

REVISTA DE HISTÓRIA

Ed. PROJORNAL

MÊS (AGOSTO OU SET.) de 1978

ART. - ORQUESTRAS DE MARIMBELOS
DE ZAVALA - A ARTE MUSICAL
DOS MUCHOPEIS

● C. C. GUÉRIN
| LIN. O JORNAL



Dois músicos chopes tocando as suas timbilas

truosa, anómala, escandalosa aos olhos do cristão e do europeu».

Notas

(1) in Luís Reis Santos — «Os Portugueses das Conquistas e a Pedra do Templo de Elefanta», (próximo de Bombaim, na Índia). Revista «O Mundo Português» (revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais), n.º 15, Março de 1935, Vol. II, (pág. 83 e 86).

(2) in Revista cit. n.º 4, Vol. IV, Abril de 1937 (pág. 147-48).

(3) in Wilhelm Ziehr — «La Magia de Pasados Impérios» (tradução espanhola), Mundo Actual de Ediciones, Barcelona, 1977. A referida obra foi publicada originalmente em alemão, em 1975 que saibamos.

(4) in dr. Pacheco de Figueiredo — «O Tétano na Índia Portuguesa e a Seroterapia na Clínica Hospitalar» (pág. 2).

(5) in Edgar Thurston — «A Índia Meridional» (extraído da colectânea antropológica, em dois volumes e traduzida do inglês, «Costumes del Universo», Montaner e Simon, Barcelona, 1955, II Vol.

(6) in A.B. de Bragança Pereira, op. cit.. Segundo aquele autor a bênção dos noivos é o meio de aumentar o dote. Em casa dos pais do noivo a bênção é dada à noiva e vice-versa em casa dos pais desta.

(7) in A.B. de Bragança Pereira (op. cit. nota 6). Mesmo apesar da proibição no início deste século subsistiam ainda entre os cristãos indígenas, sobretudo

nas camadas inferiores da população, alguns dos costumes condenados. Assim, as parentas e vizinhas ainda choram (em casos da morte de alguém) fazendo o panegírico do falecido. Tal diz respeito, obviamente, aos primeiros anos deste século.

(8) in Edgar Thurston (op. cit. nota 30).

(9) in Lavie — «History of South Canara».

(10) in João Ribeiro Cristino da Silva — «Elementos de História de Arte» (parte respeitante à Índia), Livraria Aillaud, 2.ª edição, 1929.

(11) in A.J.Greimas, Júlia Kristeva e Cl. Bremond e outros — «Práticas e Linguagens Gestuais», Editorial Vega, 1979 (pág. 37-38).

(12) in A.M.A. Schustery — «Outlines of Islamic Culture».

(13) in Fr. António da Conceição — «Tratado dos Rios de Cuama», 1696, Chronista de Tiszu, II, (pág. 67).

(14) Nita Lupi — «Música e Alma da Índia Portuguesa», Agência Geral do Ultramar, 1956.

(15) in Mariano Saldanha, artigo (sobre a temática musical indiana) publicado no jornal goês o «Heraldo», 1949.

(16) in W. Ouseley, estudo publicado com vista à análise das ragas.

(17) in Tomás Ribeiro, estudo sobre o folclore goês. Saliente-se, a este respeito, que na obra de Bragança Pereira, «Etnografia Portuguesa», II Vol., é apresentada (a págs. 254 e 255) a letra de várias canções hindus vertidas para o português por Tomás Ribeiro. A primeira apresentada principia por estes versos: «D'amor aos braços flácidos/delicias do prazer»...

COLECCIONAR SELOS PORTUGUESES É FÁCIL

Receba em sua casa,
sem perdas de tempo e sem encargos,
todos os produtos filatélicos
emitidos pelos CTT
ao seu valor facial.

Contacte-nos.

Direcção Geral de Correios

Serviços de Filatelia

Av. Casal Ribeiro, 28 - Telef. 57 40 19

1096 LISBOA CODEX



CORREIOS E TELECOMUNICAÇÕES DE PORTUGAL



Os chopes de Moçambique

Ilídio Rocha

É a segunda vez que nos ocupamos com a arte dos Chopes de Moçambique, povo que, segundo um especialista de música africana, teria a mais elevada percentagem do mundo de músicos e de bons músicos.

Desta vez, movem-se dois objectivos: registar aqui, em Portugal, e agora, sem as limitações que pendiam antes sobre quem se debruçasse sobre estes fenómenos, o que foi uma das mais extraordinárias manifestações culturais da África Austral, enquadrando-a historicamente, e assinalar a sua evolução de há umas três dezenas de anos a esta parte para não ter hoje nada de semelhante com o que conhecemos quando recolhemos os dados para o primeiro trabalho (1).

E como a evolução, neste caso, não foi no melhor sentido, e foi em boa parte provocada por influências externas ao país chope e até a Moçambique, faremos primeiro a apresentação dos músicos, poetas e bailarinos daquele país moçambicano, tal como os conhecemos no início da década de cinquenta, e só depois falaremos da tal «evolução» e, até onde a seguimos, das suas mais prováveis causas.

O país chope

● país chope, a cuja arte nos vamos referir, ocupa uma área litorânica do sul de Moçambique, cobrindo principalmente os actuais distritos de Manjacaze, Zavala e Inharrime, mas atingindo também pequenas áreas dos distritos do Chibuto, de Inhambane e de Homoine. (Ver figuras 1 e 2). É porém no distrito de Zavala, coração do país chope, que a manifestação cultural de que nos vamos ocupar — as danças orquestrais tocadas por timbilas (2) — teve o seu ponto mais elevado.

Trata-se de gente trabalhadora e pacífica,

embora o vocábulo que a designa desde o século passado, *Chope*, tivesse aparecido como o resultado do reconhecimento pelo invasor *Angune* (3) da sua perícia no fabrico e manejo de grandes arcos, *ku tchopa*, com os quais arremessavam flechas de ferro, arcos que já Vasco da Gama vira na sua primeira aguada em Moçambique, feita como tudo leva a crer em terras do país agora chamado chope (4).

Gente inteligente e dotada de uma cultura tão destacada, que já no século XVI o padre André Fernandes, o primeiro missionário católico que penetrou no seu país — e de Abril de 1560 — o notara, descrevendo-a nas suas cartas como «gente afortunada»

pela sua sensibilidade e a sua propensão para a música, o canto e a dança, tendo-lhe mesmo anotado uma das canções a que o jesuíta se referia como «de louvor ou de crítica», característica que haveria de chegar até aos nossos dias como veremos.

Quando o padre André Fernandes fazia estas observações, a região presentemente ocupada pelo povo a que a partir do século passado se chama *Chope* era povoada principalmente, segundo fontes escritas da época (5), por *Mocarangas*. *Mocarangas* que teriam vindo do norte, do antigo reino de Monomotapa, após lutas intestinas que provocaram a cisão do império em quatro reinos governados por senhores independentes, lutas que já haviam ocorrido quando Frei João dos Santos se lhes refere no final do século XVI (6).

