

MÚSICA, POESIA E BAILADOS CHOPES

I — A POESIA DOS BAILADOS CHOPES

INTRODUÇÃO



IVE, no ano passado, a sorte de ouvir pela primeira vez músicos chopes e de tirar algumas medidas dos seus xilofones, as *timbila*. Êste ano, devido à amabilidade de diversas autoridades, em especial do administrador da circunscrição de Zavala, em Quissico, Sr. Dr. Luiz de Vasconcelos, tive ocasião de ver quatro orquestras chopes e grupos de bailarinos no seu característico bailado nacional. Eram dança-

rinos e tocadores de Zavala, Mavila, Quissico e Zandamela (Malhatíni). O administrador e sua esposa não só me deram hospitalidade na sua linda casa cuja vista se estende por sôbre a lagoa, as dunas e o Índico, em Quissico, mas também organizaram a execução de cada bailado em quatro dias consecutivos nos primeiros dias de Outubro dêste ano (1941).

As minhas primeiras impressões a respeito das qualidades musicais dos chopos ficaram mais do que confirmadas. Tive ocasião de corrigir as minhas notas a respeito da orquestra de Zandamela (Malhatini) já publicadas no documentário *Moçambique* e que vejo agora não terem sido exactas em certos pormenores, por falta de verificação. Mas como desta vez estava preparado para o que ia ver, as minhas notas de campo ficaram muito melhores e nesta segunda visita foi-me possível registar muitos pormenores, em especial da poesia que acompanha a dança. A letra foi-me ditada quando as danças tinham acabado e no caso das três orquestras (Msaho Uetimbila) foi-me novamente cantada pelos executantes, acompanhados pela orquestra, para verificação linha a linha. Os cantores populares parecem sempre ter dificuldade em rememorar a letra das suas cantigas, a não ser que voltem a cantá-las; quando a recitam, mostram tendência para omitir frases inteiras e — o que é importante em poesia — todas as repetições.

As minhas notas de campo respeitantes a estas execuções ficaram longe de estar completas; podem, porém, servir de achega a quem como eu encontra muito mais prazer nas artes africanas quando sabe alguma coisa da respectiva construção e da inspiração dos artistas que a criaram.

A poesia dos chopos exemplificada nestes bailados (têrmo êste que uso à falta de melhor) é notavelmente evoluída e mostra sentido desenvolvido da construção poética, por mais enraizadamente local que seja o assunto. É fora de dúvida que a combinação de poesia, música orquestral e dança tendeu a moldar os seus versos em estrofes regulares. Disse-se que foi a associação da dança religiosa com a poesia que deu origem ao nosso característico verso europeu sob a forma de hinos. A necessidade de ligar as palavras ao acompanhamento completo da orquestra requiere antes a composição de versos fixos do que improvisados. As

formas mais livres são mais usuais nos africanos que usam um acompanhamento coral em vez de instrumental, acompanhamento cantado por quaisquer indivíduos e não por hábeis músicos. Neste caso, o acompanhamento, em forma de baixo contínuo, é uma frase curta constantemente repetida em partes paralelas ou em unísono, nas quais o cantor solista enxerta as linhas que entende. Mas quando grupos de bailarinos se exibem em conjunto necessitam um esquema exacto sôbre o qual possam trabalhar, pois doutra forma não sabem quando devem entrar ou parar. Por outras palavras: funções que combinem os três elementos da dança, do acompanhamento orquestral e do verso, mutuamente se disciplinam em estrofes regulares pré-estabelecidas, que tendem a depender cada vez menos do capricho dos executantes, cantores ou bailarinos, e atiram com toda a responsabilidade para cima dum condutor levado a tomar sòzinho as decisões que dão feição às exhibições, consideradas em conjunto. É talvez o desenvolvimento desta característica na música chope que tanto interêsse tem logo ao primeiro contacto, em comparação com outras músicas africanas, e aquela que mais provàvelmente atrairá músicos europeus, visto conformar-se a uma regularidade para êles bem compreensível e fácil de escrever numa pauta.

