

ASSUNTOS DE GÊNERO: MULHERES NOS PERFORMANCES MUSICAIS EM MALAWI E MOCAMBIQUE

Regine Algayer-Kauffmann*

Resumo

Este artigo discute, tomando como perspectiva um repertório conceitual e teórico metodológico da Etnomusicologia, as relações de gênero em algumas comunidades de Malawi e Moçambique, a partir das performances musicais encenadas por homens e mulheres de alguns grupos. O artigo traz breve discussão sobre os instrumentos musicais que são utilizados nas referidas performances, e mostra como as relações de gênero nos grupos em questão é dotada de mudanças, e por isso construída de forma sócio-histórica-cultural. **Palavras chave:** Moçambique; Malawi; Gênero; Danças; Música.

Resumen

En este trabajo se analiza, tomando como punto de vista un repertorio conceptual y teórico metodológico de Etnomusicología, las relaciones de género en algunas comunidades en Malawi y Mozambique, desde actuaciones musicales protagonizadas por hombres y mujeres de algunos grupos. El artículo proporciona una breve discusión de los instrumentos musicales que son utilizados en estas actuaciones, y muestra cómo las relaciones de género en los grupos en cuestión están dotadas de cambios, y estarán construidos de forma sociohistórico-cultural.

Palabras clave: Mozambique; Malawi; género; bailes; Música.

1. Introdução

Este artigo se dedica ao papel das mulheres na produção musical numa área extensa e culturalmente diversa da África do sudeste. Isso pode parecer um pouco audacioso porque sabemos imaginar o argumento segundo o qual uma área assim é grande demais

e o papel das mulheres nas culturas locais difere dum lugar para o outro. A questão é se é apropriado focar-se ao papel das mulheres independentemente das condições individuais do local? Sim, estou convencida disso. Isto é possível. Há semelhanças que

* Professora da Universidade Viena (Áustria), Departamento de Musicologia.

abrem a possibilidade de abordar este tema numa perspectiva suficientemente larga. Mas, de qualquer forma, teremos que levar em consideração que para uma descrição densa o importante é não limitar-se às observações na superfície, mas é importante penetrar numa estrutura mais profunda. Quando se trata do papel das mulheres, a contribuição delas à uma cultura tem que ser vista dentro do quadro da cultura inteira, no contexto das condições individuais e no fundo histórico.

Eu vou limitar-me às formulações das questões que podem ser seguidas pelos experts nas pesquisas do futuro. Isto é o que nós vamos tomar como primeiro passo para contribuir à compreensão dos assuntos de gênero na perspectiva intercultural. O nosso objetivo aqui é introduzir um aspecto da diversidade cultural aos debates teóricos de gênero, e, assim, à abertura do diálogo intercultural atribuirá importância àquelas sociedades cujas histórias são essencialmente diferentes da europeia e ao que foi desconsiderado no passado.

O meu ponto de partida não é nem sensacional nem novo. É bem conhecido – até entre os experts que não estudam os assuntos de gênero explicitamente – que a construção da identidade de gênero é acompanhada por vários tabus e restrições. Estes tabus não são necessariamente expressivos, mas mesmo assim são efetivos e largamente espalhados. Aqui eu vou prestar atenção a um desses tabus que é expressivo nos países que vamos levar aqui em consideração, Malawi e Mocambique. Trata-se do fato que as mulheres tocam certos instrumentos musicais – são pouquíssimos – e outros não (numerosos).