Mas o país chope não é povoado por uma única etnia, muito menos por uma tribo, e isso desde sempre ou quase. Para além dos *Mocarangas* que eventualmente já haviam dominado e aculturado outros povos ali residentes quando os portugueses lá tocaram no final do século XV (Vasco da Gama, 1497-1498), novas migrações, do norte e do sul, bem como as invasões *angunes* do século passado e a efectiva ocupação portuguesa no início do actual, pressionaram povos e culturas a caldearem-se num só país cujos habitantes têm como quase único denominador comum a sua língua — o *chope*.

Das culturas que ali foram encontrar-se, duas principais se destacam nas fontes escritas. A cultura dos *Mocarangas*, que já no tempo de frei João dos Santos (final do século XVI) possuíam ferreiros e tecelões, os primeiros fabricando flechas, azagaias, facas e até enchadas, e os segundos tecendo panos de seda e de algodão de que os seus nobres se vestiam, e que, segundo André Fernandes tinham grande propensão para a música, o canto e a dança. E a cultura dos *Thongas*, que segundo Henri Phillipe Junod, tinham orquestras aperfeiçoadas de xilofones, usavam tecidos de casca de árvore como vestuário e fabricavam famosos gomis de madeira.

Em 1971 e 1972, uma investigadora do Instituto de Investigação Científica de Mo-

çambique, Leonor Correia de Matos, ao fazer no próprio país chope uma cuidada pesquisa sobre as origens várias deste povo e dos seus chefes tradicionais, ouviu a esses mesmos chefes dizerem-se *chopes*, mas diferenciando-se, segundo os seus antepassados, em *Valoi*, *Guambe*, *Langa* ou outros.

São portanto de origens múltiplas os aproximadamente 300 mil chopos hoje existentes e que não vivem só no seu país, mas também na diáspora resultante da invasão *angune*, da ocupação portuguesa, da emigração para sul, para a capital de Moçambique, e também para o Transval a trabalhar como mineiros (7).

A tradição musical deste povo de que o padre André Fernandes nos dá a primeira notícia em 1560, vem, segundo vários autores, nomeadamente o musicólogo Hugh Tracey, do seu antigo reino perdido e é comum à de todos os povos do sul da África, nomeadamente às dos *Carangas* da Massapa, povo que vivia no território do antigo reino de Monomotapa na parte integrada no actual Zimbabwe. Segundo aquele especialista de música africana, os *Chopes* seriam o povo do Mundo com a mais elevada percentagem de músicos e de bons músicos.

São deste povo, com tão largas tradições históricas e culturais, os famosos tocadores de timbila, os não menos famosos construtores desses xilofones de tão bela sonoridade, os compositores, os poetas e os bailarinos de que vamos falar e que usavam os seus *ngodo* como tribunal de consciências.

O ngodo

Em cada régulado importante da região de Zavala, o régulo dispunha do seu conjunto, *ngodo*, de músicos (*uauéti*) e de bailarinos (*bassinhi*) (8). Estes conjuntos eram maiores ou menores segundo a importância do régulado, mas tinham nos principais uma composição média de doze a quinze músicos, dois matraqueiros e quinze a vinte bailarinos.

Aos domingos e dias de festa especiais, o

ngodo apresentava-se no terreiro da povoação e aí executava uma ou mais das suas danças orquestrais, os *msabo*, sendo a primeira audição de um *msabo* reservada para dias especiais, depois de um moderado trabalho de composição, orquestração coreografia e ensaio.

Todos os instrumentos de uma orquestra chope eram *timbila* (9).

A *timbila* chope é um xilofone (10) de apurada construção e sonoridade, feito para ser tocado em conjuntos e não a solo, pelo que as músicas dos compositores chopes já eram criadas tendo em vista os conjuntos orquestrais (11) (Fig. 3).

Nas orquestras então existentes podiam ver-se seis espécies de *timbilas*, como que formando os naipes de uma orquestra sinfónica. Assim, a *timbila chilanzane*, tiple ou soprano, que ocupava o seu lugar na segunda fila da orquestra, às vezes também num dos extremos da primeira: para uma orquestra de quinze músicos, uns quatro instrumentos eram *chilanzane*; a *timbila sangue*, alto ou contralto, que se distribui pela primeira e pela segunda fila: numa orquestra de quinze músicos encontraríamos, em média, umas seis *timbilas sangue*, uma das quais era, normalmente, tocada pelo chefe; a *timbila dole*, tenor, instrumento que se coloca na primeira ou na segunda fila: este instrumento era já raro no início da década de cinquenta por não haver quem o tocasse, embora os bons músicos afirmassem que numa orquestra deveria haver sempre uma *timbila dole*; a *timbila mbingue*, tenor, instrumento que se coloca na segunda fila: na orquestra média havia uma *timbila mbingue*, ou duas se não houvesse uma *dole*; a *timbila dibinda*, baixo, sempre na segunda fila e ao centro: na orquestra média que estamos a descrever haveria uma *dibinda*; e a *timbila duplo-baixo chiculo*, que se coloca sempre na terceira fila e é a única tocada pelo músico em pé: numa orquestra de quinze músicos teríamos duas *timbilas chiculo*. (Ver na Fig. 4 o esquema de um *ngodo* médio, com quinze músicos, dois matraqueiros e dezoito bailarinos. Os músicos tocam voltados para os bailarinos e a primeira fila é

aquela onde se senta o chefe da orquestra.)

Além das quinze *timbilas* descritas, a orquestra era ainda completada por dois matraqueiros, empunhando cada um duas matracas. Hugh Tracey regista ainda (de observação feita em 1943) dois tambores — chamados *ngoma*, o maior, e *nzoma*, o mais pequeno. Quando contactei com as orquestras chopes, tal prática havia sido abandonada, com o que não perdia a música.

São importantes as diferenças entre os vários tipos de *timbilas* e fundamentais na orquestração das danças chopes. Sobre essas diferenças diz Hugh Tracey: «À excepção do *gulo (chiculo)* todos os instrumentos se ultrapassam uns aos outros em extensão. No conjunto, cobrem quatro oitavas. O xilofone tiple, *chilanzane*, parte invariavelmente da nota fundamental, chamada *hombe*, e tem doze a dezasseis notas. O contralto, *sange (sangue)*, começa uma, duas ou três notas abaixo da *hombe*, e pode ter catorze a dezasseis notas. O tenor, *dole*, parte em regra, da quarta ou quinta nota abaixo da *hombe* e pode ter dez a catorze notas. O baixo, *dibiinda (dibinda)* começa uma oitava abaixo da *hombe* e tem, usualmente, dez notas. O *gulo (chiculo)* tem três ou quatro notas cuja afinação nem sempre é a mesma. Catini (12) assevera que os *gulos* deviam afinar sempre em duas oitavas abaixo da *hombe*, com as outras duas ou três notas correspondentes às notas 2, 3 e 5. No entanto, encontram-se variantes nesta regra, com notas ainda mais graves.» (Ver na Fig. 5 o diagrama mostrando o registo e distribuição das notas numa orquestra chope elaborado por Hugh Tracey).

Hugh Tracey não fala da *timbila mbingue*, tenor, omissão que só se explica com o facto de ser semelhante à *dole*, quer no que se refere à posição na orquestra, quer mesmo à afinação e ao número de notas. Os músicos chopes faziam, porém, distinção e afirmavam até que era mais fácil de tocar do que a *dole*.

