - *N`kúnumbi*, em makonde -; sobre o peito, cruzam-se duas tiras de capulana, de um ombro para outro; nas pernas, do tornozelo ao joelho, amarra-se-lhe uma espécie de “chocalhos”, *meeve*; nas mãos leva sempre empunhado um feixe de rabo de um animal.

Normalmente os temas das canções são diversos, como acontece nos géneros anteriormente descritos.

*MWINJILA*

*Solo:*  
*Mwinjila wangu, Mwinjila,*  
*Mwinjila wangu, Mwinjila,*  
*Kupela kwa mwashedo, Mwinjila,*  
*Mene kundaila, Mwinjila!*  
*Coro:*  
*Mwinjila wangu, Mwinjilaa,*  
*Mwinjila wangu, Mwinjila!*

*MWINJILA*

*Mwinjila, meu querido, Mwinjila,*  
*Mwinjila, meu querido, Mwinjila,*  
*Morreste no ano passado, Mwinjila,*  
*Não te despediste de mim, Mwinjila!*  
  
*Mwinjila, meu querido, Mwinjila,*  
*Mwinjila, meu querido, Mwinjila!*

Kulombameo Shityatya  
 (Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000 )

A performance natural de *Dinano* ocorre frequentemente em cerimónias fúnebres finais em que o músico é solicitado para actuar um dia. Só pode cantar e dançar nesse dia e para essa ocasião, para consolar os familiares do defunto, como acontece nos cantos fúnebres descritos anteriormente. O músico-dançarino é uma espécie de conselheiro, quer dizer, consolador, um "Chairman" convidado às cerimónias para atenuar a dor, o choro. Outra peculiaridade do género é que a performance de *Dinano* nunca ocorre no dia da morte. O músico-dançarino nunca é convidado no dia da morte, pois como afirmámos, poucas canções lidam directamente com os mortos como tais.

A duração da performance é de um dia e fazem parte do repertório do músico expressões faciais, gestos, modulação da voz, os ideofones, dramatizações, etc. A cerimónia termina no dia seguinte em que se serve comida a todos os presentes, como é costume fazer-se nessas ocasiões na tradição makonde. Outros contextos da performance do género são aqueles que foram assinalados anteriormente.

Ora, no quadro da dramatização envolvendo canto e dança, importa referir que o género *Mapiko* é o mais popular entre os makondes. No entanto, este nunca lida com os mortos. O seu contexto são apenas festas, *Shikukulu* ou *Ing'oma*, em Makonde. O canto é assumido pelo solo de dois homens, acompanhado de um coro de homens e mulheres e diversos instrumentos. *Mapiko* é tipicamente dança de homens. A sua execução é de inteira responsabilidade dos homens. O dançarino nunca canta. Se canta ou fala em público, este acto pode ser considerado "sacrilégio" na cultura makonde, como se pode depreender do texto nº (13), *Mmalume Munkumámodya*, mais adiante. A dança, isto é, a dramatização, é executada pelo dançarino, ao ritmo dos instrumentos. Portanto, pode-se considerar *Mapiko* como género particular, diferente de todos os outros.

Para terminar, é importante referir que o género *Dinano*, com todas as suas convenções, no quadro da poesia makonde, é o que está associado à recitação, canto e dança, em simultâneo. A sua performance está dependente da representação dramática, através de um especialista. Com isso queremos distinguir do outro tipo de *Dinano*, que compreende narrativas de ficção, e que se caracteriza pela enunciação só através da fala. Esta não faz parte do âmbito do nosso estudo.

Grosso modo, este capítulo destinou-se a procurar os modelos da poesia oral makonde através dos textos representativos de cada género. O maior enfoque da abordagem recaiu sobre o texto e o contexto, havendo dificuldades (nalguns casos) para a classificação relativa ao contexto e à temática. Estas e outras formas de literatura oral são todas reconhecidas na sociedade makonde através de múltiplas manifestações, nos variados contextos do seu quotidiano. A performance dos textos não é produto de intenções fortuitas, pois ela ocorre no momento apropriado, durante o acto social instituído. É no quadro da performance onde se exerce a função catáctica da poesia oral e onde se exerce a experiência básica do quotidiano facilitada pelo público no acto da sua actualização. A representação não equivale apenas a uma simples recitação de cor, mas a uma recriação de modelos, estilos e temas.

### **CAPÍTULO 3: FUNÇÕES SOCIAIS**

Este capítulo pretende mostrar a maneira como os textos de tradição oral respondem aos diversos usos nas comunidades onde são produzidos. Tentaremos expor o assunto tentando, na medida do possível, integrá-lo no quadro da produção poética africana. O nosso objectivo com este tópico é tentar expandir alguns aspectos

associados com os géneros anteriormente descritos, para além dos que enumerámos acima.

Torna-se difícil observar funções. Estas são produto da análise social e permitem fazer inferências dos contextos sociais produzidas pela consciência do analista. Queremos com isso assinalar que as funções podem ser deduzidas pela forma em que são usadas as mensagens neste ou naquele contexto. Portanto, todas as mensagens nestes contextos têm naturalmente uma finalidade específica ou prática isto é, o significado que é dado ao seu conteúdo em relação à sociedade ou comunidade.

Os textos de tradição oral constituem um dos mais importantes meios de transmissão de valores. Eles assumem quase sempre, para além do simples acto de entreter, o papel de moralização dos costumes. Em alguns casos, estes textos constituem registo que documentam tais usos, embora a natureza da performance seja descrita essencialmente como de entretenimento. O valor documental evidenciado no texto nº13 “*Mmalume Munkumámodya*” pode ser comprovado através da palavra *Maduvano*, “actualmente”, se for analisado o conteúdo e ou as condições actuais da performance dos costumes, em relação ao seu passado.

**MMALUME MUNKUMÁMODYA!**

*Sashó<sup>13</sup>,  
M'alume ngwona maduvano munkumámodyóó...!  
Lipiko lipita litangola pashiwanjóó...!  
(REPETE-SE)*

**HOMENS, EXAGERAIS!**

*(Interjeição=surpresa)  
Homens, vejo que ultimamente estais a exagerar!  
Lipiko<sup>14</sup> anda a falar no palco...!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

É natural que para tornar mais consistente a transmissão desses valores, um dos suportes a que os artistas recorrem é o uso de referentes reais mediante a

<sup>13</sup> Interjeição: espanto; surpresa.

<sup>14</sup> Dançarino de mapiko (pl.); lipiko (sing.)



incorporação de elementos factuais, como forma de veicular as regras que determinam o bom funcionamento da sociedade.

Tal como a criação dos *griots*<sup>15</sup>, no antigo Mali, os artistas aparecem como um dos elementos importantes da sociedade, visto que são o registo dos costumes, tradições e princípios governativos dos reinos e tal é o caso da poesia universal, por exemplo, em que a epopeia glorifica o passado grandioso da nação.

Os textos de tradição oral veiculam valores morais do meio social em que são produzidos pois incutem conceitos sociais básicos na consciência da criança, constituindo, por isso, um dos meios mais úteis de socialização do indivíduo. Às crianças são transmitidas um conjunto de atitudes e valores sociais que não podem ser adquiridos através da educação formal. No seu conjunto são leis e costumes que governam o código e regras de comportamento na comunidade, como é o épico de *kambili Sananfila*<sup>16</sup>, destinado para instruir padrões de comportamento, com a finalidade de estabelecer harmonia social e moral da sociedade.

A criação poética, tem assim, em vista o controlo social. Noutros casos, comunicação com os antepassados, como vimos na secção anterior. Devemos lembrar que em todo este processo, os artistas, com jogos de palavras e outros mecanismos retóricos, surpreendem a audiência, com relações estabelecidas entre as coisas, com recurso à língua que é seu material básico. Através da audição e fala os indivíduos perpetuam os valores morais da sua comunidade que são resultado da criação poética. A literatura entretém enquanto, simultaneamente, ensina crenças, valores sociais que têm a ver com o seu dia a dia como garantia da manutenção e coesão da sociedade. Este conjunto de valores compreendem eventos, atitudes, experiências que redundam em aspirações dos seus membros.

---

<sup>15</sup> Músico e conselheiro do Rei, de acordo com D.T.Niane, (1987:vii); termo genérico para designar poeta e músico na África Ocidental francesa, segundo Ruth Finnegan (1970:96).

Os géneros da literatura oral têm assim função lúdica e moralizante. Este aspecto é especialmente significativo para a sociedade uma vez que esta precisa de um gigantesco sistema de valores éticos para a sua manutenção.