As minhas informações vem de dois campus de estudo em Mocambique e Malawi, feitos no período entre 2012 e 2013. O campo da minha pesquisa que eu fazia durante

o ano 2012, junto com Moya Malamusi, e a filha dela, Dyna, fazia parte do projeto de pesquisa sobre “*Individual Histories of East-African Music Composers*” (As Histórias individuais dos compositores da música do sudeste africano), que foi patrocinado por *Austrian Science Fund FNF*, e dirigido por Gerhard Kubik. Em 2013, nós, Moya Malamusi, August Schmidhofer e eu mesma – empreendemos a viagem à Malawi com os nossos estudantes. Fiz uma revisão bibliográfica das publicações sobre o tema nos últimos cinquenta anos (livros, artigos, multimédias) para colecionar as informações que levam a certo tipo de inventário. Por agora eu me encontro só no início, i. e. eu não tenho pretensão de dizer que as minhas informações são completas neste aspecto.

Há duas boas razões porque eu decidi investigar o papel da mulher na música por meio dos instrumentos que elas tocam. A primeira razão já mencionei. É o fato que – levando em consideração a prática musical no sudeste africano – é óbvio que as mulheres não tocam instrumentos musicais – com pouquíssimas exceções. Por isso, tocar instrumento musical é um excelente ponto de referência de manifestação dos papéis do gênero. A segunda razão é que os instrumentos musicais constituem os únicos objetos tangíveis que a música gera. Os instrumentos musicais em si não são a arte, mas eles são meios para o objetivo, meio através do qual a música é produzida. Os instrumentos musicais tem as características específicas deles. Os sons e o efeito sonoros deles tem uma coloração particular por causa da fabricação deles, e por causa do material usado. Sugerindo, a maneira específica como tocá-los, e sua interrelação com o corpo humano é criada. Então, o ser humano entra no cenário. Os instrumentos musicais são os indicadores importantes duma cultura. E, enfim, o

instrumento musical – como qualquer outro objeto cultural – tem o valor financeiro. Possuí-lo significa prestígio e a possibilidade da riqueza e do poder. Os instrumentos musicais são ícones em muitos aspectos.

Depois das considerações gerais sobre o sujeito, eu gostaria de explicar brevemente o que vocês podem esperar nas seguintes partes. Eu vou – como já foi indicado acima – começar apresentando alguns exemplos representativos do meu inventário. Como já foi mencionado, as mulheres tocam só poucos instrumentos musicais. Isso facilita a ideia do inventário durante um período relativamente curto. Na segunda parte gostaria de aproximar-me do sujeito na perspectiva do gênero. Aqui, eu vou concentrar-me no termo *fazer gênero* (*doing gender*). Eu vou explicar brevemente o termo e oferecer um esboço de como este termo pode ser útil para o nosso sujeito, e para uma etnomusicologia orientada para o estudo do gênero em geral. Na terceira parte eu vou apresentar o exemplo da dança *nyanga panpipe* como o estudo de caso. Se – como será logo apresentado – a identidade do gênero é construída por *doing gender*, então o contrário também tem que ser possível, i. e. desfazer o gênero (*undoing gender*). A dança *nyanga panpipe* é um exemplo da rejeição ou da atuação contra as regras. *Undoing gender* tem um potencial subversivo, pois desfazendo o gênero pode levar a criação da consciência, e a ordem social pode mudar. No fim do artigo apresento uma conclusão preliminar.

2. O inventário

É um fato surpreendente que a lista de compositores-músicos no sudeste africano, investigada no decorrer do projeto da pesquisa acima mencionado, contenha somente cinco nomes de mulheres. Estas são as tocadoras de *mangwila* (xilofone) Selina e Madalena

Jiya da vila chamada Namila (Mocambique), e as tocadoras de *nkangala* (arco musical) Velina Samuel da área Mwanza, Elena Kachepa de Kuthembwe, Blantyre e Elita John. Eu vou começar por *mangwila*.