Para as grandes exibições e porque a certa altura os contrutores de *timbilas*, compreendendo o alcance de tal prática, passaram a construir os instrumentos com afinações

iguais — o que não sucedia antes, pois cada grupo de regulados, e às vezes um regulado só, tinha a sua própria afinação que era a do construtor dos seus instrumentos — formavam-se, com pleno êxito e até com melhoria da qualidade da música, grandes orquestras, integradas pelos músicos dos *ngodo* de vários regulados. Um destes grandes conjuntos, exibiu-se, em 1953, na capital de Moçambique e ainda na Beira, em Bulawayo e em Harare, a então Salisbury, sendo composto por quarenta músicos do distrito de Zavala, com a seguinte distribuição por instrumentos (Ver Fig. 6): quatro *chiculos*, timbilas duplo-baixo; quatro *dibindas*, timbilas baixo; duas *doles*, timbilas tenor; sete *mbingues*, timbilas tenor; onze *sangues*, timbilas alto ou contralto; doze *chilanzanes*, timbilas tiple ou soprano.

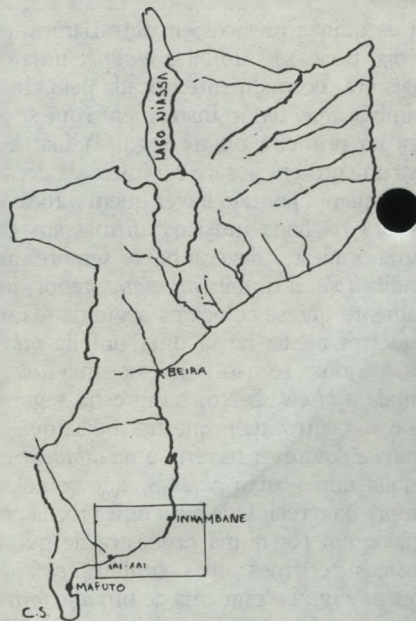
Esta orquestra, que se apresentou não só em terreiro ao ar livre, para acompanhar os oitenta e seis bailarinos que integravam o conjunto, mas também num teatro, tocando introduções das suas danças orquestrais, atingia um nível de execução, uma disciplina de conjunto e, por vezes, um virtuosismo extraordinários. Dirigida por um maestro que foi músico famoso e que morreu em 1962, Comucomo (13), discípulo de um músico mais famoso ainda, Catini, tinha neste campo da regência uma particularidade interessante, que aliás se apresentava em todos os conjuntos de que faziam parte músicos de mais do que um *ngodo*. Comucomo chefiava toda a orquestra, disciplinarmente digamos, mas só a conduzia quando as músicas que executava eram da sua autoria ou de músico já falecido — o caso de Catini, por exemplo. Nos restantes casos, quem conduzia a orquestra era o compositor da música a executar, que aliás se sentava, como Comucomo, na primeira fila, embora não ao centro como este.

Esse conjunto exibiu-se perante os músicos da Orquestra Hallé, de Londres, perante toda a companhia do Sadler's Wells e seus directores, coreógrafos e músicos, e perante etnógrafos profundamente conhecedores do folclore negro, como Ashton e Holleman, que dedicaram uma grande parte da sua vida

ao estudo dos povos de língua banto. E deste «exame» resultou a afirmação unânime de que se tratava do mais elevado expoente do folclore musical negro-africano.

No terreiro da aldeia, porém, o *ngodo* tinha as suas proporções habituais e a sua função social definida. A orquestra, disposta em três filas, instalava-se. Todos os músicos sentados, com excepção dos que tocam os xilofones *chiculos*, que se colocavam de pé por detrás dos instrumentos, tal como os responsáveis pelos timbales nas orquestras sinfónicas. A um lado do terreiro, os bailarinos aprontavam-se.

A indumentária dos bailarinos devia derivar da dos antigos guerreiros. Os *Chopes*, porém, pacíficos, trabalhadores e com uma sensibilidade apurada, haviam há muito esquecido a guerra e trataram de estilizar o primitivo aparato guerreiro, transformando-o num enfeite. As danças chopes não eram danças guerreiras, ao contrário do que a fantasia europeia às vezes tem propalado baseada apenas no escudo de pele de que eles se



O país chope situa-se numa área do litoral de Moçambique, entre as cidades de Inhambane e Xai-Xai

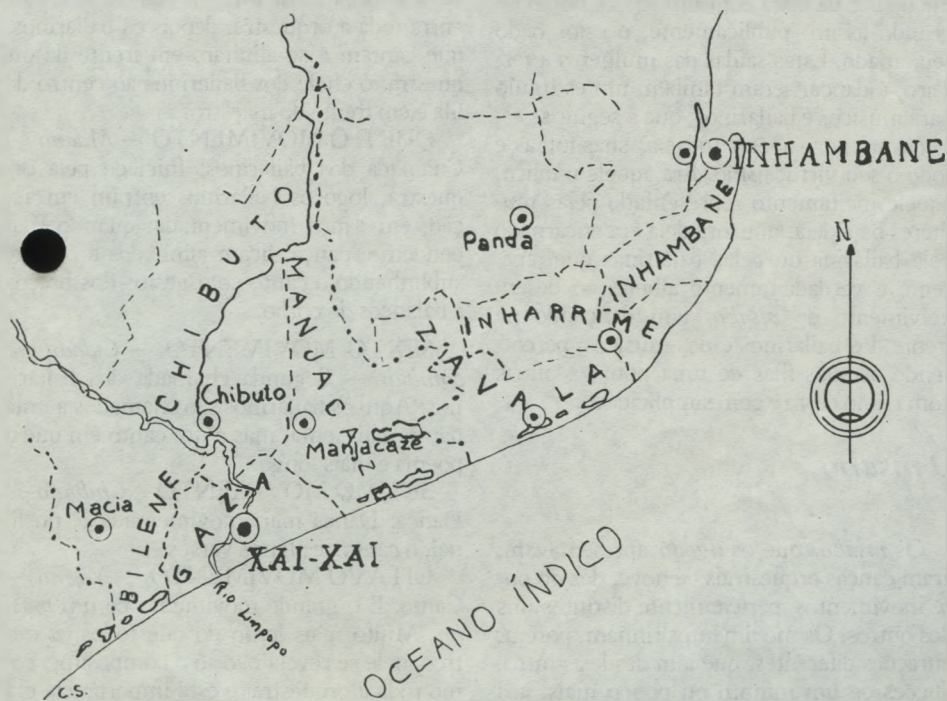
serviam para obter um maior efeito sonoro e rítmico nos bailados e na azagaia ou no machado estilizado que os bailarinos empunhavam. Uma única dança, que não fazia parte de qualquer *msabo*, mas que mantinha na tradição folclórica chope, a «Dança da Espada» de um compositor há muitos anos falecido, Jange, simulava um combate entre duas facções guerreiras opostas, de que uma acabava por sair vencedora. Há quem afirme tratar-se de recordação do último combate dos *Mocarangas*, quando abandonaram as terras do império do Monomotapa, no interior, para se fixarem no litoral, combate de que teria resultado a avassalagem de parte dos *Thongas*, em fins do século XV ou princípios do século XVI. Seja como for, esta era a última recordação guerreira deste povo pacífico.