A sonoridade das palavras cantadas pelos bailarinos (e, menos frequentemente, pelos tocadores) forma uma melodia fortemente ritmada e contrapontisticamente ligada ao fundo orquestral. Êsse fundo é um motivo regular ou uma combinação de motivos (conforme a afinação das *timbila* que com toda a certeza nem sempre tocam em unísono) agrupados em séries de três, quatro, cinco ou mais ao mesmo tempo, que em conjunto formam a base da frase melódica completa. O uso dum curto motivo ou compasso, como unidade constantemente repetida, para constituir frases completamente formadas parece tipicamente africano e

pode em grande parte explicar a vitalidade de quási toda a música africana, que assim evita as ratoeiras de rubatos excessivos e de sentimentalismos exagerados. As linhas dos poemas parecem adaptar-se a um número certo destes motivos ou compassos e qualquer deles segue sem pausa ou interrupção a execução dum número dado de compassos. Ao notar os poemas, escrevi as linhas seguidas quando, de facto, se seguiam na execução; mas quando a orquestra interpolava alguns compassos, deixei em branco o espaço duma linha. Isto determina os versos ou estrofes, que evidentemente são definidos no papel para aqueles que não entendem bem a língua e não podem portanto compreender as palavras quando as cantam.

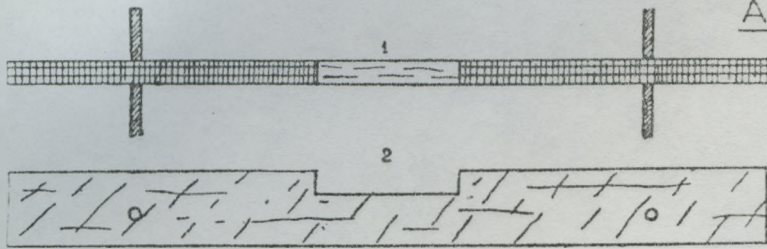
O uso efectivo da repetição é muito visível. Muitas vezes se repete a última linha duma estrofe, em parte ou no todo, no começo da seguinte (1), e o final da estrofe que acompanha às vezes a coda musical era freqüentemente uma repetição das linhas iniciais do poema.

A velocidade com que cantam a letra dá às vozes uma qualidade instrumental que liga admiravelmente com as características de percussão das *timbila*. Ao invés da música orquestral, o canto era, em geral, em unísono estrito, a pesar de às vezes fazerem uso de harmonização, especialmente pela quinta superior, para indicar modificação no andamento.

Pouca dúvida pode haver de que uma análise completa da música e da poesia chope só pode fazer-se por cuidadosa recolha. Vi e ouvi agora bastante da sua arte única, para poder afirmar que tal estudo seria muito elucidativo e também de honrosas conclusões para a indubitável musicalidade do xilofonista chope.

(1) Leixa — pren. N. T.

SECÇÃO DUMA TECLA DE MARIMBA

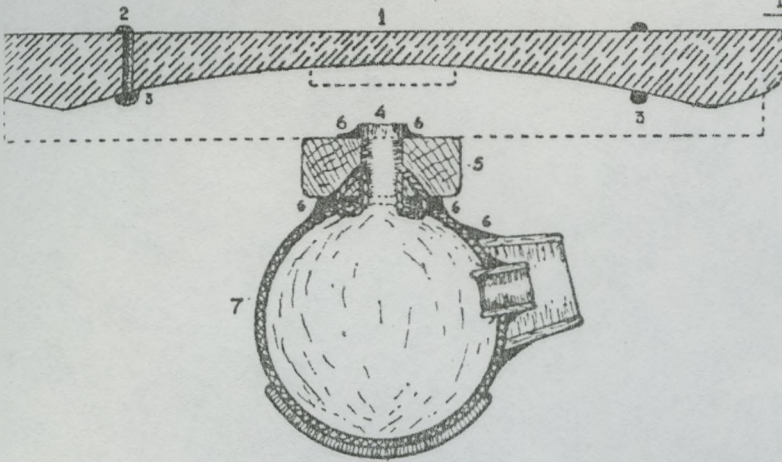


A - Peça reguladora da distância (suporte)

1-alçado

2-planta

B - Tecla de marimba (rimba)