2.1 Mangwila

No livro de Margot Dias, sobre os instrumentos musicais em Mocambique, publicado no ano 1986, há uma foto reproduzida em que Gerhard Kubik tinha tirado durante o trabalho de campo dele nas montanhas de Mitucue, em Mocambique no ano 1962.¹ A foto mostra uma mulher jovem, tocadora de xilofone *mangwilo*. Esta mulher é a Senhora Muhua. O outro tocador é um menino que não é visível na foto. Mesmo assim, no ano 1964 Kubik escreveu:

“Na primeira vila das montanhas de Mitucue encontramos uma mulher, senora (sic!) Muhua, tocando xilofone junto com um menino. Isso foi pela primeira vez que quando vi uma mulher tocando xilofone na África. S. Muhua foi introduzida a mim pelo líder como uma curiosidade. O fato que ela sabia tocar mangwilo foi valorizado como um sucesso extraordinário do povo da vila dela. Enquanto eu gravei a música, ela e o povo dela deram risada.”²

Em 2005 August Schmidhofer gravou vídeos nas montanhas de *Mitucue*, e encontrou de novo as mulheres que tocaram *mangwilo*. Ele gravou as mulheres, Esperança e Filomena, em Namacoma (distrito de Cuam-

1 Esta foto foi publicada pela primeira vez em KUBIK, 1982, p. 159, fig. 99. Kubik, *Musikgeschichte in Bildern, Ostafrika*, 1982, p. 159, fig. 99.

2 *In the first village of the Mitucue mountains we met a woman, senora (sic!) Muhua, playing a xylophone together with a small boy. It was the first time in Africa that I have seen a woman playing a xylophone. S. Muhua was introduced to me by the chief as a curiosity. That she could play mangwilo was valued as an extraordinary achievement of her people in the village. When we made recording, she and her people smiled.* Kubik, 1964, p. 90f

ba). A gravação mostra que as duas músicas resultam da batida simultânea dos pauzinhos nos pontos específicos. Isso mesmo mencionava também Kubik in 1964. Kubik escreveu: “*Em algumas peças os músicos batem só as teclas do xilofone, mas usam os dois pauzinhos juntos e batem nos lugares particulares*” (Kubik, 1964, p. 92). Tanto Schmidhofer, quanto Kubik salientava o fato de que as teclas mudam com frequência durante a peça – pelos músicos próprios ou por outra pessoa. *Mangwila* não é um mero instrumento da mulher. Kubik e Schmidhofer escrevem que esse instrumento é tocado tanto por homens quanto por mulheres. Kubik observou que foi tocado principalmente pelos jovens: “*Para os jovens pareceu que tocar no xilofone mangwilo é única coisa: todos os músicos tiveram mais ou menos ‘vinte anos’*”.³

O terceiro vídeo dos músicos tocando *mangwilo* que eu conheço foi gravado por Moya Malamusi, em 2012, numa vila chamada Namina, perto da cidade de Mandimba, em Mocambique. Mandimba se encontra na fronteira com Malawi, uns 150 quilômetros das montanhas de Mitucue. No vídeo podemos ver duas mulheres, Selina e Madalena Jiya. Selina aprendeu tocar *mangwilo* com o pai dela – segundo as minhas informações.

O documento é muito interessante. A gravação inteira dura 30 minutos. Tanto no início quanto no fim da gravação Selina está tocando com o pai dela. Tocando com o pai, ela está no lado esquerdo enquanto o pai está no lado direito. No meio da performance – e isso é uma cena que eu gostaria de salientar aqui – o pai sai e depois a Selina passa para o lado direito e ocupa o lado do pai. Madalena, por sua vez, ocupa o lado

da Selina, a sua esquerda. Já em 1964 Kubik nos informou de que existem duas partes de *mangwilo*: *opachera* – parte do início – e *wakulele* – a parte que responde a outra anterior. *Opachera* repete um padrão básico. Essa parte é considerada mais simples e o ritmo dela continua sendo constante no decorrer da peça inteira. *Wakulele* constitui um padrão rítmico mais complexo. Ele também pode ser variado. Na maneira como os tocadores dividem as partes entre si mostra claramente uma estrutura hierárquica. No nosso caso específico é bem claro que Selina é aquela das duas irmãs que dispõe de maiores capacidades. No início Madalena não participou imediatamente. Depois Selina lhe ajuda mostrando o padrão. Quando o pai delas volta, a peça das duas mulheres é interrompida e a Selina volta ao lugar original dela. O pai, de passagem, usava a pedra para sentar. Selina o empurra ao lado antes de começar a tocar.