O bailarino, *bassinhi*, vestia uns calções sobre os quais enrolava uma pele de chacal ou, na falta desta, um pano amarelo ao qual prendia todos os enfeites que conseguia arranjar. Nas pernas ostentava polainas bran-

cas de pele de cabra, *siuaca*. O tronco ficava nu. Os músicos, *uauéli*, usavam uma pele completa, em forma de romeira, *didouo*, também de chacal, à qual faziam um rasgão no meio para enfiar a cabeça, assentando depois nos ombros. A cabeça do chacal ficava para a frente. Em certos períodos, uma vaga de puritanismo missionário levava bailarinos e músicos a vestirem camisolas interiores para esconderem o tronco.

Prontos os bailarinos, o chefe da orquestra, que se senta na primeira fila e ao centro, empunhava as baquetas e fazia soar as primeiras notas, logo seguidas de toda a orquestra que com ele tocava a introdução — a primeira introdução orquestral. Depois de uma pausa, o maestro voltava a tocar a solo, dando imediatamente entrada a toda a orquestra para a segunda introdução orquestral. Só no terceiro movimento é que, normalmente, era dada entrada aos bailarinos, depois de uma introdução a solo do chefe da orquestra.

Nos grandes ou pequenos conjuntos que



A área cultural chope tem o seu coração no actual distrito de Zavala, mas atinge também os distritos limítrofes.

se exibiam fora das suas povoações, aparecia ainda um outro elemento, além dos músicos, dos bailarinos e dos matraqueiros: a bailarina ou as bailarinas, igualmente nuas da cinta para cima, como os bailarinos, e vestidas com uma saia de palma. É necessário explicar essa presença, dado que no *msabo* não entrava qualquer elemento feminino.

Nas danças realizadas na aldeia *chope*, as mulheres formavam com as crianças e os velhos, o grande público, a assistência, pois quase todos os homens válidos integravam a orquestra ou o grupo de bailarinos. Ora essas mulheres e essas crianças não ficavam alheias à acção do *msabo*. Era frequente ver as crianças alinhar no final da fila de bailarinos, imitando-os. E era frequente, também, ver uma mulher sair da assistência e ir a meio do terreiro dar uns quantos passos de dança, aproveitando uma paragem dos bailarinos e a continuação da música. Por vezes até, essa mulher que tinha o seu homem entre os componentes do *ngodo*, aproximava-se dançando e, carinhosamente, limpava-lhe o suor da testa com um lenço, homenageando assim, publicamente, o esforço do seu amado. Estas saídas das mulheres a terreiro, a dançar, eram também um estímulo para músicos e bailarinos, que a seguir se esforçavam por superar todas as suas forças e todo o seu virtuosismo. Era aquele público, aquele incitamento representado pelas mulheres na aldeia, que fora dela era encarnado pela bailarina ou pelas bailarinas que, aparente e verdadeiramente alheias ao desenvolvimento do *msabo*, iam dançando na frente dos bailarinos e dos músicos, percorrendo as suas filas de uma ponta à outra, com ritmo certo e com simplicidade.

O *msabo*

Os *msabo*, que os *ngodo* apresentavam, eram danças orquestrais de nove, dez ou onze movimentos, perfeitamente distintos uns dos outros. Os movimentos tinham, porém, durações diferentes, que iam desde as introduções de um minuto ou pouco mais, aos movimentos cantados e dançados de cinco

ou mais minutos. Os movimentos a seguir descritos são de um *msabo* de Comucomo, com os títulos em *chope*, sua tradução, e indicação da intervenção do canto e da dança. Ele é paradigma de praticamente todas as danças orquestrais chopos.

PRIMEIRO MOVIMENTO — *Msitso uoCata* — Primeira introdução orquestral: Esta introdução inicia-se com um solo do maestro, seguido de toda a orquestra.

SEGUNDO MOVIMENTO — *Msitso uoMbidi* — Segunda introdução orquestral: De novo o maestro a solo, seguido de toda a orquestra, novamente o maestro a solo, e final do movimento com toda a orquestra.

TERCEIRO MOVIMENTO — *Msitso uoRaro* — Terceira introdução orquestral: Inicia-se como as anteriores e termina com a orquestra toda.

QUARTO MOVIMENTO — *Nguenisso* — Entrada dos bailarinos: Este movimento é iniciado pelo maestro, a solo, que toca a melodia, prolongando o solo até se certificar de que todos os componentes, músicos e bailarinos, estão a postos; a seguir entra toda a orquestra, depois os bailarinos, que cantam e se alinham em frente da orquestra; o chefe dos bailarinos ao centro da fila e em frente do maestro.

QUINTO MOVIMENTO — *Mdano* — Chamada dos bailarinos: Iniciado pela orquestra, logo os bailarinos entram em acção, em dança movimentada; quando suspendem a dança, ficam alinhados a canto, sublinhando o canto com gestos dos braços e balanços do corpo.

SEXTO MOVIMENTO — *Cidaduuna combidi* — Segunda chamada dos bailarinos: Aqui os bailarinos são chamados a uma dança mais lenta, mas a um canto em que o poema é mais longo.

SÉTIMO MOVIMENTO — *Chibudo* — Dança: Dança mais movimentada e, no final, o canto de alguns versos.

OITAVO MOVIMENTO — *Mzeno* — Canto: É o grande movimento de um *msabo*. Muito mais lento do que todos os outros, nele se revela não só o compositor, como toda a orquestra; e esta importância era sublinhada pelo facto de toda a assistência a

DIAGRAMA DA POSIÇÃO NO TERRENO
DE UMA ORQUESTRA CHOPE MÉDIA
(1953)

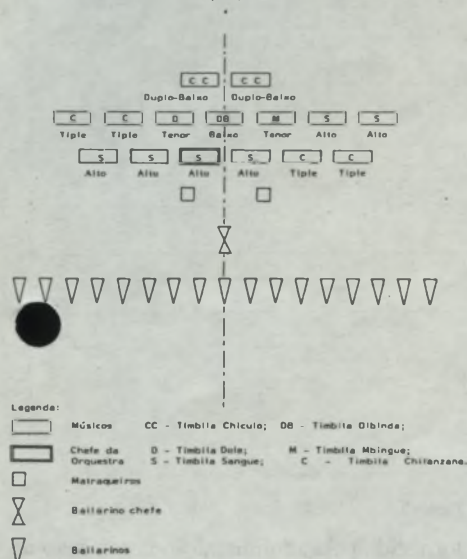


Figura 4

um *msabo*, numa aldeia chope, quando se chegava a este movimento, abandonar as suas posições e rodear de perto os bailarinos e os músicos; os bailarinos, por sua vez, aproximavam-se da orquestra, pois neste movimento cantavam em posição de respeito, a que chamavam *ututa*.

NONO MOVIMENTO — Mabandla — Os anciãos (conselheiros): Os bailarinos cantam e dançam.

DÉCIMO MOVIMENTO — Chitoto chiriri — Finale dos dançarinos: Neste movimento não há canto, apenas música para que os bailarinos se exibam pela última vez no *msabo*.

UNDÉCIMO MOVIMENTO — Msitso cuguíta — Finale orquestral: O maestro, e depois a orquestra, repetem o tema de abertura do *msabo* e este termina.