1-tecla de madeira

2-corréias

3-cordas de suporte

4-gargalo de cêra de abelha para afinação

5-armação posterior

6-juntas hermeticamente fechadas com cêra

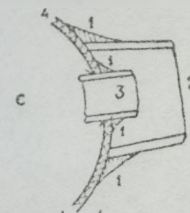
7-cabaca ligada por corréia à armação posterior

c - Cabaca de ressonância

1-cêra

2-escudo do mamilo

3-mamilo com membrana



4-tira protectora de cabedal



Em fimadê perto de Mambong, Moçambique
Rio Save

LISTA DOS ANDAMENTOS NOS QUATRO BAILADOS CHOPES
OUTUBRO DE 1941

ZAVALA	MAVILA	QUISSICO	ZANDAMELA
1. MUTSITSO. a. b. MUTSITSO KAMBE (1) MUTSITSO KAMBE (2)	1. MUTSITSO. a. b. c.	1. NSITSO. a. b. 2. NSITSO WEMBIDI. 3. NDANO. 4. MZENO. 5. YAKUSINYA. 6. YAKUSINYA WEMBIDI. 7. NDINDO. 8. MBANDHLA MOYISO. 9. MUSHONGOLO KUGWITA.	1a. MUTSITSO WOKUKATA. 1b. MUTSITSO WEMBIDI. 1c. MUTSITSO WAMURARU. 1d. MUTSITSO WAUMUNE 1e. MUTSITSO WAMTHLANU. (WAKUGWITA)
2. KUNGENA. a. b. 3. NDINDO. 4. NJIRERE. Intervalo. 5. KUNGENISO. 6. NTANO. 7. JOOSINYA. 8. NDINDO. 9. KUSINYA. 10. KUGWITA. 11. MABANDHLA. 12. CHITOTO. 13. KUGWITISSA.	2. MUTSITSO WEMBIDI. 3. KUNGENISA. 4. MDANO WOKUITA. 5. MDANO WAKUSINYA. 6. CHIBUDU. 7. MKATA NDINDO. 8. MABANDHLA. 9. NJIRIRI CHINOTEKA. Repetido duas vezes	Repetido duas vezes	2. MUGENISO. 3. MUDANO. 4. MGPUO. (MDANDE YOKATA KUSINYA) 5. CHITEWEWE CHOMBIDE. 6. MZENO. 7. MABANDHLA. 8. MTEWEWE CHAMBARASI (CHOKUGWITA). 9. CHOKUGWITISSA. Repetido duas vezes

II — OS ANDAMENTOS DOS QUATRO BAILADOS CHOPES

Os andamentos dos vários bailados chopes, a pesar de semelhantes na sua progressão geral, diferem no pormenor. Parece estabelecido que o bailado completo se compõe de duas metades de nove andamentos cada, sendo as duas idênticas ou quási. Julgo que houve em Zavala uma espécie de abreviação, ficando de fora cinco andamentos da primeira metade. (Nunca lhes passaria pela cabeça que qualquer europeu pudesse notar a diferença).

Estou certo de que não consegui ainda determinar os títulos completos de cada andamento, que parecem ter ambos um nome e um título explanatório, tal como MDANO (WAKUSINYA), o Mdano (o apêlo da dança) de Mavila. O mesmo andamento em Quissico chama-se YÀKUSINYA.

Não estou certo da ortografia dos nomes dos andamentos, em parte devido à minha ignorância da língua chope, em parte porque as notei exactamente como as ouvi, e pode ser que existam leves diferenças dialectais. Em consequência apresento-as exactamente como as escrevi no local.

Tomei notas de tudo o que vi, à medida que o via, e quando isso me foi possível tomei também nota do andamento com um metrónomo. As palavras de cada poema foram registadas quando o bailado estava concluído e repetidas sem a dança, estando toda a companhia sentada à minha roda para êsse efeito.

O termo *glissando* usado em relação às introduções não é bem exacto, visto não se tratar de percorrer o instrumento com um simples movimento do batedor, mas duma característica e rápida seqüência de notas, do registo mais agudo ao mais grave.

Visto os bailados haverem sido organizados mais ou menos de improviso, para mim sòmente, nem sempre os bailarinos se apresentaram com a sua vestimenta completa. Esta consiste de ornatos de penas para a cabeça, coletes algumas vezes munidos de tiras por cima dos ombros e calções de caqui ou tangas de pano amarelo, embelezadas com tiras de pano preto formando desenhos vários. Os restantes bailarinos estavam com as suas vestes de todos os dias, em geral pedaços diversos de fatiotas à europeia.