A segunda observação interessante tem a ver com o fato que neste documento aquela tocadora que toca a parte chamada *opachera*, fica sentada no lado esquerdo. Provavelmente tem várias razões para isso. Caso observemos o *mangwilo* muito perto, descobriremos que as teclas não ficam livremente nos cepos, mas são afixadas a eles no lado esquerdo. Neste instrumento, as teclas não são perfuradas na parte esquerda e, conseqüentemente, os pauzinhos podem ser inseridos por dentro das teclas dentro dos cepos e por isso não deslizam com facilidade enquanto tocado. Na parte de cima nós discutimos o fato que as teclas, em geral, ficam livremente colocadas e por isso é possível mudar a posição delas durante a peça. Aqui, elas são afixadas num lado só. Mesmo assim, isso tem algumas conseqüências. As teclas afixadas quando tocadas do lado esquerdo, não podem ba-

3 *Mangwilo xylophone playing seemed to be for young people only: the players that we recorded were all in their early ‘twenties’*

lançar tão livremente como quando tocadas do lado direito, i.e. elas produzem tons bem diferentes. Eu sugiro que – se medimos o espectro sonoro e o vemos – o espectro não seria igual e por isso o som é relativamente acurado e não tão brilhante. Consequentemente, para resolver o problema técnico, temos que aceitar que as partes são bem diferentes em termos da coloração do som e por isso se misturam no grau menor o que talvez seja o objetivo original.

2.2 Nkangala

Em Malawi encontramos três mulheres tocando o arco musical e entre elas Elita John. *Nkangala* é considerado como o arco musical específico para as mulheres. É considerado um instrumento contemplativo, tocado pelas mulheres tanto para uma instrução interior quanto para auto-consciência psicoterapêutica. O interessante é que há também um instrumento parecido para os homens também, no caso, chama-se *nyatakangali*. Diferentemente do *nkangala*, o *nyatakangali* é tocado em público e goza de – pelo menos assim me parece – uma reputação muito mais alta. A técnica e o repertório deveria ser – segundo os experts – mais complexo.

2.3. Chiguvihu

O único exemplo da categoria de aerofones na região, encontrei no livro de Margot Dias, sobre os instrumentos musicais em Moçambique, publicado no ano 1986. Dias mostra que em Moçambique se toca *chiguvihu* (ou *chiguvia*), também chamado *vessel flute*. Para Dias é óbvio que este descobrimento foi muito importante, porque além das fotos o livro contém também a transcrição das duas músicas tocadas pelas meninas na época dele, e numa fita cassette acompanhante encontramos uma lista das músicas corres-

pondentes. As gravações feitas no ano 1959, por Margot Dias, dizem respeito a Marrameni e Mpumalane, localizadas na província da Gaza (que se encontra na área do sul de Moçambique). Estes instrumentos são (ou foram naquela época) tocados tanto pelos meninos quanto pelas meninas, mas – como salientou Dias – pelas meninas com mais frequência (DIAS, 1986, p. 204).

2. 4. Idiofones, Membranofones

Agora já estou quase no fim do resumo preliminar. Há muitos documentos que mostram as mulheres tocando a bateria. Um exemplo preeminente disso é com certeza *muheme*, de Wagogo, da Tanzânia. Mas, existem também documentos de Moçambique a Swazilândia que mostram as mulheres tocando a bateria, ou as mulheres com chovalhos de mão (DIAS, 1986, p. 71; 74). No ano 2012, numa vila chamada *Chisoka*, perto do *Ulongwe* (Angonia), no Moçambique do noroeste, Malamusi e eu gravamos uma dança feminina chamada *kamsodo*. Aqui, uma mulher tocou a bateria-líder no centro. Num exemplo de *mangwila* podemos ver uma mulher batendo com uma peça do ferro e assim produzindo um tipo de padrão da *timeline* que acompanha a música da mulher. Exemplos assim encontramos aqui e aí, mas sempre, são raros.