O significado dos textos de tradição oral e no concernente à criação poética reside no contexto imediato, ou seja na performance. Os próprios poetas reconhecem os objectivos múltiplos da arte do mesmo modo que a arte dos *griots* permitia ao poeta lembrar os padrões estabelecidos na história das dinastias do seu povo. Nestes processos, a poesia não só serve como meio de confrontação com a história, como também confirma a sua determinação para recobrir as suas raízes, como acontece em muitas partes de África.

Os indivíduos têm suas contribuições como forma de dar resposta à função social. Na performance, quer seja com canto, recitação ou dança, o artista é compreendido pelo seu trabalho, como elemento que vela pela integridade da sua comunidade. A performance é expressão do universo filosófico e simbólico da sua comunidade.

Muitos dos contextos da performance dos textos de tradição oral são resultado das obrigações sociais que envolvem a participação do artista. A literatura oral para estes contextos reveste-se de grande importância do ponto de vista estético, social e mesmo pessoal. As formas orais estão viradas para práticas ou funções rituais da vida das comunidades. Há fórmulas, por exemplo, relacionadas com os processos de adivinhação, como vimos na secção anterior, para responder aos propósitos dos seus membros.

As funções sociais dizem respeito aos papéis literários das artes verbais, na medida em que determinadas situações são correspondidas por práticas artísticas, como entretenimento, sátira ou humor, de entre várias, nos diversos contextos da

---

<sup>16</sup> Épico mandinga, de acordo com Jones et al. (1988:39).

vida, e na medida em que estes contextos podem ser compreendidos através dos textos.

Os textos de tradição oral possuem elevado valor estético, mesmo que o contexto diga respeito a funerais. Os artistas executam-nos como parte das suas responsabilidades sociais, e a audiência toma parte nestes eventos como um dos aspectos da responsabilidade colectiva.

Estes textos são, portanto, veículo da cultura. Por eles se perpetua a experiência das comunidades e exprimem situações ou eventos do quotidiano, todos relacionados subtilmente com a cultura da comunidade. Em parte, eles constituem elemento de identidade cultural, posto que nenhum elemento cultural pode ser compreendido se desligado do conjunto a que pertence.

Em todo este processo são os artistas, responsáveis pela transmissão e preservação da autoridade tradicional, se bem que as técnicas usadas permitem relacionar o património de valores, sua transmissão, continuidade e identidade do grupo. Por isso, em termos de funções, os textos de tradição oral enquadram-se nesta regra.

### **3.1 O papel da canção na sociedade makonde actual**

Tal como no passado, a canção tem hoje na sociedade makonde valor documental. Ela funciona, às vezes, como registo para evocação do passado histórico. Alguns dos textos do nosso *corpus* (exemplo *Tatake Mandushi* (1); *Machel* (8), *Bati Chisano* (6), *Nkutano* (7), ...) são caracterizados pela facticidade do seu conteúdo. Eles reportam eventos com referente existencial. A criação literária aí tem simples função de recriar tais eventos como forma de armazenar na memória dos seus membros. Este é um dos mecanismos usados na maioria das sociedades sem tradição de escrita para veicular os seus valores. Na sociedade makonde a escrita é

uma realidade recente. Estes e outros textos informam sobre os factos históricos e sociais mais importantes.

No quadro da criação poética e no que diz respeito à canção, a função pode ser evidenciada em muitos outros contextos e propósitos.

Na sociedade makonde actual e mesmo num passado pouco recente, a canção foi utilizada, pelos políticos, para fins de propaganda política ou fonte de educação. No quadro do multipartidarismo vigente, líderes políticos, candidatos dos partidos usam a canção para veicular as suas campanhas eleitorais nos comícios populares. As campanhas de vacinação, prevenção de doenças, diversos programas comerciais emitidos pela rádio, são transmitidos por via da canção.

Diversas manifestações na sociedade makonde são caracterizadas pela introdução da canção no início, por exemplo em festas *-ing'oma-* em makonde, investidura de chefes, recepção de hóspedes ou dirigentes distinguidos, campanhas eleitorais, etc. Actualmente as rádios criam oportunidades para a execução de canções de todo o tipo.

No passado colonial, a canção foi utilizada como meio para o incitamento à guerra, instrumento de pressão política contra os seus inimigos. Foi mesmo durante a guerra de libertação nacional que a canção foi usada para encorajar sentimentos de unidade nacional. A caça *-Ulumba -* é uma das actividades da sociedade makonde e que sempre é acompanhada de canção.

Por outro lado existem as chamadas canções de embalar. Este tipo de elaboração é muito simples e exprime sentimentos que a mãe tem para com o filho.

Em geral podemos afirmar que as convenções variam tendo em conta a especificidade do contexto, como vimos nos géneros anteriormente descritos. Elas respondem práticas reiteradas e convencionalizadas no seio da sociedade makonde.

Sendo assim, com este t3pico foi nossa intenc3o apresentar fun33es sociais no quadro da cria33o po33tica, caracterizada por uma tradi33o de oralidade. Para a confirma33o deste objectivo tivemos em vista que era necess33rio apresentar o panorama geral das fun33es sociais gerais, e o papel espec33fico que cabe 33 can33o na sociedade makonde actual a fim de corresponder aos m33ltiplos prop33sitos. Portanto, este 33ltimo item afigura-se-nos como uma necessidade de tentar expandir o assunto, no quadro das fun33es sociais, ao inv33s de limitarmos a nossa pesquisa apenas aos g33neros concebidos para esta disserta33o. Assinal33mos, igualmente, algumas caracter33sticas dos textos que s33o an33logas 33s da teoria liter33ria em geral e espec33ficas da literatura oral.

#### CAP33TULO 4: CONCLUS33ES

Ao longo do trabalho foi nossa preocupa33o mostrar as varia33es gen33ricas da poesia makonde tendo em conta algumas vari33veis que nos conduziram ao modelo classificat33rio apresentado e que resumimos :

- (i) recitativa pura ou falada, *Shivalanga*;
- (ii) cantada, com ou sem instrumentos, *Dimu*;
- (iii) cantada e/ou falada, associada 33 dan33a, no quadro da dramatiza33o com acompanhamento de instrumentos, *Dinano*.

Todas estas formas s33o reconhecidas pelos seus membros atrav33s dos m33ltiplos contextos em que ocorrem. Talvez fique aqui a d33vida: (can33o 33 poesia?) Naturalmente que sim. Isto 33 comprovado em muitas literaturas do mundo. Sendo sociedades da tradi33o oral, 33 pr33prio da poesia universal. O que acontece 33 que os seus textos s33o cantados ou entoados implicando, nalguns casos, acompanhamento de m33sica produzida por diversos instrumentos.

33 verdade que o elemento lingu33stico algumas vezes aparece mais limitado do que nas formas complexas, em que se requer maior elabora33o e que s33o transmitidas

no estilo falado ou recitativo. Mesmo assim, tal facto não impede que chamemos às formas cantadas de poemas. É também facto evidente que a canção é um dos géneros da literatura oral mais importante em África, de tal sorte que os elementos musicais e verbais são interdependentes. Fica-nos como tese em demonstração, do que temos vindo a explicar, o facto de que as mensagens cantadas ajudam fielmente a transmissão, pois a melodia actua como um mecanismo mnemónico. Por isso, alguns itens são codificados por questões de eficiência, para a recordação de sequências do texto.

O efeito desta técnica é conseguido pelo esforço que vai além do texto, através de expressões faciais por parte do cantor, a música produzida pelos instrumentos e que acompanha a performance. Nesta base, é óbvio que muitas palavras sugiram outro valor acústico, como fórmula mnemónica. Para elaborar este aspecto de produção poética é preciso referir a componente vocal que, associada àqueles, origina emoções apropriadas de modo que sentimos prazer, pela eloquência que nos é dada pelo cantor.

A linguagem ordinária, com todas as suas regras gramaticais e lógica, é muito superficial, muito fraca para comunicar a mensagem. Como mecanismo mnemónico, a arte é o maior veículo usado pelos artistas, de forma mediatizada, pelo recurso às metáforas, símbolos e imagens sugestivas. É na performance onde os recitadores/cantores, em confrontação com o público, provocam neste o prazer estético através das suas capacidades artísticas, pela imaginação e talento discursivo aumentando cada vez mais as emoções da audiência.

A fonte do prazer no poema/canção é evidente pelo uso de palavras por parte do cantor, como característica literária do acto criativo verbal.

Por isso, aquilo a que chamaríamos de teses em demonstração e a dificuldade de considerar se a canção é ou não poesia pode ser fundamentada nestes termos.

Isto para nós significa uma tentativa de compreender a essência da poesia oral.

A classificação que efectuámos teve em conta os contextos sociais e a performance em que os textos podem ser executados (vide anexos C e D).