AFINAÇÃO COMPARADA DE QUATRO ORQUESTRAS CHOPES

OUTUBRO DE 1941

ZAVALA	MAVILA	QUISSICO	ZANDAMELA
1.	2.	3.	4.
		1024	992
912	928	944	896
816	848	848	816
736	768	768	736
672	704	696	652
608	640	632	616
552	568	576	552
504	520	512	496
456	464	472	448
408	424	424	408
368	384	384	368
336	352	348	336
304	320	316	308
276	284	288	276 X
252 X	260 X	256 X	248
228	232	236	224
204	212	212	204
184	192	192	184
168	176	174	168
152	160	158	154
138	142	144	138
126	130	128	124
			112
			100
-		-	92
92		-	84
-		-	77
-		87	69
76		79	62
69		72	
63		64	
		59	
		53	

Por êste quadro se pode ver que a afinação das diversas orquestras não é exactamente a mesma (o que não poderia esperar-se) mas é suficientemente aproximada, nos casos de Mavila e Quissico, para que possam tocar juntas sem grande desacôrdo. Da mesma forma, Zavala e Zandamela também poderiam tocar juntas, a pesar do centro tonal HOMBE (marcado com um x), nota fundamental do *chilanzane*, ser uma nota mais alta em Zandamela e de isto poder desorientar os executantes. Infelizmente, não pus esta questão aos tocadores.

Dou em seguida as minhas notas de campo sôbre os bajlados em Mavila e Quissico.

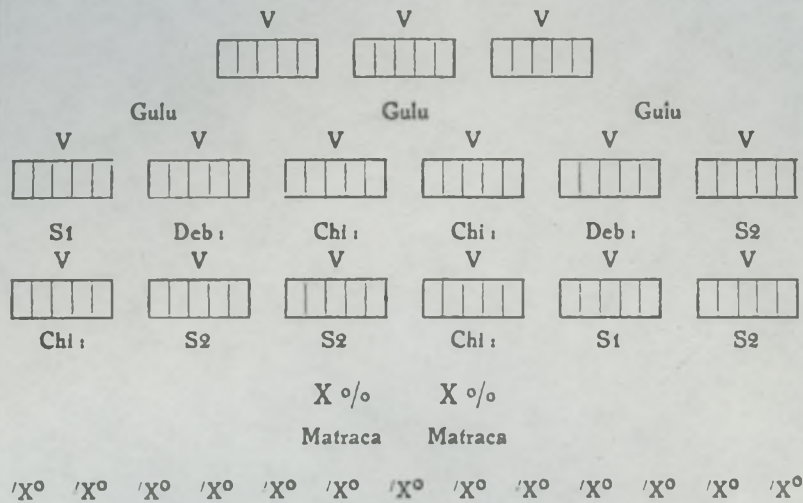
BAILADO NO «KRAAL» DE MAVILA

A 6 DE OUTUBRO DE 1941

Os quinze executantes da orquestra e os treze bailarinos já estavam alinhados quando chegámos, pouco antes das nove horas. A orquestra estava disposta em três linhas à sombra de árvores que quási davam, também, cobertura para os dançarinos.

Conforme o sol se deslocava, assim os bailarinos dançaram primeiro dum e depois do outro lado das árvores, fazendo o melhor uso das sombras. Quando mudaram, as duas primeiras filas de tocadores de *timbila* mudaram, também, para o outro lado do *chigulu* que continuou onde estava, amarrado a estacas cravadas no chão, e de novo ficaram virados para os bailarinos.

A disposição da orquestra era a seguinte :



Bailarinos (virados para a orquestra)

Chi = *Chilanzane*; Gulu = *Chigulo*; Deb = *Debiinda*.

S1 = *Sange* com uma nota abaixo do *hombe* de *chilanzane*.

S2 = *Sange* com duas notas abaixo do *hombe* de *chilanzane*.

Não havia *dole*; X o/o = tocador de *matraca*; V = tocador de *timbila*.

X° = bailarino com pau (ou azagaia de madeira) e escudo.