3. O que diz a nós esse resumo preliminar?

mostra para nós que as mulheres tocam um número relativamente pequeno de instrumentos musicais e que tocam os assim raramente. O resumo também mostra que na verdade não existem instrumentos típicos para as mulheres, i.e. instrumentos tocados exclusivamente só pelas mulheres. Até o

arco musical, *nkangala*, em *nyatakangali* tem a sua contraparte masculina, o que significa que este tipo de instrumento não é exclusivamente feminino, enquanto a construção específica e o estilo da peça podem ser considerados típicos. Os instrumentos musicais tocados pelas mulheres são, então, instrumentos tocados tanto por homens quanto por mulheres.

Além disso, há instrumentos que, enquanto são tocados, requerem o senso para um certo padrão de movimento. Já em 1964 Kubik teve uma boa intuição quando – referindo-se à *mangwila* tocada nas montanhas de Mitucue – escreveu: “*I have found that the musicians of the Mitucue mountains think in terms of movements rather than in terms of melody*” (KUBIK, 1964, p. 91). Quando observamos Elita John tocando *nkangala*, temos uma impressão de que não é uma melodia abstrata, o que dá o impulso, mas o movimento ou a combinação dos movimentos diferentes.

Tipos de instrumentos em geral têm um alto prestígio numa certa cultura. O xilofone, em geral, tem uma alta reputação no sudeste africano, i.e. as orquestras de *Chopi timbila* nos sul de Moçambique, ou *ensembles valimba*, na região de Lower Shire Valley, em Malawi.

A questão que tem a mesma importância como a de quais instrumentos são tocados pelas mulheres, é a questão dos instrumentos que não são tocados por elas. A resposta é simples. Elas não tocam o instrumento maior tanto no sentido físico quanto no sentido figurativo. Elas sempre tocam a versão menor dos instrumentos grandes. Estes são os instrumentos que são entregues também nas mãos das crianças, instrumentos fáceis de fabricar e que não custam muito. Estes instrumentos são aqueles que não requerem muito exercício para serem dominados.

4. Os assuntos de gênero: fazendo o gênero

On ne naît pas femme, on le devient – a pessoa não nasce uma mulher, mas ela torna-se uma mulher. Esta frase foi escrita por Simone de Beauvoir. Ela foi citada muitas vezes desde a publicação do livro dela, *Le deuxième sexe*, no ano 1949. Com a vinda do conceito *doing gender*, a declaração de Simone de Beauvoir não é só altamente atual, mas também ganha nova agudeza. No ano de 1987, Candace West e Don Zimmerman, na primeira edição da revista *Gender and Society*, abriram o debate sobre o conceito de *doing gender*, num artigo revolucionário. Eles defendem a tese de que gênero não é alguma coisa que nós fazemos. Em todas as sociedades existem os conceitos normativos do que significa ser um homem ou uma mulher. O nosso comportamento é determinado por esses conceitos normativos, i.e. nós sabemos como devemos nos comportar como um homem ou uma mulher (WEST; ZIMMERMAN, 1987, p. 126). “*Essas concepções normativas dos homens e das mulheres*”, escreve o sociólogo Francis M. Deutsch, “*variam através do tempo, grupos étnicos e situações sociais, mas a oportunidade de comportar-se com a virilidade como um homem e com a feminilidade como uma mulher está onipresente. Assim, o gênero é um aspecto da interação social que está surgindo o tempo todo*”.⁴

O debate cujo centro constitui o conceito *doing gender* levou a vários *insights* chaves, o que é algo que Francine Deutsch resumiu em quatro temas:

1. As diferenças de gênero não são sim-

4 *These normative conceptions of men and women (...) vary across time, ethnic group, and social situation, but the opportunity to behave as manly or womanly women is ubiquitous. Thus, gender is an ongoing emergent aspect of social interaction.* Deutsch, 2000, p.107.

plesmente um resultado da nossa socialização, i.e. resultado da maneira como nós somos educados.