Por vezes, entre um movimento e o seguinte, quando a orquestra silenciava, destacava-se um bailarino da fila, e depois de bater no chão o seu escudo de pele e de dar uns quantos passos de dança, interpelava todos os bailarinos que, imediatamente, respondiam em coro. Nova dança, nova alocução, nova resposta em coro e o bailarino re-

gressava ao seu lugar, depois de um último bater de escudo no chão. Este diálogo solista-coro tinha lugar, normalmente, entre o chefe dos bailarinos e os seus companheiros e depois do movimento designado por *mzeno* (canto).

Neste coro falado, que tinha sempre a intenção de valorizar o porte ou a habilidade dos bailarinos, o solista perguntava, por exemplo, «De onde vieram os melhores bailarinos?», para obter dos seus homens a resposta «De Zavala! De Zavala!».

Embora não o parecesse, pois, aparentemente, os músicos não olhavam para o maestro que com eles se sentava na primeira fila, era o chefe que conduzia os seus músicos em toda a dança orquestral. Fazia-o com o elevar mais ou menos das baquetas, com as últimas notas das frases que tocava a solo, e ainda com movimentos da própria timbila, que levantava com a ajuda dos joelhos e dos pés. Quanto ao chefe dos bailarinos, comandava os seus homens por meio de um apito, *pitula*, que mantinha na boca quase sempre e que tocava ritmadamente. Por vezes, os seus solos eram, também, indicações para os passos que se seguiam.

A criação de um *msabo*

A apresentação de um novo *msabo* tinha importância extraordinária na vida da povoação, pois ele se apresentava como o substituidor de elementos de arte, de crítica, de divulgação e de justiça, que a sociedade negra não possuía: o jornal, o teatro, o livro e o tribunal ou, talvez melhor, o pelourinho. A sua criação merecia, conseqüentemente, cuidados especiais.

O compositor, que era invariavelmente o chefe da orquestra, era também o autor da letra e por aí começava.

O tema era sempre relacionado com a vida da sua aldeia e do seu povo. Não cantava as árvores, o pôr-do-sol ou os seus amores, mas temas objectivos, dizendo directamente respeito aos últimos acontecimentos sociais ou políticos, importantes, de que era sempre

a crítica certa. Um jovem que anda a portar-se mal, tentando seduzir uma rapariga sem experiência, uma mulher que tendo o marido longe não se porta de acordo com a rígida moral familiar dos chopos, um régulo que abusa da sua autoridade — podia e costumava ser o próprio régulo a que pertencia o *ngodo*, que aliás aceitava a crítica com superioridade — uma autoridade europeia que é vaidosa ou se excede na repressão, o peso do «imposto de palhota» cobrado pelos portugueses, tudo eram motivos para uma crítica pública, por vezes contundente, quase sempre bem humorada, que, se fazia rir a assistência, não deixava de ter os seus efeitos.

Sobre a revolta dos chopos contra a ocupação administrativa portuguesa, falam bem os seguintes versos de Comucomo, compostos em 1942:

Ah! Tornamos a zangar-nos! É sempre a mesma história.

As raparigas mais velhas têm de pagar imposto.

Natanele, fala ao homem branco para me deixar ficar.

Natanele, fala ao homem branco para me deixar ficar.

Os dois primeiros versos referem-se ao chamado imposto de palhota cobrado pelas autoridades portuguesas que, até 1 de Janeiro de 1947, abrangia não só os homens como continuou depois dessa data, mas também as raparigas solteiras que, se não pagassem, eram presas para trabalhar de graça, pagando assim o chamado «imposto braçal». Os dois outros versos são um apelo público para que o recrutador de mineiros para o Rand — Natanele — não incluisse o músico na sua lista de «voluntários». Já em 1940 Comucomo exorcisara este seu medo com os seguintes versos: *Andai para o pé de nós e façamos música para o Ano Novo! Só temos medo que os brancos escrevam o nosso nome.*

Mesmo o facto de ser chefe de orquestra, famoso chefe de orquestra, não o livrava de ser incluído na lista do recrutador e de ser

Número	Registo				CC
	C	S	D	DB	
Oitava ^a 16.....	x	x			
15.....	x	x			
14.....	x	x			
13.....	x	x			
12.....	x	x			
11.....	x	x			
10.....	x	x			
Oitava ^a 9.....	x	x			
8.....	x	x			
7.....	x	x	x		
6.....	x	x	x		
5.....	x	x	x		
4.....	x	x	x		
3.....	x	x	x	x	
2.....	x	x	x	x	
Tónica 1 HOMEM.....	x	x	x	x	
3.....		x	x	x	
2.....		x	x	x	
1.....		x	x	x	
4.....		(x)	x	x	
Oitava _a 3.....			x	x	
2.....			x	x	
1.....			x	x	
4.....					x
3.....					x
Oitava _a 2.....					x
1.....					x

(Hugh Tracey)

C - Chitanzane; S - Sangue; D - Dale; DB - Dibinda; CC - Chiculo

Figura 5

fornecido pela administração como mão-de-obra «voluntária» para as minas.

Na sua política de, por um lado, manter a divisão tribal, através das autoridades tradicionais, os régulos, de forma a evitar uma unidade que consciencializasse qualquer acto de revolta colectiva, mas de, por outro, procurar chefes «fiéis», as autoridades substituíam por vezes os régulos de sangue por homens alheios às famílias reais, mas de confiança. É a um acto destes que se referem os versos seguintes de Comucomo, compostos em 1942, que são bem elucidativos daquilo que o músico pretendia:

Vós anciãos deveis discutir negócios.

Aquele que os brancos nomearam era filho de um plebeu.

Os chopos já não têm direitos na sua própria terra, deixai-me dizer-te.

Embora o poema se apresentasse frequentemente como uma rajada de bom humor, isso não queria dizer que não pudesse tratar, por vezes, também, de temas dramáticos, como o de uma criança que desaparece devorada por um crocodilo, ou o de um amigo do compositor que tenha morrido há pouco tempo. Esses temas, apesar do seu dramatismo revelado até pela própria música, são da mesma forma cantados e dança-

dos, o que se apresenta à mentalidade dos europeus como um paradoxo. Mas, tal como os nossos poetas e músicos exteriorizam um sentimento de dor com os seus versos e as suas músicas, assim os chopes as exteriorizam com os elementos de arte de que dispunham e em que eram mestres: não só o poema e a música, mas também o canto e a dança.

Um exemplo que bem documenta este procedimento é o de um *msabo* composto em 1940 por Catini, compositor de timbila mais famosos do povo chope e falecido poucos anos depois, que tendo vindo como músico de uma orquestra chope à Exposição do Mundo Português, a Lisboa, e tendo sido guindado à posição de chefe por morte ocorrida durante a digressão do detentor do lugar, o seu amigo Magengue, compôs na viagem de regresso esse maravilhoso *msabo*, no qual perpassa toda a saudade do mestre morto e o dramatismo da incógnita de como a família iria receber a notícia. Durante mais de uma dezena de anos, esse belo *msabo* foi tocado pelos chopes, já não dirigido por Catini, por ter falecido, mas por Comucomo, seu amigo e também grande músico. Esse *msabo* era considerado pelos próprios chopes como um dos mais belos saídos das mãos dos seus músicos e era, também, dos que mais tocavam a sensibilidade europeia.