Paralelamente aos modelos que nos pareceram adequados, fizemos uma abordagem dos mesmos tendo em conta a função que desempenham nos variados contextos, recorrendo aos mais variados exemplos. Neste aspecto fizemos constar

que no quadro da criação artística verbal, assinalámos propriedades plausíveis que conferem aos textos apresentados como modelo para a classificação na sua totalidade.

Para o efeito, destacámos, no quadro da tradição oral, a importância que esses textos assumem para as comunidades que os produzem, fazendo ver que os mesmos constituem elementos importantes quer em termos folclóricos, quer literários, linguísticos, sociais e mesmo em termos históricos, filosóficos, etc. Como repositório e vector de criações sócio-culturais permite a socialização dos indivíduos e ao mesmo tempo constitui uma das formas de expressão da filosofia da comunidade. Como mensagens, as formas orais da literatura são elementos indispensáveis na reconstrução da história, funcionando como resíduos das experiências acumuladas e que se perpetuam de geração para geração através da memória colectiva. Socialmente se reconhece a importância destes textos como factores que exprimem valores, sentimentos e atitudes universais, entendidos como virtudes de uma sociedade.

Por outro lado, em termos literários, constituem-se como um *corpus* de inegável valor estético, característica de um acto criativo verbal, transmitido pela voz da palavra, como um actante fundamental, através da recitação, entoação, associado a outros meios.

Por isso, a abordagem dos géneros permitiu-nos concluir que o estudo e sistematização da poesia oral na literatura moçambicana, passa pela inventariação dos modelos existentes. A nossa contribuição aqui é que ela existe quer na forma recitativa pura, quer cantada ou, associada à dança, com acompanhamento de instrumentos.

Com efeito, e do que fica dito, é na esfera artística que devemos compreender a essência da criação das formas apresentadas. Para isso a primeira questão que deve ser resolvida passa pela compreensão da natureza da imaginação criativa e os contextos através dos quais essa imaginação opera, pois ela não ocorre em contextos isolados. Esta característica é comum a muitos géneros da literatura oral em África. No quadro dessa criação, em termos de funções, ela entretém e ensina acerca da personalidade e identidade dos indivíduos e sobre a visão cosmológica do mundo que os rodeia.

Portanto, foi nosso objectivo ao longo do trabalho, e de acordo com os pressupostos enunciados, procurar uma abordagem adequada em relação aos modelos para uma melhor sistematização da poesia oral no contexto da literatura moçambicana. Procurámos, na medida do possível, demonstrar os contextos em que ocorrem alguns dos géneros pesquisados de forma a mostrar a variedade dos textos. Por outro lado, foram assinaladas igualmente as funções destes textos com propriedades análogas às do que acontecem noutras partes do continente africano. As características dos géneros, para nós, são plausíveis de servirem como modelos para a classificação e reúnem qualidades para a sua integração como fazendo parte do *corpus* da expressão poética, entendida esta como manifestação cultural de um povo.

Neste contexto e no quadro do Plano Curricular do Ensino Básico (PCEB), é possível, como nossa sugestão, promover o conhecimento das formas orais de literatura quer canções, poemas e outras formas, de modo a recriar no contexto da sala de aulas numa altura em que as línguas moçambicanas entram pela primeira vez no ensino.

As capacidades podem ser exploradas tendo em conta o que os alunos sabem na sua própria língua e cultura de modo a confrontar-se com a diversidade linguística e



cultural de Moçambique, permitindo complementar os conhecimentos da sua própria cultura. Torna-se necessário mostrar a diversidade da poesia oral no que concerne à forma, conteúdo e performance, através da sua importância no contexto artístico e social, aproveitando-se as vantagens que a mesma tem no que diz respeito à educação estética, moral e cívica, para além de actividades lúdicas ou de entretenimento.

No contexto da diversidade cultural deve haver preocupação de forma a inculcar no aluno a consciência de que a literatura local constitui um aspecto para o conhecimento de outras literaturas.

Para além das canções e poemas, as crianças possuem uma diversidade de jogos de palavras, música ou dança que podem ser aproveitados, como actividades lúdicas no contexto da sua vida familiar e comunitária, nas escolas, centros infantis e outros círculos afins, tendo em conta sempre o contexto específico.

Esta prática constitui(ria), em nosso entender, um factor importante de identidade cultural, pois é na escola onde se podem desenvolver e estudar com facilidade estas capacidades. Assim, o crescimento contínuo das escolas permitirá praticar as formas da literatura oral de forma distinta e convencional, através das acções que estão sendo levadas a cabo pelo Ministério da Educação e Organizações não-governamentais visando mudar o panorama das escolas moçambicanas, no quadro do Plano Estratégico do sector.

Assinalámos, por outro lado, que os textos de tradição oral podem constituir matéria de estudo principalmente aos estudiosos em Cultura, Ideologia, Psicologia, Arte, Religião, Direito, História, etc. O conhecimento das artes verbais ajuda-nos a compreender a nossa identidade e diversidade cultural. O aprofundamento das características das formas orais da literatura, contribuiria para compreender os

aspectos comuns e específicos que são decorrentes de contextos sociais e que muitas vezes têm sido esquecidos.

Portanto, como assinalámos no princípio, o presente trabalho constitui uma pesquisa introdutória ficando ainda uma grande parte para futuras pesquisas.

Assim, a terminar, esperamos que os estudos posteriores possam vir a enriquecer os modelos que foram propostos de forma a permitir melhor compreensão dos géneros da literatura oral makonde em geral, e de todas as formas da expressão poética, em particular.



## BIBLIOGRAFIA

1. AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 6ª edição, Coimbra: Livraria Almedina, vol. I (1984).
2. ANGENOT, Marc et al. *Teoria Literária*. 1ª edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, (1995).
3. BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura*. Lisboa: edição "Livros do Brasil", Coleção Vida e Cultura, (1934).
4. CHIMOMBO, Steve. *Malawian Oral Literature*. Zomba: University of Malawi, Centre for Social Research, (1988).
5. DIAS, Jorge. *Os Macondes de Moçambique*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, vol.I, (1964).
6. FERREIRA, A- Rita. *Fixação Portuguesa e História Pré-Colonial de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, (1982).
7. FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Great Britain: Oxford University Press, (1970).
8. FONSECA, António. *Contribuição ao Estudo da Literatura Oral Angolana*. 9ª edição, Instituto Nacional do Livro e do Disco, Coleção Estudos e Documentos (1996).
9. FUNGULANE, Alberto et al. *A Educação Tradicional em Moçambique: Estudo de caso dos ritos de iniciação em Cabo Delgado*. Pemba: Arquivo do Património Cultural, Delegação de Cabo Delgado (1997).
10. GUERREIRO, M. Viegas. *Rudimentos da Língua Maconde*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique (1963).

11. \_\_\_\_\_ *Os Macondes de Moçambique*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, vol.IV (1966).
12. GUNNER, Liz & GWALA, Mafika. *Musho: Zulu Popular Praises*. Witwatersrand University Press (1994).
13. JONES, Eldred Durosimi et al. *Oral & Written Poetry in African Literature Today*. New Jersey: Africa World Press (1988).
14. KESTELOOT, Lilyan & NATHAN, Fernand. *La Poésie Traditionnelle*. Paris: Classiques du Monde, Littérature africaine (1971).
15. KIETI, Mwikali & COUGHLIN Peter. *Barkin, you'll be eaten! The Wisdom of Kamba Oral Literature*. University of Nairobi: (Department of Literature), Phoenix Publishers (1990).
16. LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri (1998).
17. \_\_\_\_\_ *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Vega, Palavra africana (1995).
18. MAPANJE, Jack & WHITE, Landeg. *Oral Poetry from Africa*. 1ª edição, New York :Longman (1983).
19. MPALUME, Estêvão & MANDUMBWE, Marcos A. *Guia da Língua Makonde*. 1ª edição, Maputo: Imprensa Nacional (1991).
20. NIANE, D.T. *An Epic of Old Mali*. Longman African Classics (1987).
21. OGUTU, B. Onyango & ROSCOE, Adrian A. *Keep My Words*. Nairobi: Heinemann (1974).
22. ROSÁRIO, Lourenço J. da Costa. *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Luanda/Lisboa: ICALP, Ministério da Educação, Angolé-Artes e Letras (1989).

23. VANSINA, Jan. *Oral Tradition as History*. The University of Wisconsin Press, Madison, USA (1985).
24. WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 4ª edição, Mem Martins: Publicações Europa-América (1972).