2. As diferenças de gênero não são simplesmente o resultado das estruturas verticais específicas do poder. Antes, todos os indivíduos são envolvidos no processo da diferenciação de papéis de gênero. Todos os indivíduos da comunidade contribuem – através das suas atividades e comportamentos – ao fato de que as normas de gênero são reproduzidas diariamente, e assim confirmadas e reafirmadas a cada dia.
3. Se o gênero não é alguma coisa, nós somos só aquilo que fazemos, e assim – uma consequência inevitável disso – a nossa identidade de gênero não é dada pela natureza, mas é algo construído.
4. Mas, se é algo construído e não natural, então tudo isso pode ser também des-construído. Uma das maneiras como desconstruir a nossa identidade de gênero é abordado pelo conceito de *undoing gender*.

Undoing gender é uma forma de provocação. *Undoing gender*, na verdade, desafia as normas sociais de gênero. Através de *undoing gender* a consciência pode mudar e uma nova consciência pode ser criada porque a arbitrariedade destas regras torna-se óbvia através do comportamento que não é submissivo às normas sociais. Por isso em *undoing gender* encontramos um potencial subversivo.

5. A dança de flauta de pã *nyanga*: um estudo de caso

Sabendo disso, gostaria de virar a nossa atenção à dança da flauta de pã *nyanga*, como um caso de estudo. Em 2012 tivemos

boa sorte quando a gravamos nas duas vilas perto de Tete, região situada perto do rio Zambeze. A dança de flauta de pã *nyanga* já tem a sua curta história de pesquisa, e por isso estamos numa boa posição para poder comparar as nossas próprias gravações com o que os outros pesquisadores observaram antes de nós. Num catálogo de exibição dos instrumentos musicais, no *National Museum of Ethnology*, em Lisboa (1994), podemos ler “*Nyaga designs the dance of an instrumental group which exclusively consists of young men.*”⁵ No artigo publicado por Andrew Tracey (1971), nós aprendemos mais detalhes. Tracey escreve:

As mulheres que geralmente ficam no grupo fora do círculo de tocadores da flauta de pã tem o número pequeno de partes fixas para cantar [...]. As vezes elas cantam o nome dos passos de dança, Kachaire, Mutwetwe, etc. As partes tocadas por elas geralmente tendem a fortalecer as melodias inerentes nas partes tocadas pela flauta de pã (TRACEY, 1971, p. 80).⁶

Segundo Bulaundi Sakha, líder do grupo da dança *nyanga Goba* (a província de Tete em Moçambique) que o Moya Malamusi encontrou no ano 1990, numa vila chamada Jonathani, campo de refugiados em Malawi, somente os homens dançam. Sob certas circunstâncias, segundo Bulaundi, as mulheres ficam de pé no meio da pista da dança, “*e a tarefa deles é cantar como uma resposta às canções que são produzidas por homens que tocam nas flautas de pã*” (MALAMUSI, 1992, p. 86).⁷

5 “Nyanga designa a dança e o grupo instrumental exclusivamente constituído por rapazes”.