Após o *Aiete* de saüdação ao Administrador tocaram o hino nacional português em unísono.

O baile começou imediatamente. Teve duas partes de 45 minutos cada, com um intervalo de meia hora entre ambas. O MUSIQUI, o dirigente da orquestra Aule Ilovo, tocava o *chilanzane* no terceiro lugar, a contar da direita, na primeira fila, entre os seus dois mais velhos (ou melhores) músicos; à sua direita estava Ngilichi Musocote com responsabilidades várias, tais como a de tocar os descantes, enquanto que Sauro

Chenelani, que tocava o *sange* à sua esquerda, fazia as harmonias (usualmente a quinta alta da melodia) que indicavam uma mudança de velocidade aos bailarinos. Foi o próprio dirigente que iniciou quási todos os andamentos.

I — MUTSITSO (Introdução orquestral em três partes)

a) Aule tocou um curto compasso de forma fixa que durou apenas cêrca de 15 segundos, findo o qual toda a orquestra entrou a tocar a dupla pancada final no *hombe*, sua nota fundamental.

b) Aule tocou uma curta introdução e toda a orquestra entrou em conjunto. Deu gritos soltos, sem letra, e depois de tocarem cêrca de doze compassos acabaram todos juntos, sendo os últimos compassos em unísono.

c) Após curta pausa Aule atacou com três notas apenas e a orquestra seguiu-o, tocando mais dois compassos da parte anterior (b).

2 — MUTSITSO WEMBIDI (Segunda introdução orquestral)

Aule começou com o compasso três vezes repetido, parou — uma pausa de três ou quatro segundos — e depois, com uma introdução de duas notas suas, toda a orquestra encetou um andamento de duração fixa no qual NGILICHE tocou descantes agudos. A orquestra parou, mas Aule continuou sòzinho um compasso inteiro e ela de novo se lhe reüniu para tocar a última repetição. Número de grande efeito.

3 — KUNGENISA (Para dar entrada aos bailarinos)

Treze bailarinos tinham, entretanto, formado em fila atrás das árvores, à esquerda da orquestra.

Aule iniciou, então, a sua cadência, com o *glissando* usual e três

compassos de abertura. Toda a orquestra começou; os dois tocadores de matraca atacaram, imediatamente, um «pas de deux» e os bailarinos avançaram da «ala». Acompanhando a música, deram quatro passos largos para a frente e quatro pequenos para trás, apontando para baixo e para fora com as suas azagaias e escudos no quarto passo em frente. Quando tinham avançado suficientemente para ficarem em oposição à orquestra, o dirigente assobiou e todos se viraram pela direita, ficando em linha, de frente para ela. À um segundo assobio, todos fizeram alto e cantaram a seguinte frase:

Mwamna wangu gwamba womba gukulewa

repetindo-a cinco ou seis vezes, mas acabando eventualmente com a orquestra logo que a indicação do último compasso foi dada por Aule...

Mwamna wangu gwamba womba gukulewa,

NGONGOWAKO!

Assim concluiu o andamento.

4 — MDANO WOKUITA

Este andamento começou com uma introdução por Aule, das mesmas proporções que a anterior, mas com nova melodia que tinha longínqua semelhança com a velha canção inglesa *Boys and girls come out to play*.

Quando a orquestra entrou, depois da terceira repetição do compasso, os bailarinos começaram muito serenos. Mas a um toque de assobio dançaram selvaticamente com característicos saltos para o ar. À novo toque de assobio, retomaram o andamento pausado; no final



A grande orquestra de *timbila* de Mavila com um grupo de dançarinos, à sombra das árvores do curral, depois da execução de um bailado



Um aspecto da dança na povoação de Mavila, visto por detrás da orquestra

duma frase todos levantaram um joelho e, agüentando-o nessa posição durante certo tempo, entoaram a seguinte cantiga:

Lawanani ita Bayeta
E Bayeta kamukoma chigomba Matikiti yowanduwuna.

E Bayeta kamukoma chigomba Matikiti yowanduwuna.
Meseriani nemicheka ndinda natahombe tongola mafu.

Meseriani nemicheka ndinda natahombe tongola mafu.

Hinaruma hurimbwini danda Chanule ichanga eta Bayeta.
Hinaruma hurimbwini danda Chanule ichanga eta Bayeta.