(ANEXO A: INQUÉRITO)

UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
SECÇÃO DE LITERATURA E CULTURA

INQUÉRITO

I PARTE: DADOS DO INFORMANTE

LÍNGUA: MAKONDE P 23-GUTHRIE (1961-67)

NOME COMPLETO \_\_\_\_\_  
LOCALIDADE \_\_\_\_\_ DISTRITO \_\_\_\_\_ PROVÍNCIA \_\_\_\_\_  
ALDEIA \_\_\_\_\_ BAIRRO \_\_\_\_\_  
CASA Nº \_\_\_\_\_  
SEXO \_\_\_\_\_ ESTADO CIVIL \_\_\_\_\_ PROFISSÃO \_\_\_\_\_

II PARTE: QUESTIONÁRIO

1. QUEM É QUE CANTA?

homem  
 mulher  
 profissional  
 amador

2. QUEM É QUE OUVI?

homens  
 mulheres  
 crianças  
 adultos (mais velhos) \_\_\_\_\_ homens \_\_\_\_\_ mulheres \_\_\_\_\_ homens / mulheres

3. EM QUE PERÍODO DO DIA CANTA?

de dia  
 à noite  
 de manhã  
 à tarde

PORQUÊ SÓ NESSE PERÍODO? \_\_\_\_\_

4. POR QUE É QUE CANTA? \_\_\_\_\_ PARA QUÊ? \_\_\_\_\_

5. QUAL É A PALAVRA/FRASE QUE EXPLICA O CANTO? \_\_\_\_\_

6. TEM UMA FINALIDADE O CANTO? \_\_\_\_\_ QUAL É? \_\_\_\_\_

7. MÚSICA TEM INSTRUMENTO? \_\_\_\_\_ SIM \_\_\_\_\_ NÃO

7.1. O INSTRUMENTO:

é o mesmo  
 varia

8. ESTA CANÇÃO É CANTADA:

antes da Independência  
 depois da Independência

9. COMO APRENDEU? \_\_\_\_\_

10. ESTA CANÇÃO É CANTADA :

todos os dias  
 em ocasiões especiais

III PARTE: DADOS DO INVESTIGADOR

NOME \_\_\_\_\_

INSTITUIÇÃO/ORGANISMO \_\_\_\_\_

DATA E LOCAL DE RECOLHA \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ /19\_\_

OBSERVAÇÕES \_\_\_\_\_

## (ANEXO B: DADOS DOS INFORMANTES)

Nº	Nome	Idade	Sexo	Distrito	Localidade	Aldeia	Gênero da Poesia	Obs.
01	Amboni Shuluma	-	Masc	Muidumbe	Muidumbe	Mwambula	Shilanga	
02	Julião V. Kalume	-	Masc	Muidumbe	Muidumbe	Mwambula	Shilanga	
03	Henriques S. Numbati	50	Masc	Muidumbe	Muatide	Mwambula	Shilanga	
04	Kulombameo Shityatya	-	Masc	Mueda	Nnonje	Nnonje	Shilanga/Dinano	
05	Joanina Anajambala	-	Fem.	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Dimo dya Matanga	
06	Tomasina Masapa	-	Fem.	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Dimo dya Matanga	
07	Rosa P. Siebo Manda	-	Fem.	Muidumbe	Muidumbe	Mwambula	Dimo dya Matanga	
08	Ágata Shikwela	-	Fem.	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Dimo dya Matanga	Nyano <sup>17</sup>
09	Shai Múluta Ashiwaya	-	Masc	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Dimo dya Matang	
10	Isabel Simba	39	Fem.	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Ntumi	
11	Maria Celestino	20	Fem.	Muidumbe	Muatide	Matambalale	Ntumi	
12	Ernestina Assane	-	Fem.	Muidumbe	Muidumbe	Mwambula	Dimo dimwe Humu	

## (ANEXO C: TEMÁTICA DO CORPUS)

## TEXTO

1. Denúncia/condenação de um traidor.
2. Comunicação/informação<sup>18</sup>.
3. Perseverança na tradição/passado.
4. Lamentação.
5. Advertência / exortação para as consequências da embriaguez.
6. Recepção a Chissano<sup>19</sup>.
7. Exortação/apelo.
8. Comunicação das circunstâncias da morte de Machel e sua exemplaridade.
9. Indignação para com as circunstâncias da morte da Presidente das mulheres.
10. Derrota do Presidente da Aldeia<sup>20</sup>.
11. Denúncia de mulher (menina) ladra<sup>21</sup>.
12. Insinuação para o adultério.
13. Degeneração de valores culturais<sup>22</sup>.
14. Pedido para a actuação do melhor cantor/músico.
15. Estima para com o presidente da aldeia.
16. Tortura do marido<sup>23</sup>.
17. Desrespeito do marido para com a sua esposa<sup>24</sup>.
18. Resposta a provocação do jovem/homem.
19. Maus tratos<sup>25</sup> dos filhos por parte do pai.
20. Malefícios da bebida<sup>26</sup>.
21. Relembração do passado/origem<sup>27</sup>.
22. Convocação para a tomada de posse do Rei Siebo<sup>28</sup>.
23. Regresso da mulher divorciada a casa dos pais.
24. Mulher divorciada nunca mais casa.
25. Medo<sup>29</sup> da guerra.
26. Choro<sup>30</sup> pelos mortos.
27. Invocação a Deus para a salvação<sup>31</sup> do mal.
28. Advertência.
29. Lamentação da morte do marido<sup>32</sup>.

<sup>17</sup> Mulher do Rei, *Humu*, em Makonde

<sup>18</sup> Lamentação.

<sup>19</sup> Comunicação.

<sup>20</sup> Produto do voto popular; realidade nova.

<sup>21</sup> Denúncia de uma mulher ladra, em virtude da pobreza do marido; motivo de regresso à aldeia de origem.

<sup>22</sup> Denúncia dos exageros que os homens cometem, resultando na degeneração de certos valores culturais (por exemplo, na tradição makonde lipiko nunca fala ao público.)

<sup>23</sup> Recusa da tortura por parte do marido; injustiças do marido.

<sup>24</sup> Indignação da mulher para com o desrespeito do seu marido.

<sup>25</sup> Como resultado da bebida.

<sup>26</sup> Denúncia dos seus efeitos negativos.

<sup>27</sup> O passado/origem evocados através dos túmulos/mártires de Mueda.

<sup>28</sup> Convocação/celebração para tomada de posse do Rei Siebo, da linhagem/ (família) Mwambi.

<sup>29</sup> Guerra mete medo a qualquer pessoa; seja quem for.

<sup>30</sup> Pêsames.

<sup>31</sup> Pedido de água.

<sup>32</sup> Esta canção é interpretação da respectiva história através do cantor.

30. Liberdade total de dançar com uma mulher.  
 31. Choro pelo morto.  
 32. Pedido de ajuda /auxílio.  
 33. Fim da guerra civil em Moçambique.  
 34. Advertência.  
 35. Comunicação da morte.  
 36. Aconselhamento.  
 37. Morte<sup>33</sup>.  
 38. Condenação da morte.  
 39. Cantos fúnebres<sup>34</sup>.  
 40. Advertência.

(ANEXO D: CORPUS)

DIMO DYA MATANGA

1

TATAKE MANDUSHI<sup>35</sup>

*Tatake Mandushi ndilibya mwene!  
 Tatake Mandushi ndilibya mwene!  
 Kéé-ké-kéé-kéé!  
 Eludyanga PELELIMO,  
 Waita n'kanda wa majeshi,  
 Au n'kanda wa kunyatanga,  
 Unapite ku ng'ande kwaangu!  
 Komisali ashema n'kutano!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé!  
 Aludeya ya ku Miteda,  
 Kuvashamanga na venintete,  
 Ida akune mulole lipidi,  
 Ali lipipidi lya shikaloni,  
 Tatake Mandushi kukwela mua mwene!  
 Tatake Mandushi kukwelóó...!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé!  
 Tatake Mandushi kulitangasha mwene,  
 Nangwapa, nangu lipidi, nangu lipidi lya shikaloni!  
 Komisali kuncema Máng'wenya! (REPETE-SE)  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!  
 Wako Máng'wenya taida akune, mwanetu!  
 Taida ulole lipidi,  
 Umanye umwene mwakutandela!  
 Máng'wenya alakota mui! (REPETE-SE)  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!  
 Mui andijanjika,  
 Kuvanyanyanga venintete,  
 Kulo lipidi lya shikanyola,  
 Lipidi kuka mu shonga.  
 Komisali ancema Namanye!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!  
 Wako Namanye taida kune, mwanetu  
 Taida kune muntwale njenu,  
 mukanjae ku lipondo,  
 Mukenda ku kaja mukalindile.  
 Komisali ancema Maneno! (REPETE-SE)  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...!  
 (REPETE-SE)*