6 *The women who generally stand in a group just outside the circle of panpipe players, have a small number of fixed parts to sing [...]. Sometimes they sing the name of the dance step being performed, Kachaire, Mutwetwe, etc. Their part tends to reinforce some of the melodies inherent in the panpipe parts.* Tracey 1971, p. 80f

7 “and their task is to sing in response to the

Os homens cantam, dançam e tocam as flautas de pão. O encaixe sofisticado de cada parte produz um som denso. O indivíduo tocando em padrões que são em si impressionantes. A simultaneidade do canto e assobio, acompanhados pela dança, é um grande desafio para todos os participantes. O padrão do canto e do assobio tem que “*encaixar-se*”, encontrar o seu lugar próprio. Além disso, tem que ser produzido simultaneamente com os passos da dança. Qualquer pessoa que viu esta dança pelo menos uma vez vai concordar com Tracey quando escreve:

Eu nunca vou esquecer quando ouvi pela primeira vez uma [...] Eu não sou a única pessoa que ficou tão impressionada; Nyungwe são famosas por causa da *nyanga* numa grande parte de Moçambique central, na Rhodesia, e no Malawi do sul, e com razão: considerada uma música muito difícil a performar pela maioria de não – Nyungwe, os passos em si são muito aleivosos e é necessário ter muita experiência para ser capaz de se exibir enquanto toca a parte da flauta de pão ao mesmo tempo, e os melhores grupos são estritamente examinados (TRACEY, 1971, p. 73).

O próprio Tracey teve sucesso só muitos anos mais tarde, quando ele conheceu suficientemente as partes das flautas de pão *nyanga*, e aprendeu como tocá-los. Só vinte anos mais tarde Tracey foi capaz de dispersar “*delicadeza*” dos passos da dança (TRACEY, 1992).

Em 2012 fomos capazes de gravar dois grupos de flautas de pão, de danças de *nyanga*, em Moçambique. O primeiro grupo veio da vila de Mpaduwé, o segundo grupo de Kankhuni. Ambas vilas foram localizadas numa estrada do Tete à Changara. O *ensemble* de Mpaduwé foi constituído por 15 pessoas, 11 homens e 4 mulheres. No *ensemble* de Kankhuni tocaram 10 homens e 3 mulhe-

songs which are performed by the men on the panpipes”.

res. No momento do início da gravação de Mpaduwé, uma mulher começou o círculo. Pouco depois entraram outras duas mulheres. Não o fizeram numa posição qualquer, mas na mesma posição que a primeira mulher. Assim, todas se alinharam até o fim, numa mesma linha. Em Kankhuni foi exatamente a mesma coisa.

Isso é diferente do que Tracey descreveu no ano de 1971. Nas nossas gravações as mulheres não ficaram fora do círculo, posicionando-se de pés juntos com os homens numa mesma linha. Elas não tocam flautas de pão, mas cantam. Tracey escreveu que as mulheres em certas ocasiões cantaram nomes dos passos de dança. No ano 2012 elas mesmas dançaram. Aparentemente elas não tinham – diferentemente da época do Tracey – nenhum problema com passos “*aleivosos*” de dança. Elas dominam os passos da dança do mesmo jeito como os homens. Mas, o canto delas é muito mais do que um adorno. O canto das mulheres é também intimamente ligado com os passos da dança. O canto delas é um tipo de meta-declaração ou de comentário do que está acontecendo no momento.

6. Desfazer o gênero dancando dança de flauta de pão *nyanga*?

A dança da flauta de pão *nyanga* é um gênero que fazia parte do domínio dos homens desde sempre. No nosso campo de pesquisa, durante o ano 2012, muitas vezes observamos que as performances dos homens e das mulheres são estritamente separadas, i.e., quando homens tocaram, as mulheres os observaram e vice versa. No entanto, quando a dança da flauta de pão *nyanga* é tocado, as mulheres – pelo menos isso decorre do que foi gravado – fazem esforço particular

para participar nela. Nós não sabemos das circunstâncias específicas.