Hinganibva hidanwe chigombeni
Ingahoma «Mbo dia» majaha hinanga tibva kunyenyiswa.

Hinganibva hidanwe chigombeni
Ingahoma «Mbo dia» majaha hinanga tibva kunyenyiswa.

Wangoti makarite nete bubwane
Wanga tawa «Mbo dia».

Wangoti makarite nete bubwane
Wanga tawa «Mbo dia».

Wanatsula chisikwini tailani hicha Bayeta.

Wanatsula chisikwini tailani hicha Bayeta.

Chamosi wangu udatwe majaha kulowa
Mfana wangu yafela matini.

Mfana wangu yafela matini
Ufeto garini kamati epwata mhlambini Mfane yowangu.

Ufeto garini kamati epwata mhlambini Mfane yowangu.

Wanoshanisile mweno kawe
Wanga mitambula kudolwa mfana wangu.

Wanga mitambula kudolwa mfana wangu,
Mfana wangu, he-i, chigombane nawiyelwa guchani.

Mfana wangu, he-i, chigombane nawiyelwa guchani.

Natsula ndichadana Matikiti
Atanivuna kusaluka, mfana wangu ulowile.

Natsula ndichadana Matikiti
Atanivuna kusaluka, mfana wangu ulowile.

Mekulungwane yatingamu hagowani
Sekani sakwanu metukaleku, Mfana yewangu.

Mekulungwane yatingamu hagowani
Sekani sakwanu metukaleku, Mfana yewangu.

Lawanani ita Bayeta
E Bayeta kamukoma chigomba Matikiti yowanduwuna.

Êste andamento terminou com o fim da última linha da cantiga.

5 — MDANO WAKUSINYA

Aule dirigiu novamente a orquestra com a introdução usual, embora, desta vez, me tenha parecido que houve apenas duas repetições e meia em vez de três, até ela entrar toda. Seguiu-se uma violenta dança com os escudos a bater no chão. Após a execução de doze compassos, a dança tornou-se sossegada, e novamente violenta durante outros doze. Depois dum passo lento durante o qual o tocador de matraca fez um contorsionado «pas seul», os bailarinos começaram esta cantiga que tem uma pausa com a duração de dois compassos entre os versos:

Tulane msindo wotsi WaChopi
Mungani butana minchango taapfa mudando.

Tulane msindo wotsi WaChopi
Mungani butana minchango taapfa mudando.

Oyo mudando wosiwana minidi unako edaisa.
Oyo mudando wosiwana minidi unako edaisa.

Amawe miniti wotileka timwane unako hidaisa.
Amawe miniti wotileka timwane unako hidaisa.

Ingahigela wasihora nana
Ibombelo yachani yotimbisa sibayane.

Ingahigela wasihora nana
Ibombelo yachani yotimbisa sibayane.

Mileka magwadhla nowosiwaya wachibayane chahambanza.

Mileka magwadhla nowosiwaya wachibayane chahambanza.

Dzoko ruwana nimkumetwa naicheka nikopwati nimkulungwane.

Dzoko ruwana nimkumetwa naicheka nikopwati nimkulungwane.

Tulano msindo wotsi WaChopi

Mungani butana minchango taapfa mudando.

A repetição final das primeiras linhas da cantiga concluiu o andamento.

Neste ponto da festa partiram-se as correias que seguram as teclas do xilofone do dirigente: êste trocou-o então pelo instrumento de um tocador de *sange*, o primeiro da direita, que foi consertar o que se partira; o xilofone, já consertado, foi-lhe devolvido após o andamento seguinte.

6 — CHIBUDU

Novamente Aule iniciou o andamento com a bem estabelecida fórmula, em tempo rápido. Quando a orquestra entrou, os bailarinos começaram uma dança lenta, mas bem depressa desencadearam um movimento endiabrado que durou doze compassos, após o que retomaram a dança lenta e entoaram a cantiga seguinte:

A Hinganyongisa warurela watsulaku kwawe, wangati
ko tawa chingamula wanazumba mtini.