TATAKE MANDUSHI

*Tatake Mandushi matou-se a si próprio  
 Tatake Mandushi matou-se a si próprio  
 Kéé-ké-kéé-kéé! (ideofone)  
 Desprezando a FRELIMO,  
 Recusando incorporar-se nas FPLM<sup>36</sup>  
 Julgando que era maldade,  
 Que não passe pela minha casa!  
 Comissário convocou reunião!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé! (ideofone)  
 Aldeia de Miteda,  
 Convocou a população,  
 Vinde aqui ver agente da PIDE,  
 Este PIDE do colonialismo,  
 Tatake Mandushi subiu  
 Tatake Mandushi subiu...!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé! (ideofone)  
 Tatake Mandushi denunciou-se pessoalmente,  
 Eu aqui, sou agente do colonialismo!  
 Comissário chamou Máng'wenha!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...! (ideofone)  
 Tu Máng'wenha vem aqui, meu irmão! (metáfora)  
 Vem aqui ver agente da PIDE,  
 Para tu próprio saberes como proceder!  
 Máng'wenya pegou no pilão!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...! (ideofone)  
 Suspendeu o pilão  
 Afastou a população,  
 Para ver o agente da PIDE,  
 O agente foi ao túmulo.  
 Comissário chamou Namanhe!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...! (ideofone)  
 Tu Namanhe vem aqui, meu irmão (metáfora)  
 Vem aqui levar o agente,  
 Para ir deitar na cova,  
 Quando fordes a casa esperai.  
 Comissário chamou Maneno!  
 Kéé-ké-kéé-kéé-kéé...! (ideofone)*

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
 (Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

2

ING'ONDO YA MASHANGAISA

*Ndikwaulila ing'ondo muii, ya mashangaisa!  
 Tuvénintete kwangaika ndya ludeya kila saa!*

GUERRA CIVIL

*A guerra de Matsangaisa!  
 Perturbou a população nas aldeias toda a hora!*

<sup>33</sup> Comunicação da morte.

<sup>34</sup> Origem dos cantos fúnebres.

<sup>35</sup> Agente ao serviço da Administração Colonial.

<sup>36</sup> Forças Populares de Libertação de Moçambique.



Pa Nnámánde uti nditaya moto,  
 Pa Námpanya uti nditaya moto,  
 Ku Namakule, nelóó...,  
 Kumalilila pa Mandavaa!  
 Baba Shipandé...! (REPETE-SE)  
 Kwandika nota,  
 Kupalakela ku Maputo,  
 Baba Shisanóó kushomya,  
 Shisanóó anditangola,  
 Nangu ing'ondo angumanya,  
 Presidente wa mashanga namanyashinu,  
 Vatimbanga shilambo vakushomya.  
 (REPETE-SE)

Em Nnámánde queimaram toda a aldeia,  
 Em Námpanha queimaram toda a aldeia  
 Hoje em Namakule,  
 Terminando em Mandava!  
 Pai Chipande...!  
 Escreveu uma nota,  
 Enviou-a a Maputo,  
 Pai Chissano leu a nota,  
 Chissano disse,  
 Eu não sei a causa da guerra,  
 Não conheço o presidente de matsangaisa  
 Os que sabotam o país são os intelectuais.

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
 (Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

3  
 KWANDA DINEMBO<sup>37</sup>

TATUAGEM

Kwanda dinembo,  
 Nangu ninava ninang'olo,  
 Kéé-ké-ké-ké-ké...!  
 Ninang'olo, ninang'olo,  
 Ai yadi yetu.  
 (REPETE-SE 2 VEZES)  
 Shipandé<sup>38</sup> pashishwali shikola  
 Na vapidili  
 Wetu tupagwite, tulola ndóó,  
 Au ubulutu wetu!

Tatuagem do corpo,  
 Não significa que eu seja tão velho,  
 Kéé-ké-ké-ké-ké...!(ideofone)  
 Tão velho, tão velho,  
 Esta é nossa tradição.

Chipande quando estudava na escola  
 com padres  
 Nós estávamos, com olhos abertos,  
 Esta é nossa ignorância!

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
 (Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

4  
 LINDENDALYÓ<sup>39</sup>

LINDENDALYÓ<sup>40</sup>

Solo: Lindendalyó, lindendalyó,  
 Kutangadika Masapa mu lipanda<sup>41</sup>!  
 Coro: Lindendalyó, lindendalyó...!  
 Solo: Ata medi napatasinu!  
 Coro: Lindendalyó, lindendalyó...!  
 Solo: Ata ndambala napatasinu!  
 Coro: Lindendalyó, lindendalyó...!

Lamenta Masapa no Lipanda  
 Lindendalyó, lindendalyó...!  
 Nem água tenho!  
 Lindendalyó, lindendalyó...!  
 Nem comida tenho!  
 Lindendalyó, lindendalyó...!

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
 (Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

5  
 NAMBALWA

FICAREI EMBRIAGADA

Unangutaké woe,  
 Ngwona nambalwa,  
 Ngwona nikambalwa  
 Ndavatukula valume va vene,  
 dyoni nangu!  
 Kuwena déé<sup>42</sup>-déé-déé-déé-déé...,  
 (REPETE-SE)

Não me dê tanta bebida,  
 Senão ficarei embriagada...  
 Se eu ficar embriagada,  
 Tropeçarei nos maridos das outras,  
 Depois ficarei com vergonha,  
 Andarei (passo a passo),

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
 (Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

NTUMI

6  
 BABA SHISANO

PAI CHISSANO

Baati yapatile Shisano, baba Shisano,

Sorte que teve pai Chissano,

<sup>37</sup> Costume makonde.

<sup>38</sup> Antigo Ministro de Defesa de Moçambique.

<sup>39</sup> Expressão idiomática: Facto/evento que nunca acaba no mesmo instante; prolongamento até ao pôr do Sol.

<sup>40</sup> Serve de interlúdio.

<sup>41</sup> Casa onde se concentram todas as cerimónias para ritos de iniciação; centro dessas cerimónias; sede; casa-anfitriã.

<sup>42</sup> Andar passo a passo, timidamente.

*Pawikile cidade Muedó..., cidade Muedó...,  
Andida mikonómó, mikonómó mwa vaninteté...,  
Shisanó babó, andida mikonómó...  
Tuvenintete pakutangola apa,  
Pakutangola wetu nelo tundipuwangó...,  
Tundipuwanga kumpokela Shisanó babó...  
Shisano babó,  
Andida mikonómó, mikonómó mwa veninteté...!  
(REPETE-SE)*

*Quando chegou a vila de Mueda...,  
Foi recebido nos braços da população...,  
Chissano pai veio nos braços...  
Nós os populares falamos que  
Nós hoje estamos satisfeitos...,  
Estamos satisfeitos por recebermos pai Chissano  
Pai Chissano,  
Veio nos braços da população!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

7

### REUNIÃO

*Nkutano!  
Utangaleke,  
Utangaleke sede ku Makomia,  
Vanang'olo kutumanya,  
Menintete munime pambó,  
Menintete munime pamba...  
Wou ku Mosambiki uti tundamalidyó...!*

*Reunião!  
Que se realizou,  
Que se realizou na vila de Macomia,  
Os dirigentes disseram  
Que a população deve produzir algodão,  
Que a população deve produzir algodão,  
Em Moçambique acabaremos com a nudez...*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

8

### MALA KUNYONYA!

*Mala kunyonya!  
Mala kunyonya kwanja, padikidiki,  
(REPETE-SE)  
Ninkulota kuvalanga vida vya mushilambo!  
Mashele andipela!  
Mashele andipela dipitina dimwe nkabulu!  
Nkabulu kutwala yuti kumwambela Mashele,  
Mashele andijaa shingumié...!  
( REPETE-SE)  
Nangu ndapita momó...!  
Ndapita momo, momo, mwashipita Mashele!  
(REPETE-SE)  
Ku Zambia nae ndiwika, ku Maputo nae ndiwika,  
Baba, baba, Mashele, babó...  
Mama, mama, Josina, mamó,  
Nae andipela kwashingangala.  
(REPETE-SE)*

### CALA BARULHO!

*Cala barulho!  
Cala barulho um pouco.  
Quero contar a vida do país!  
Machel morreu!  
Machel morreu por intrigas dos boers!  
Boers pegaram em arma e dispararam para Machel,  
Machel perdeu a vida...!  
Eu passarei do mesmo sitio!  
Passarei no mesmo sitio onde passava Machel!  
Ele chegou à Zâmbia, chegou a Maputo,  
Pai, pai, Machel, pai...  
Mãe, mãe, Josina, mãe,  
Machel morreu subitamente.*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