Aparentemente elas – enquanto ficam fora do círculo – começam a cantar. Até agora não tocaram *nyanga*. Se a mulher participou em *nyanga* sem receber a instrução, e sem ser examinada antes, o resultado não podia ser uma ação promissora, mas talvez uma vergonha. Parece que é muito difícil dominar a simples interação da performance de maneira espontânea e sem instrução qualquer. As mulheres começam com aquilo que sabem bem, i.e. com o canto. O próximo passo é fazer o que elas também sabem bem, i.e. dançar. Em todas as vilas que nós visitamos, durante a pesquisa de campo, tivemos uma oportunidade de gravar danças das mulheres. Estas danças foram acompanhadas pelos cantos – sem única exceção.

Isto é, o canto sincronizado com os passos da dança é uma performance na qual as mulheres dominam. Mas, o instrumento é o maior obstáculo. Dança de flauta de pã, *nyanga*, é um gênero como qualquer outro. É associada com o prestígio e com a identidade étnica. „*Nyungwe são famosos por causa nyanga deles numa grande parte do Mocambique central, em Rhodesia e no Malawi do sul*“⁸, escreveu Andrew Tracey (1971, p. 73). Por isso a disposição das mulheres de querer participar nela, tem a outra qualidade, a política. Eu acho que isso é algo fundamentalmente diferente do que já foi observado em cima, no contexto da peça do xilofone *mangwilo* ou o arco musical *nkan-gala*. A dança da flauta de pã *Nyanga* é um gênero complexo, que requer um alto grau da interação perfeita. Há uma única divisão aqui, no caso, a profissional. Não existe nada como *nyanga* pequeno para as mulheres, como oposição à aquele grande dos homens.

8 *Nyungwe are famous for their nyanga over a large part of central Mocambique, Rhodesia, and southern Malawi.*

Talvez isso seja uma oportunidade para as mulheres e para os homens em Mpaduwé e Kankhuni ver que isso não faz papel em *ensemble* de *nyanga*, independente se os participantes são homens ou mulheres esta experiência poderia ser transferida às outras áreas da vida social.

Afinal de contas, na província de Tete já tem mulheres exercendo papel principal na vida pública como mulheres-líderes. E em Malawi, desde 2012, com Madame Joyce Bandahas como a presidenta-mulher.

Mas – senhoras e senhores – os moínhos moem muito devagar, infelizmente. Como dura cinquenta anos para uma mulher entrar no círculo dos homens, vai durar, provavelmente, outros cinquenta anos para a primeira mulher tocar *nyanga*. Da perspectiva humana isso parece um tempo realmente longo e eu me arrependo de – e isso é muito provável – não poder viver esse momento.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **Le Deuxième Sexe**: Paris, 1949.
- CAIADO, José P.; MORAIS, Domingos. **Catálogo da Exposição de Instrumentos Musicais de Mocambique. Museu Nacional de Etnologia**. Lisbon 1994.
- DEUTSCH, Francine M. “Undoing Gender”. In: **Gender and Society**, vol.2/1, 2007, p.106-27.
- DIAS, Margot. **Instrumentos Musicais de Mocambique**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.
- KUBIK, Gerhard. Recording and Studying Music in Northern Mocambique. In: **African Music**, 1964, p.77-100.
- KUBIK, Gerhard. **Musikgeschichte in Bildern. Ostafrika**. Leipzig, 1982. VEB Deutscher Verla für Musik Leipzig.
- MALAMUSI, Moya. “The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: Some Dance Steps for the Nyanga Panpipe Dance”. In: **African Music**, 1971, Vol.5 (1), p.73-89.

TRACEY, Andrew. "The Nyanga Panpipe Dance". In: **African Music**, 1971, Vol. 5(1), p.73-89.

TRACEY, Andrew. "The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: Some Dance Steps for the Nyanga Panpipe Dance." In: **African Music**, 1992, Vol. 7(2), p.108-118.

West, Candace; Zimmerman, Don H. "Doing Gender". In: *Gender and Society*, 1987, Vol.1(2), p.125-151.

Recebido em: 13/06/2015
Aprovado em: 02/09/2015