Aule, o chefe da orquestra de Mavila, tocando e cantando, com expressão que denota grande concentração musical



Orquestra e dançarinos no momento que antecedeu o início do bailado de Quissico.
À frente da orquestra, de pé, os tocadores de matraca

- A Hinganyengisa warurela watsulaku kwawe, wangati ko tawa chingamula wanazumba mtini.
- B Awa chigomba hutano ketwe hingalawa pongo uchilawa ngombe hinganga dila paruki.
- B Awa chigomba hutano ketwe hingalawa pongo uchilawa ngombe hinganga dila paruki.
- C Hinange dila itowane michileka nyani misikati wamane wati kudaiswa mikuwo wateku mkana Matikiti.
- C Hinange dila itowane michileka nyani misikati wamane wati kudaiswa mikuwo wateku mkana Matikiti.
- D Ndikondela ubarakile kudaya mwana ana wawane asonachilo uteku mgisa chibowa.
- D Ndikondela ubarakile kudaya mwana ana wawane asonachilo uteku mgisa chibowa.
- A Hinganyengisa warurela watsulaku kwawe, wangati ko tawa chingamula wanazumba mtini.

No final da canção, que foi marcado pela repetição da primeira linha, todos os dançarinos se voltaram para a direita e a orquestra tocou o último verso em fortíssimo, concluindo assim o andamento.

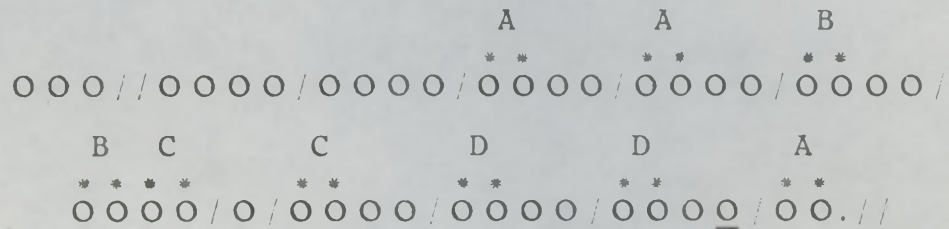
Quando me repetiram este movimento para registrar a letra da canção, cortaram a dança preliminar e tocaram da forma seguinte: O dirigente começou com três compassos, depois entrou a orquestra e

tocou duas frases de quatro compassos, e os cantores entoaram cada linha durante o período de dois compassos, portanto:

O = um compasso. A B C D refere-se às linhas acima mencionadas.

O = execução dum descante pelo dirigente, indicando a volta ao verso final e a coda.

\dot{O} = compasso cantado.



Com excepção do movimento isolado entre a primeira e a segunda execução do verso C, cada verso é separado por dois compassos tocados apenas pela orquestra.

7 — NKATA NDINDO

Aule, que novamente iniciou o movimento, foi desta vez ajudado pelo tocador que lhe ficava à direita. As coisas devem ter-se passado do modo seguinte: Cadência de abertura, ajudada por Nguilichi, o *glissando* usual, três repetições do compasso e mais meio compasso. Ordinariamente a orquestra entraria aqui, mas em vez disso Nguilichi tocou uma breve cadência. A orquestra entrou então de chofre, tocando muito pianinho. Os dançarinos iniciaram uma dança lenta, na qual metade da fileira de bailarinos avançou cerca de quatro passos, afastando-se a outra metade, às arrecuas, da orquestra. Êste avanço e recuo produziram-se,

alternadamente, durante certo tempo, até que soou o assobio. Reformaram então uma fileira única e iniciaram os característicos gestos de apontar, tanto para a esquerda como para a direita, com o pau e o escudo juntos. Agora a orquestra tocava fortíssimo e, após uma indicação do dirigente da dança, os bailarinos cessaram os gestos, deixaram cair as mãos ao longo do corpo e ficaram quietos. Os tocadores de matraca pararam e a orquestra começou *ralentando* e *diminuendo*, até estarem todos a tocar muito devagar e baixinho, fazendo valer toda a suavidade do timbre da *timbila*. Em seguida, a atmosfera carregou-se de expectativa quando os cantores iniciaram uma cantiga particularmente bela que cantaram, toda ela, muito suavemente:

Uleka mjengwe awe misiri unawayelwa nguchani unandizanga.

Uleka mjengwe awe misiri unawayelwa nguchani unandizanga.