9

### NGUMANYIA MWAPALALELE MWASHALE

*Ngumanyia Mwashale mwapalalele,  
Paludeya Miteda,  
Mwashale nae ashiva shepi,  
Ashiva shepi wa va mama,  
Mwashale mwapalalele pa ludeya Miteda.  
(REPETE-SE)*

### COMO MORREU MWASHALE

*Diz-me como morreu Mwashale,  
Na aldeia Miteda,  
Mwashale era chefe,  
Era presidente das mulheres,  
Como morreu Mwashale na Aldeia Miteda?*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

10

### USHAGUSHI

*Ushagushi watandilyawó ku Mosambiki,  
Mu italee shilini na saba, shilini na sabó,  
Aju shepi wa ludeya vaningwiyanga,  
Makwava baba, pa ludeya peetwó.  
(REPETE-SE)  
Shepi wa ludeya pakutangola,  
Pakutangola, menintete munatende davo,*

### ELEIÇÕES

*As eleições que houve em Moçambique,  
No dia vinte e sete, vinte e sete,  
O chefe da aldeia foi derrubado,  
Pai Makwava, da nossa aldeia.  
O presidente da aldeia disse,  
Não procedeis assim,*

*Munatende davóó,  
Ushagushi shinu sha pole,  
Shinu sha pole paludeya peetwóó.  
Aju shepi wa ludeya vaningwiyanga,  
Makwava baba, paludeya peetwóó.  
(REPETE-SE)*

*Não procedeis assim,  
Eleição é coisa de paciência,  
Coisa de paciência na nossa aldeia.  
O chefe da aldeia foi derrubado,  
Pai Makwava, da nossa aldeia.*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

11  
*MWALI<sup>43</sup> JOSINA*

*MENINA JOSINA*

*Josina mwali, wa ludeya Mpeme,  
Nae andyuka ndalombwa  
Sede Matambalale,  
Kanji vamwaulanga kwiva  
Disuluwali dya nnume ntwagwe.  
Josina pakutangola,  
Nangu ninkuka kwetu, ludeya Mpeme,  
Kanji mukangwona nguujja,  
Shale<sup>44</sup> adenge ng'andéé...*

*Menina Josina, da aldeia Mpeme,  
Ela foi casar-se  
Na aldeia Matambalale,  
Mas acusam-na de ser ladra,  
Roubou calças do seu marido.  
Josina respondeu,  
Vou-me embora para a minha aldeia  
Mas se me virdes de volta,  
Chale deve construir casa...*

(REPETE-SE 2 VEZES)

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

12  
*LYÉÉ- LYÉÉ- LYÉÉ- LYÉÉ!*

*LYÉÉ- LYÉÉ- LYÉÉ- LYÉÉ!<sup>45</sup>*

*Tenda lyée lyée lyée lyée!  
Tenda lyée lyée lyée lyée!  
Tukimang'ane ku balabala,  
Akune ku balabala kápita ntwao!  
(REPETE-SE 2 vezes)*

*Dá tantas voltas(=esquivar-se de.)  
Dá tantas voltas(=esquivar-se de.)  
Encontremo-nos na estrada,  
Aqui na estrada, longe do seu marido!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

13  
*MMALUME MUNKUMÁMODYA!*

*HOMENS, EXAGERAIS!*

*Sashóó<sup>46</sup>,  
Mmalume ngwona maduvano munkumámodyóó!  
Lipiko lipita litangola pashiwanjóó!  
Jumamoshi nangu nguvina,  
Jumapili nangu ngutamwa,  
Lo vavangu kungwima ugwalwóó,  
Lo vavangu kungwima kashokóó!  
(REPETE-SE)*

*(Interjeição=surpresa)  
Homens, vejo que ultimamente estais a exagerar!  
Lipiko<sup>47</sup> anda a falar no palco...!  
No Sábado eu não dançarei,  
No Domingo eu não dançarei,  
Vede que meus colegas estão a negar-me bebida!  
Vede que meus colegas estão a negar-me aguardente de caju!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

14  
*VA MWÁMBULA*

*OS ALDEÕES DE MWÁMBULA*

*Va Mwambula kwaloka kvave,  
Vandiwika Matambalale, Matambalaléé,  
Vandijugwa shani sha Marrakwene<sup>48</sup>,  
Paludeya peetwóó.  
Mwana Lubeto pakutangola,  
Pakutangola, ma Mwambula amunapupe,  
Amunapupéé,  
Ashi shani sha Marrakwene mundikodya,*

*Os da Aldeia Mwambula vieram cá,  
Chegaram 'a aldeia Matambalale,  
Pediram prato de Marracuene,  
Na nossa Aldeia.  
O filho de Alberto disse,  
Sossegai-vos,  
Sossegai-vos,  
Pois encontrastes o prato de Marracuene*

<sup>43</sup> Menina que passou dos ritos de iniciação e que ainda não tem filho.

<sup>44</sup> Casar antes de reunir as condições é o fundo da questão.

<sup>45</sup> Dar voltas; curvas; fintas; (=esquivar-se de.); ideofone.

<sup>46</sup> Interjeição: espanto; surpresa.

<sup>47</sup> Dançarino de mapiko (pl.); lipiko (sing.)

<sup>48</sup> Prato de Marracuene (trad. lit.); fig.(=Disco; melhor músico, cantor, por analogia 'a música de Sam Mangwana "Marracuene/ Marracuene, /Dançar Marrabenta."

Mundapata paludeya pó peetwóó!  
(REPETE-SE)

Haveis de tẽ-lo aqui na nossa aldeia!

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

15

LUDEYA YETU

NOSSA ALDEIA

Solo: Ludeya yetu Matambalale  
Alangalé baabóó,  
Alangalé baabóó,  
Alangalé baba, Makwavóó!  
Coro: Alangalé baabóó,  
Alangalé baabóó,  
Alangalé baba Makwavóó!

Nossa Aldeia Matambalale  
Dirige pai,  
Dirige pai,  
Dirige pai Makwava<sup>49</sup>!  
Dirige pai,  
Dirige pai,  
Dirige pai Makwava!

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

16

AUNANGULADYE KU MADODO

NÃO ME DEITES DO LADO DAS PERNAS

Aunanguladye ku madodo,  
Ngujopa matekilóó,  
(REPETE-SE)  
Igoli yangulalila  
Yangu nimwene, namwanangu...eh !eh!  
(REPETE-SE)

Não me deites do lado das pernas,  
Tenho medo dos teus pontapés,  
A cama onde durmo,  
É minha e do meu filho...

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

17

ISHIMA MENE

FALTA DE RESPEITO

Kwanini, n'kongwe ndyavo,  
Ishima mene,  
Kwanini, n'kongwe ndyavo,  
Ishima mene!  
Ishima mene,  
Kwanini n'kongwe ndyavo,  
Tatake ninóó<sup>50</sup>...!  
(REPETE-SE 2 vezes)

Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Sem respeito!  
Sem respeito!  
Porquê faltas respeito à tua mulher?  
Pai de menina...!

(Versão Popular)

18

NANCEMA

CHAMÁ-LO-EI

Nangu kaka nikamwona  
Nancema na imbeve,  
Ata pa shiwanja<sup>51</sup>,  
Ata mwoemwoe,  
Nancema na imbeve,  
Wanjenge wakóó,  
tatake nina!  
Ikava yamangumi, tuke,  
Wanjenge wakóó,  
Tatake nina!  
(REPETE-SE)

Se eu vir o homem  
Chamá-lo-ei com teimosia,  
Mesmo que seja no palco,  
Seja o que for,  
Chamá-lo-ei com teimosia,  
Tu é que incitaste,  
Pai de menina!  
Se for a socos, podemos,  
Tu é que provocaste,  
Pai de menina!

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

19

MWANANGU KITU

MEU FILHO KITU

Nimaleka mwanangu kitu, mwanangu,  
Kumalilila Jeni, mwanangu,  
Nimwene mwanda wa kundilóó,

Nasci meu filho Kitu, meu filho,  
Terminei com a minha filha Jeni,  
Eu própria fui a machamba,

<sup>49</sup> Chefe da Aldeia Matambalale.

<sup>50</sup> Nina=menina; ninóó, resultante de melodia.

<sup>51</sup> Palco; recinto; terreiro.