Um outro exemplo, posterior, envolve precisamente Comucomo que morreu em 1922. Poucos dias depois da morte, a orquestra que Comucomo chefiava teve de se apresentar em público, dirigida por um seu sobrinho e discípulo, Joaquim Chigaza. Quando o *msabo* chegava ao primeiro movimento cantado, o chefe da orquestra deu entrada ao coro, cantando também, tocando entusiasticamente, mas deixando rolar pela cara lágrimas abundantes. Era o tio e mestre que ali estava presente, com os versos e a música que compusera, com a arte que ensinara. Era o tal paradoxo que os europeus podem notar, mas era também a certeza de que os chopes, além de artistas, são também homens de elevados sentimentos.

A letra para um *msabo* inclui seis ou sete poemas, em média, e não tratam todos do

mesmo tema. Cada poema abrange um tema diferente da vida da povoação e por vezes até, um só poema engloba mais do que um assunto.

Arranjada letra, o compositor de timbilas afastava-se para um lugar sossegado, onde não corresse perigo de intromissão de curiosos ou maçadores, normalmente à sombra de uma grande árvore e, cantarolando os versos ia-lhe arranjando a música adequada.

Hugh Tracey descreve assim a fase da composição:

«O *chope*, bem como os outros idiomas bantos, é uma língua tónica e o próprio som das palavras faz lembrar um correr melódico de tons. Como Gilbert e Sullivan fizeram em óperas ligeiras, distribuem as palavras ritmicamente, seguindo qualquer dos paradigmas distintos que caracterizam a sua poesia típica, com repetições acertadas e contrastes oportunos. Não respeitam a métrica, como seria de esperar de uma língua tónica, mas os seus versos harmonizam-se sempre com o paradigma escolhido. Quase sempre o verso que se canta com a *coda* é a repetição do primeiro verso do poema. Nisto não fazem mais do que repetir um artifício muito comum nas canções populares dos europeus. (...) Logo que compôs a primeira estância e o *leit-motiv*, o artista senta-se diante do instrumento e sobre ele começam as mãos a adejar com incerteza de *virtuose*, definindo a melodia, com a baqueta embolada em borracha... Depois de a mão direita se ter habituado à melodia, a mão esquerda começa a achar a harmonia ou contramelodia, em sequências inteligentes pontuadas de surpresas rítmicas, nascidas da entoação das palavras. Aqui a mão direita deixa a melodia, *matsui*, e começa a variação, *cuhambana*, e, ao mesmo tempo que o músico cantavolava as palavras, o acompanhamento começa a formar-se-lhe debaixo das mãos. É difícil avaliar se este processo resulta do hábito e destreza ou se vem da inspiração musical. Pelo menos, as introduções orquestrais que não têm letra em que se baseiem, têm forçosamente originalidade musical.»

Conseguida a estrutura musical do poema, torna-se necessário orquestrá-la, pois de

uma verdadeira orquestra, com vários napes, se trata. Assim, numa segunda fase, o maestro convocava alguns músicos do seu *ngodo*, representando vários instrumentos, que desenvolviam o tema já fixado, não fugindo porém do seu padrão principal. Depois, o chefe da orquestra teria ainda de compor as introduções orquestrais e as chamadas dos bailarinos. Estas introduções eram sempre precedidas de um solo pelo maestro, no fim do qual uma frase musical dá entrada a toda a orquestra.

Compostos os versos, arranjada a música que os acompanhará e ainda toda a restante parte musical do *msaho*, restava completá-lo com a dança. Para isso, o chefe da orquestra, *mussiqui uá timbila*, convocava o chefe dos bailarinos, *muninguêti uá bassinbi*, e tocava-lhe o *msaho*, fazendo acompanhar a música dos versos nos movimentos em que estes apareciam, uma, duas, três ou quantas vezes fossem necessárias. O chefe dos bailarinos ia ensaiando os passos, escolhendo os que melhor se adaptavam à nova composição e pedindo ao maestro as repetições de certas frases musicais de que necessitava pa-

ra tirar partido da dança. Depois os bailarinos teriam de aprender os versos, pois o canto estaria a seu cargo, como a coreografia do novo *msaho*. Tudo certo, restava a apresentação em público, que apesar de todos estes cuidados, de todas estas combinações e ensaios, não escaparia, certamente, a que um ou outro bailarino se enganasse num passo ou destoasse do conjunto coral — o que seria muito mais difícil — falha que uma gargalhada geral da assistência sublinharia imediatamente. Estes deslizes eram por vezes imperceptíveis ao observador não chope, mas nunca àquele povo de artista

A decadência

A decadência desta maravilhosa manifestação do folclore negro africano iniciou-se há cerca de trinta anos. Antes, na década de quarenta, tivera um período áureo de consagração e de protecção. Conjugaram-se para isso dois factores importantes: Em 1940 e 1941, e mais demoradamente em 1943, Hugh Tracey, então investigador da África

DIAGRAMA DA POSIÇÃO NO TERRENO
DE UMA ORQUESTRA CHOPE FORMADA ESPECIALMENTE
PARA UMA DIGRESSÃO NO ESTRANGEIRO
(1953)

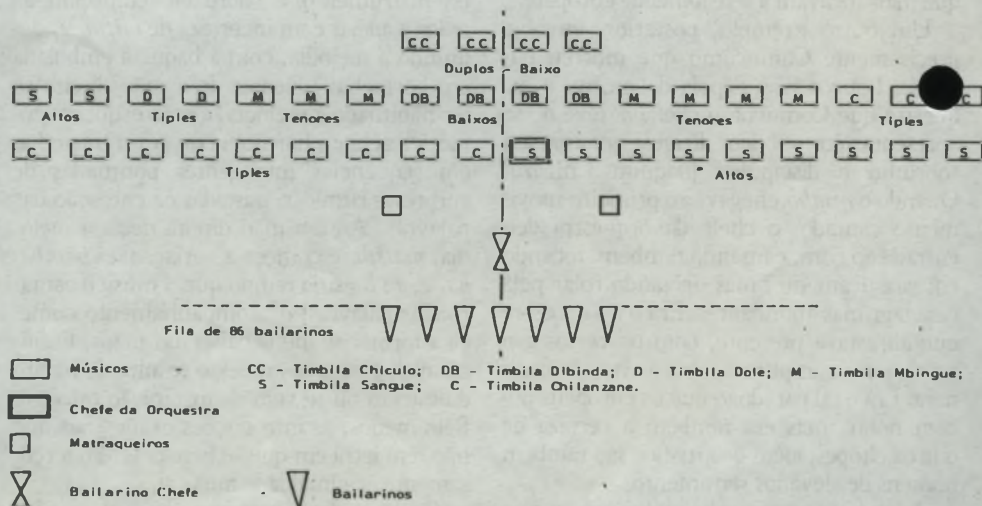


Figura 6

Music Society, estuda a música chope, trabalho de que resulta o seu livro *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*, editado em Londres, pelo International African Institute, e, em tradução portuguesa, nos números 46 a 55 (1946-1949) do «Documentário Trimestral» de Lourenço Marques. Este trabalho, para além de prestigiar a arte chope perante os europeus, vem chamar a atenção das autoridades portuguesas para a sua importância e, como tal, para o respeito que lhes deve merecer. O segundo factor positivo a que nos referimos é a própria existência de um administrador da então Circunscrição de Zavala um homem inteligente, com uma razoável cultura musical, tocando violino como amador no verdadeiro sentido deste termo.