*Na wakati wangujite kundila,  
Jeni mama kungwaulila  
Papa Kitu kunkanyalangóó...!  
( REPETE-SE)*

*Wako kaka dashi?  
N'tima wako uncaga dona<sup>52</sup>?  
Wako kaka dashi?  
Lilume aunatave davo!  
Wako kaka dashi?  
Baangi aunamute davo!  
( REPETE-SE)*

*Quando voltei de lá,  
Minha filha Jeni disse-me,  
Que o papá bateu no Kitu...!*

*Porque é que tu procedes assim?  
O teu coração moe milho? (metáfora=Não está bom)  
Porque é que tu procedes assim?  
Não amarres o rapaz assim!  
Porque é que tu procedes assim?  
Não fumes suruma assim!*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

20

*KAALA*

*Nangu kaala,  
Ngushinataya medi ku magaleni  
(REPETE-SE)  
Kitu panimaleke,  
Muti kulanda ligalau, mwanangwóó...  
Jeni panimaleke,  
Muti kulanda ligalau, mwanangwóó...  
( REPETE-SE)*

*HÁ MUITO TEMPO*

*Eu há muito tempo,  
Bebia demais,  
Quando Kitu nasceu,  
A cabeça dele parecia galão,  
Quando Jeni nasceu,  
A cabeça dela também parecia galão...*

Isabel Simba & Maria Celestino  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

21

*WENA*

*Solo: Wena, wena, wena, wenáá!  
Coro: Tundakadyana ku Mueda!  
Solo: Ujá, ujá, ujá, ujá!  
Coro: Pa likabuli lya shilambóó!*

*VAI*

*Vai, vai, vai, vai!  
Encontrar-nos-emos em Mueda!  
Volta, volta, volta, volta!  
No túmulo do país!*

(Versão Popular)

*DIMO DIMWE HUMU*

22

*HUMU SIEBO*

*Solo: Nó humu Siebo jó  
Lileshwa kumaila!  
Akaika nole, akaika nole,...  
Coro: Ah eh eh eh...!  
Solo: Atah! Na wetu tuva Mwambi!  
Nawetu tuva Mwambyéé,  
Nawetu tuva Mwambyéé,  
Nawetu tuva Mwambyéé!  
Coro: Ah eh eh eh...!*

*REI SIEBO*

*Vide Rei Siebo  
O lenço fica-lhe bem!  
Quando chegar, vide-o,...  
Ah eh eh eh...!  
Nós somos da linhagem de Mwambi!  
Nós somos da linhagem de Mwambi,  
Nós somos da linhagem de Mwambi,  
Nós somos da linhagem de Mwambi!  
Ah eh eh eh...!*

Ernestina Assane  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

*DIMO DYA MATANGA*

23

*KUJA*

*Ngupalakela  
Kwa mama ndyoko<sup>53</sup>,  
Ngupalakela  
Kwa baba ndyoko<sup>54</sup>,  
Nikapumule, nikapumule.  
Nicinga mama jalolo<sup>55</sup>,*

*O REGRESSO*

*Acompanhe-me de regresso  
À casa da minha tia  
Acompanhe-me de regresso  
À casa do meu tio,  
Para ir descansar, para ir descansar.  
Dou boas vindas à mamã,*

<sup>52</sup> Farinha de milho moída na máquina; com farelo.

<sup>53</sup> Tia materna.

<sup>54</sup> Tio paterno.

<sup>55</sup> Expressão de boas vindas a viajantes da casa ou gente conhecida; anúncio da chegada.

*Kuja ku kulombwa.*  
(REPETE-SE)

*Que regressa do casamento.*

Rosa P. Siebo Manda/(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

24

NKAPALAE

NKAPALAE

*Nkapalae mama, numbuvo  
Nkapalae Vankuneka valume,  
Vandineka kabila makosha.  
Sididi mwanashe,  
Nkapalae kuva.  
Ku Mwambula vandineka valume,  
Ku Mapate vandineka yadavo,  
Vandineka kabila makosha!  
Mwanashe kuva!*

*Nkapalae, mamã, tua irmã (metáfora)  
Não é amada pelos homens,  
Os homens deixam-na sem motivos.  
Que pena da pequena,  
Nkapalae está a sofrer.  
Em Mwambula divorciou-se de homens,  
Em Mapate divorciou também,  
Divorciou-se sem motivos  
A pequena está a sofrer !*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

25

DA MUNDYONA, DA MUNDIGWA?

SERÁ QUE VISTES, OUVISTES?

*Da mundyona, da mundigwa?  
Ing'onáo ya Renamo imalilike bai, mama.  
Nole baba Seguro<sup>56</sup> anditukuta,  
Atukuta dinguluve,  
Ashema Renamo.  
Ndyagwe Seguro pakutángola,  
Dinguluve ditukuta,  
Dyuma mushitundu mwangu.  
(REPETE-SE)*

*Será que vistas, ouvistes?  
A guerra da Renamo tem de acabar já.  
Seguro fugiu,  
Fugiu dos porcos,  
Pensando que fosse Renamo.  
A mulher dele disse,  
Os porcos que estão correndo,  
Saem do meu curral.*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

26

TUVAKULILA

NÓS CHORAMOS

*Tuvakulila wetu,  
Tuvakulila uti wetu,  
Tunilila njetu, mwanetu,  
Tuvaililila vavetu vapedile,  
Shididi wetu,  
Tuvaililila vavetu!*

*Nós que choramos,  
Nós todos que choramos,  
Choramos o nosso companheiro,  
Choramos os nossos companheiros que morreram,  
Que pena para nós,  
Choramos os nossos companheiros!*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

DIMO DYA KULIPUDYA

27

NUNGU

DEUS

*Solo: Wako nungu maa medyéé!  
Coro: Eh eh medyéé eh eh !  
(REPETE-SE)  
Solo: Lyundéé lya nashwéé,  
Lya kudimba anamwaa!  
Coro: Lyundéé lya nashwéé,  
Lya kudimba anamwaa!  
(REPETE-SE)*

*Deus dá-me água!  
Eh eh água eh eh !*

*Quero nuvem branca,  
Não quero nuvem preta!  
Quero nuvem branca,  
Não quero nuvem preta!*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

28

SHIVALAVALA

SHIVALAVALA<sup>57</sup>

*Solo: Shivalavala mulukuni móó...!  
Coro: Nkanyole, nkanyole, nkanyole, ...!*

*Chivalavala na lenha aí...!  
Mata-o, mata-o, mata-o, ...!*

<sup>56</sup> Administrador do Distrito de Muidumbe.

<sup>57</sup> Insecto da família do escorpião; esta canção serve de interlúdio.

Solo: *Anakuluma mu isaya!*  
Coro: *Ah ah ah !*  
(REPETE-SE)

*Morder-te-á na saia!*  
*Ah ah ah !*

Rosa P. Siebo Manda  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000 )

DINANO<sup>58</sup>

29

MWINJILA

MWINJILA

Solo: *Mwinjila wangu, Mwinjila,  
Mwinjila wangu, Mwinjila,  
Kupela kwa mwashedo, Mwinjila,  
Mene kundaila, Mwinjila!*

Coro: *Mwinjila wangu, Mwinjilaa,  
Mwinjila wangu, Mwinjila!*

*Mwinjila, meu querido, Mwinjila,  
Mwinjila, meu querido, Mwinjila,  
Morreste o ano passado, Mwinjila,  
Não te despediste de mim, Mwinjila!*  
*Mwinjila, meu querido, Mwinjila,  
Mwinjila, meu querido, Mwinjila!*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000 )

30

NUMBUGWE MIVA

IRMÃ DE MIVA <sup>4</sup>

Solo: *Aju numbugwe Miva!*  
Coro: *Tusheshenao, tusheshenao!*  
Solo: *Tusheshenao, tusheshenao!*  
Coro: *Tusheshenao, tusheshenao!*  
Solo: *Nyo-nyo-nyo-nyo, nyo-nyo-nyo!*  
Coro: *Tusheshenao, tusheshenao!*

*Esta é irmã de Miva!*  
*Bailemos com ela, bailemos com ela!*  
*Bailemos com ela, ...!*  
*Bailemos com ela, ...!*  
*Nho-nho-nho-nho, (ideofone)*  
*Bailemos com ela, ...!*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

31

KULILA

CHORO

Solo: *Mutukadidye tulila, wetu!*  
Coro: *Tindingaloló!*  
Solo: *Mutukadidye tulila, wetu,  
Tunilila náng'olo wetu  
Náng'olo wetu Lumbene,  
Vashinyong'a mavele vanamako!*  
Coro: *Tindingaloló...!*

*Encontrastes-nos chorando!*  
*Tindingaloló! ( ideofone)*  
*Encontrastes-nos chorando,  
Choramos a nossa velha,  
Nossa velha Lumbene,  
Que amamentava as meninas!*  
*Tindingaloló...!(ideofone)*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

32

NAMALENGA

NAMALENGA

Solo: *Njó, njó, njolinjo,  
Numbwangu Namalengaa!*  
Coro: *Njó, njó, njolinjó!*  
Solo: *Shimula ng'ande mite,  
Vanangutema kadodo,  
Vene nyama vaidó!*  
Coro: *Njó, njó, njolinjó...!*  
(REPETE-SE)

*Njó, njó, njolinjo, (ideofone)*  
*Minha irmã Namalenga!*  
*Njó, njó, njolinjo, (ideofone)*  
*Abre a porta para eu passar,  
Partir-me-ão a perninha,  
Os donos da carne vêm aí*  
*Njó, njó, njolinjo, (ideofone).*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

33

ING'ONDO<sup>59</sup>

GUERRA

Solo: *Ing'ondwai yenda kwashi?*  
Coro: *Yenda ku Maputo,  
Yenda ku Maputwó,  
Ing'ondwai hayuja kavili.*

*Esta guerra vai para onde?*  
*Vai para Maputo,  
Vai para Maputo,  
Esta guerra não voltará mais.*

<sup>58</sup> Canto e dança específicos para cerimónias finais de falecimento, executados pelo seu compositor/dançarino.