É desse período a normalização da afinação das timbilas dos vários regulados e a formação, para casos especiais, de grandes orquestras. São desse período, também, e significativamente, os poemas mais críticos, mesmo à administração portuguesa, de todos os que se recolheram e traduziram dos *msabho* chopes.

Mas no início da década de cinquenta, o administrador amador de música é retirado de Zavala. E a partir daí, vários factores se conjugam para uma decadência rápida:

— reincidiu-se na prática da nomeação de regulos fora do direito consuetudinário, embora por vezes membros da casa real colonial; — foi o caso do regulado da própria sede da Circunscrição de Zavala;

— embora a área da Circunscrição de Zavala (2498 km²) tivesse sido declarada em 1911 «reserva indígena», o que determinava a sua não ocupação por europeus, essa ocupação começa a fazer-se, embora timidamente, com a complacência das autoridades, e uma das riquezas logo afectadas é a floresta — rapidamente, as madeiras necessárias à construção de timbilas, que até então se encontravam na própria aldeia de cada construtor, desaparecem e passa a ser necessário procurá-las bem longe;

— a uma maior repressão administrativa corresponde um aumento de emigração dos homens válidos — o número de músicos e

de bailarinos começa a reduzir-se;

— apaixonados pela música, os emigrantes chopes vão reconstruir as suas orquestras longe da pátria, principalmente nas minas do Rand e fazem-no sem os recursos da sua terra — enquanto antes, ao emigrar, digamos legalmente, levavam as suas timbilas, constroem-nas agora no local de trabalho com os componentes que ali encontram: madeiras que não são as próprias, latas em vez de cabaças nos ressoadores, arames, etc.;

— mas, e sobretudo, é a interferência da autoridade que mais afecta os *ngodo* chopes — os poemas passam a ser censurados e, mais do que isso, são-lhes impostos temas e até poemas já feitos pelo sr. administrador; em 1958, a Administração da Circunscrição de Zavala faz editar em Lisboa, por conta do seu orçamento, uma colectânea de pretensos poemas chopes verdadeiramente espantosa — o primeiro poema, depois da exclamação *Salazar, Ó Juiz!*, cita o governador geral da Colónia dez vezes e o menos que lhe chama é *grande governador e governador pai*; a esta amostra seguem-se «poemas» em que se fala, com não menos referências, do presidente Craveiro Lopes, do governador geral novamente — este entra em catorze dos vinte e um cantos solenes «transcritos» — do Cardeal Cerejeira, do secretário-geral da Colónia e, naturalmente, do administrador da Circunscrição, o *pai Abel*: e nem uma critica, nem uma nota discordante, só louvores.

E, tarde como sempre, o alarme soa e ao que supomos para ninguém ouvir. A Rita Ferreira, estudioso da etnologia e da história dos povos de Moçambique, escreve no jornal «Notícias» da capital da Colónia, em 30 de Agosto de 1972, um artigo que se intitula simplesmente isto: «A música chope em vias de extinção.» E esse artigo pretendia noticiar um festival de música chope dias antes realizado em Zavala, por iniciativa oficial.

Nalguns parágrafos desse artigo, escrito e publicado no tempo da Censura — e o autor era funcionário público, o que o tornava muito mais vulnerável — perpassavam al-

guns dos graves problemas que levavam já nessa altura a música chope a uma «irremediável extinção». «A maioria dos músicos, idosos na sua quase totalidade, nem cuidado revelam pelos seus instrumentos onde se vêem teclas partidas unidas por arames, ressoadores de lata, baquetas onde a borracha virgem foi substituída por farrapos de plástico, etc. Algumas orquestras que outrora constituíam o orgulho de cada régulo, celebrando investidas e outros acontecimentos importantes da vida tribal — algumas orquestras, repetimos, tiveram de ser reconstituídas por se haver verificado pura e simplesmente o seu desaparecimento. Ao que cremos nenhuma composição inédita foi apresentada. Entre os dançarinos também se não viam faces jovens; igualmente desapareceram as polainas de pele de cabra que outrora davam aos executantes um ar tão garboso.»

E perguntava: «A quem se deve atribuir a culpa por este estado de decadência a que chegou o *ngodo*, esse espantoso conjunto de poesia social, de canções, de músicas, de bailados, cuja fama atravessou fronteiras e que foi justamente considerado, por reputados musicólogos estrangeiros, como uma das mais altas expressões artísticas dos povos africanos?»

Entretanto chegou a independência com as suas alterações de fundo: não só o fim da autoridade colonial, mas também o desaparecimento da autoridade tribal para a concretização de uma unidade nacional que se impunha. A esse primeiro embate, seguiu-se a consciência de que urgia recuperar os importantes valores culturais da nação. E, em 1978, realiza-se o 1.º Festival Nacional de Dança Popular que decorre em todo Moçambique e tem a sua fase final em Maputo, de 17 a 22 de Junho, com os conjuntos seleccionados nas várias províncias. O programa fala dos músicos chopes, mas pela boca dos investigadores europeus que a eles se dedicaram na década de quarenta e no início da de cinquenta. Elemento novo, a introdução de uma conotação política que na realidade existiu como já vimos, mas que ali soa a falso porque introduzida de fora para den-

tro e não lida de dentro para fora. Mas o pior era o que estava para vir: o conjunto chope que a província de Inhambane apresenta, nada tem a ver com o que fala o programa. É um grupo de homens e mulheres, cantando e dançando, com três ou quatro timbilas como única reminiscência do *ngodo* de que vos falamos. Assistimos, tristes. E vimos como o próprio presidente Samora Machel ficou indignado com o espectáculo.

Em 1979, a Escola de Música da Direcção Nacional de Cultura projectava introduzir o ensino da timbila nos seus programas. Mas faltavam músicos e construtores de instrumentos. O projecto era ambicioso. E dele não tivemos mais notícia, pois saímos de Moçambique em fins de 1980.

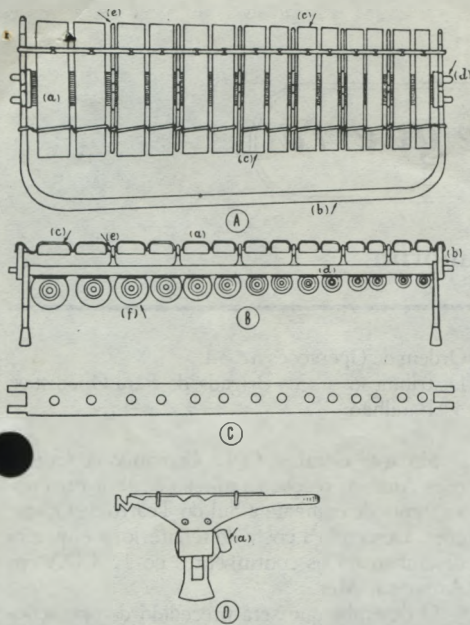
Mas é extraordinário e triste, que uma arte tão rica, com notícia de fama desde há quatro séculos, possa morrer ou adulterar-se em pouco mais de uma dezena de anos. E morrer, obrigada a cantar o opressor. De morte natural ou de suicídio?