<sup>59</sup> Guerra civil em Moçambique; serve de interlúdio.

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

34

KULOMBAMEO<sup>60</sup>

KULOMBAMEO

Solo: *Kulombameo nelo tunolé...!*  
Coro: *Nole sana, nole sana, n'tima walelee!*  
(REPETE-SE)

*Vide kulombameo hoje...!*  
*Vide-o bem, vide-o de bom coração!*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

SHI(VA)LANGA<sup>61</sup>

35

KUPELA

MORTE

Solo: *Yéh éh éh!*  
*Kupela ku Mikutuku,*  
*kupela, kupela!*  
*Kwena ni kwena,<sup>62</sup>*  
*kupela ku Mikutuku!*  
*Kumamena n'tama na mogóó!*  
*Yéh éh éh!*  
*Kwena ni kwena,*  
*Ku Nancamele mundankodya mwali,*  
*Aikele pannango!*  
Coro: *Yeh eh eh...!*

*Yéh éh éh!*  
*Morte em Mikutuku,*  
*Morte, morte!*  
*Andar é andar,*  
*Morte em Mikutuku!*  
*Comer mapira com mandioca!*  
*Yéh éh éh!*  
*Andar é andar,*  
*Em Nanchamele encontrareis uma donzela,*  
*Sentada na porta!*  
*Yeh eh eh...!*

Kulombameo Shityatya  
(Aldeia Nnonje, Janeiro de 2000)

36

KULIMA

CULTIVAR

Solo: *Yéh éh éh...!*  
*Ashi kulima manemba,*  
*Valimila doni,*  
*Ngulimila amu,*  
*Ngujela m'paka au,*  
*Akune akunava kwangu,*  
*Akune kwa nyangu,*  
*Yéh éh éh...manemba itikilóó...!*  
Coro: *Ayah yah yah...!*

*Yéh éh éh...!*  
*Afinal rapazes, cultivar é assim,*  
*Cultiva-se assim,*  
*Cultivo nessa direcção,*  
*Faço este limite,*  
*Este lado não é meu,*  
*Este lado é do meu vizinho,*  
*Yéh éh éh...rapazes respondei...!*  
*Ayah yah yah...!*

Henriques Simão Ntumbati  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

37

KUPELA

MORTE

Solo: *Wó wó wó wó...!*  
*Mana Ntumbatyéh...!*  
*Mwenu mundishangóó,*  
*Náng'olo andipelóó,*  
*Wading'ano tumwona pashéé?*  
*Mukammanya mmenéé,*  
*Manemba ngwaulila,*  
*Tuke ulanda!*  
*Yéh yéh yéh yéh...!*  
*Manemba, wetu tundidabanóó...*  
*Kanji wetu hatudabenéé....*  
*Manemba itikilóó...!*  
Coro: *Ayah yah yah yah...!*

*Wó wó wó wó...!*  
*(Vós, família Ntumbati=vocativo)*  
*Vós estais desesperados,*  
*O velho morreu,*  
*Onde encontraremos a pessoa inteligente?*  
*Se vós próprios conhecerdes,*  
*Rapazes dizei-me,*  
*Para irmos bem!*  
*Yéh yéh yéh yéh...!*  
*Rapazes nós estamos com azares...*  
*Mas nós não estamos com azares...*  
*Rapazes, respondei...!*  
*Ayah yah yah yah...!*

<sup>60</sup> Serve de interlúdio.

<sup>61</sup> "Poesia" em Makonde

<sup>62</sup> Expressão idiomática= Pode ser que; pode acontecer que.



Henriques Simão Ntumbati  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

38

MAVANGU IGWA

ESCUTAI-ME, COLEGAS

Solo:

Mavangu igwó, mavangu igwó...!  
Ku Shilumbi<sup>63</sup> kó, kuve kulilóó!  
Nkajamu yanjéé!  
Yanje lekóó, muvalé vadyokóó,  
Vawene sanóó!  
Mwenu dumanóó,  
Mwenu tudumanéé,  
Mwenu tudumanéé,  
Yanje tuleke,  
Tundavamalila vadyoko,  
Tundavamalila vanwóó!  
Twikasana nkajamwóó!  
Wako Kuyyengo gwé!  
Vaulile vadyoko vanaMugua ava,  
Wavi valeke, yanje ya nyamanyi?  
Twikasana shilambwashi,  
Twikasana tuvalé vadyoko,  
Shilambo shende mushu!  
Yéh yéh yéh yéh...!  
Igwó, mavangu igwó .  
Kupwateka ninjenwóó!  
Ngwigwa sana mavangwóó,  
Shanguvalanga ngwigwóó!  
Wavi pungulóó,  
Tuvalé vanóó!  
Kulila werwóó!  
Coro: Ayah yah yah...  
Solo: Akapagwa unji,  
Aume atangoléé,  
Nangu udagwa wangwona  
Nkajamu ni wowau,  
Wanguvalanga ninjenwóó!  
Kuyyengo gwé, vadume vadyoko,  
Wavi leka,  
Ikaja kupita imepóó!  
Coro: Ayah yah yah ...!

Escutai-me colegas, ...! Escutai-me colegas, ...!  
Em Chilumbi há choro!  
Nesta povoação há intrigas!  
Deixai intrigas, tomai conta das crianças,  
Para que andem bem!  
Aconselhai-vos,  
Aconselhemo-nos uns aos outros,  
Aconselhemo-nos nós próprios  
Deixemos de intrigas,  
Exterminaremos as crianças,  
Exterminaremos as pessoas!  
Fiquemos em paz nesta povoação!  
Tu Kuyyengo!  
Informa a essas crianças de Mugua  
Que deixem feitiço, para qué intrigas?  
Fiquemos em paz aqui na zona,  
Fiquemos em paz, tomemos conta das crianças,  
Para que o mundo avance!  
Yéh yéh yéh yéh...!  
Escutai-me colegas, escutai-me,  
Que dores comigo!  
Escutai-me bem, colegas,  
Escutai-me o que estou a dizer!  
Deixais o feitiço  
Tomemos conta das crianças!  
Nós choramos!  
Ayah yah yah...  
Se houver alguém,  
Que venha falar,  
A maldade que eu vejo  
Nesta povoação é esta,  
Que eu estou a contar!  
Tu Kuyyengo, aconselha 'as crianças,  
Que deixem feitiço,  
A povoação perde prestígio!  
Ayah yah yah ...!

Julião V. Kalume  
(Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

39

KWIMBA KWA MATANGA

CANTOS FÚNEBRES

Kwimba kwa matanga kwalekéé...!  
Kwaleke kaala pankaloni,  
Vatatavetu vaimba shilanga  
(REPETE-SE)  
Ligwalema, ndó<sup>64</sup>, ndó, ndó...  
(REPETE-SE)

Os cantos fúnebres remontam desde,  
Desde o tempo colonial,  
Nossos pais cantando Shilanga.  
Ligwalema, ndó, ndó (ideofone)

Tomasina Masapa & Joanina Anajambala  
(Aldeia Matambalale, Janeiro de 2000)

40

NATENDE DAVO!

NÃO PROCEDEIS ASSIM!

Natende davo manemba,  
Natende davo manemba,  
Wako vadyoko undavalangudya?

Não procedeis assim, rapazes,  
Não procedeis assim, rapazes  
Tu mostrarás os bons modos 'as crianças?

Amboni Shuluma / (Aldeia Mwambula, Janeiro de 2000)

<sup>63</sup> Linhagem.

<sup>64</sup> Expressão idiomática=muito cheio.  
Onomatopeia, noutros contextos.