Notas

(1) Rocha, Ilídio — *A Arte Maravilhosa do Povo Chope*. Os dados para este trabalho que foi editado por ocasião do II Congresso Internacional da Associação História Internacional do Oceano Índico (1962), bem como para alguns artigos que o precederam, foram recolhidos em 1953, quando o autor teve oportunidade de contactar directamente e durante bastante tempo com músicos e bailarinos chopes.

(2) Esta não é a única manifestação da tradição musical chope. Danças de adolescentes, acompanhadas apenas pelo ritmo de cabaças presas aos tornozelos, canções executadas por coros de raparigas ou mulheres, às vezes com solistas masculinos, coros de homens, são algumas das muitas formas de afirmação da vocação musical chope.

(3) Os Angunes, chefiados por Manicusse, invadiram os territórios do litoral sul de Moçambique provocando grandes êxodos das populações, para o Transval, à roda de 1835-1840. Manicusse morreu em 11 de Outubro de 1859, seguindo-se uma guerra civil de quatro anos (1861-1864) entre o herdeiro do trono, Muzila, e seu irmão Maueva que o usurpara. Nesse período de guerra deu-se um novo êxodo das populações. Restituído o trono a Muzila, as populações adaptaram-se à nova ordem, e de tal forma que quando Gungunhana, filho de Muzila, foi preso em 28 de Dezembro de 1895, deu-se um novo grande êxodo, que durou de 1896 a 1900, pois, segundo os missionários suíços que viviam na área e o testemunharam — Liengue (médico), Henri A. Junod, A. Grandjean, Henri



DESENHO ESQUEMÁTICO DE UMA TIMBILA CHILANZANE (SOPRANO). A: A timbila vista por cima: (a) Notas, feitas de madeira de «*senesewood*» (*massala*); *Pterocarya albiguum* (Thumb) Radlk., Sit., Akad Wiss., e temperadas a fogo; (b) Armação, construída de madeira de maturated (*mbusu*); *Trichilia emetica* Vahl.; (c) Corda, para ligar as notas, feita de tiras de pele muito estiradas; (d) Suporte para as notas e ressonadores, feito, também, de madeira de maturated; (e) Suportes de madeira de maturated, por vezes gravados a fogo com desenhos, que facilitam o ajuste das notas. B: A timbila vista de frente: (a) Notas; (b) Armação; (c) Corda que segura as notas; (d) Suporte para as notas; (e) Suportes para ajuste das notas; (f) Caixas de ressonância, feitas de casca de massala (*dilimbá*), fruto da *massalera* (*mbhamba*), *Styrcobos spicata* Lam C. O suporte das notas, os bueiros destinam-se a deixar passar o som até aos ressonadores. D: A timbila vista de lado: (g) Vibradores, feitos de diáfagra de rato ou de peritoneu de boi e aplicados aos ressonadores com cera de abelhas; pequenos pavilhões, feitos da casca de um outro fruto africano (*mabusa*), dirigem o som para o exterior.

Figura 3

Bertot — as famílias passaram a sentir-se sem segurança.

(4) As suas armas eram «arcos muito grandes e flechas e azagaia de ferro». (Relatos da viagem de Vasco da Gama, citados por Lereno Barradas).

(5) As gentes encontradas por Vasco da Gama (1497-1498) pertenciam à «nação Mocaranga» (Lereno Barradas); as cartas dos padres jesuítas (1560-1562) faziam repetidas referências aos «Mocarangas». (L.C. Matos).

(6) *Ethiopia Oriental*. A primeira edição foi impressa em Lisboa, em 1608.

(7) Estatísticas oficiais, sempre muito abaixo da realidade, avaliavam a emigração de chopes para o Transval, para trabalharem nas minas, em 5 mil em média, em 1909, e em 3 mil em média, em 1953.

(8) Em 1953, conhecemos *ngodo* dos seguintes regulados: Zavala, Banguzá, Zandamela, Nhagutou, Canda, Quissico e Mavila, todos no actual distrito de Zavala. Naturalmente que se tocavam timbilas noutras áreas do país chope, não, contudo, com a organização sofisticada que vamos descrever.

(9) O termo chope *timbila* é plural. O singular é *ambila*. Neste texto tomar-se-á a palavra timbila como termo português, usando timbila e timbilas, tal como fazemos com chope e chopos.

(10) Segundo Hugh Tracey, foram os negros levados por portugueses e espanhóis de Moçambique para

a América do Sul e para a América Central que ali introduziram o uso do xilofone (a *timbila* dos Chopos, mas a *Malimba* dos Thongas). Mais, teriam sido esses xilofones que, aliados às guitarras espanholas e portuguesas, estiveram na base da criação de músicas famosas de Cuba e do Brasil, tais como a rumba, a conga e o samba.

(11) Em desenho que ilustra este trabalho (Fig. 3) é mostrada uma timbila soprando, descrevendo-se na respectiva legenda os seus vários componentes e indicando-se os materiais de que eram fabricados.

(12) Famoso músico falecido na década de quarenta e considerado o maior dos compositores de que havia memória entre os chopos.

(13) Na dedicatória de «Ngoma», livro de Hugh Tracey, editado em Londres e Nova Iorque pela Longmans, pode ler-se: «and more particularly to Catini and Comucomo, Composers and Leaders of great orchestras of Timbila».

Bibliografia

- 1 — ADMINISTRAÇÃO DA CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA — *Algumas canções chopos*. Lisboa, 1958. 118 p.
- 2 — BARRADAS, Lereno — *Terra da Boa Gente. Aguada da Boa Paz*. Lourenço Marques, Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1969. p. 8-22 («Trabalhos», 21).
- 3 — MATOS, Leonor Correia de — *Origens do Povo Chope segundo a tradição oral*. Lourenço Marques, Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1973. 104 p. («Memórias», C, 10).
- 4 — PONA, A.P. de Paiva e — *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa*. O padre D. Gonçalo da Silveira, 1560. Lisboa, Sociedade de Geographia, 1892. 101 p.
- 5 — ROCHA, Idílio — *A Arte Maravilhosa do Povo Chope*. Lourenço Marques, Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1962. 44 p.
- 6 — SANTOS, João dos — *Ethiopia Oriental*. Lisboa, Clássicos Portugueses, 1891. 391 p.
- 7 — TRACEY, Hugh — *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*. London, International African Institute, Oxford University Press, 1949 (Tradução portuguesa de M.H. Barradas, *A música chope — Gentes Afortunadas*, Sep. do «Documentário de Moçambique», Lourenço Marques (46-55) X + 273 p., 1949).
- 8 — TRACEY, Hugh T. — *Ngoma*. London, Longmans, 1948. XXI 91, p.
- 9 — VALENÇA, Manuel — *Uma análise das características musicais de seis canções chopos*. In: VALKHOFF, Marius F. — *Miscelânea lusoafricana*. Colectânea de estudos coligidos por —. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977. p. 293-311.
- 10 — 1.º *Festival Nacional de Dança Popular*. Programa. Maputo, Gabinete Central de Organização, FNDP, 1978. 80 p.