Meseri unawusa hosiwana wusina mpeto.

Meseri unawusa hosiwana wusina mpeto.

Mfana wapapatani uvuka kushanga

Mfana wapapatani uvuka kushanga
Ngakushanga wasiora nana kuti ugwitelwa.

Ngakushanga wasiora nana kuti ugwitelwa
Anga mpwata kamsudi wakwa barana.

Anga mpwata kamsudi wakwa barana
Mwanana wako wamweyo ngangole.

Mweno mawilana mwanana wako wamweyo ngangole.

Lawanani wankanda michitengisa

Lawanani wankanda michitengisa
Michitengisa tamfana wachilini.

Michitengisa tamfana wachilini.

Fortini wamakatachilo kudana mako uchitengiso mzeno

Fortini wamakatachilo kudana mako uchitengiso mzeno
Uchitapfa mzeno kachigombo-o.

Uchitapfa mzeno kachigombo-o
Makatako akudimba panzopfu.

Makatako akudimba panzopfu.
Utolo wete kuruketelwa nguwa koma

Utolo wete kuruketelwa nguwa koma
Wanyosilano ingadaya tate wangu unabuma pungo.

Wanyosilano ingadaya tate wangu unabuma pungo.

Hetsuleni chikwangwa nzani kama hashulana

Hetsuleni chikwangwa nzani kama hashulana
Hichamana wakama katachilo nakuita gokupasela.

Hichamana wakama katachilo nakuita gokupasela
Hina uya gumusana nikata milayo.

Uleka mjengwe awe misiri unawuyelwa nguchani unandizanga.

No final do poema, mesmo antes de se cantar a última linha (que é a repetição da primeira) o tocador de matraca pegou novamente no seu instrumento e toda a orquestra tocou a coda em fortíssimo.

8 — MABANDHLA

Êste movimento começou com um compasso isolado, curto, introduzido por Aule, e, enquanto a orquestra entrava, a linha de bailarinos afastava-se dela. Depois de dançarem um pouco longe, voltaram-se, divididos em duas secções, esquerda e direita, que se distanciaram uma da outra, dançando em fila, regressaram e viraram de novo para a frente em linha oposta à orquestra, reocupando assim a sua posição original. As duas secções continuaram, porém, a dançar independentemente. Quando a música se tornou mais movimentada, as duas secções passaram a bater no chão com os seus escudos, alternadamente, a secção da direita executando o movimento um compasso depois da da esquerda. Isto repetia-se de quatro em quatro compassos. Depois, a um sinal do dirigente da dança no apito, os bailarinos ficaram em «pose» com os escudos apontados para o ar. Em seguida, as duas secções recomeçaram a dançar, com avanços e recuos alternados. Como anteriormente, acabaram por formar de novo em fileira. Nessa altura, dois bailarinos destacaram-se e fizeram à frente dos outros um «pas de deux».

'X° 'X° X X X X X X X X X X X
 'X° 'X°

O assobio pô-los novamente em linha e repetiram então o bater alternado com os escudos. A orquestra tocava, agora, suavemente, e os dançarinos correspondiam pelos característicos gestos de apontar tanto com os paus como com os escudos, para a esquerda e para a direita. E então, estando tanto a música como os movimentos restringidos, cantaram o seguinte poema:

O, waderule ukoma wakufuma guWatonga waMipele

O, waderule ukoma wakufuma guWatonga waMipele.

Tate washaniseka Matikiti wakukona watsu diswa dera gube makono.

Tate washaniseka Matikiti wakukona watsu diswa dera gube makono.

Chisangana chawundile chihautwe.

Hambu uchinelamba nehokile.

Uchi...

O, waderule ukoma wakufuma guWatonga waMipele.

A linha final, a coda, repetição da primeira linha, foi cantada e tocada em fortíssimo, em contraste com o resto da cantiga, e assim, abrupta e nitidamente, terminou êste andamento.

9 — NJIRIRI CHINOTEKA

O último compasso dêste bailado foi atacado por Aule que tocou o compasso da dança, repetidamente, seis vezes, em vez da cadência usual — a Kuninjeta; a isto se seguiu um *glissando* (a que êle chamou Cudala) três repetições do compasso, e depois o Kuvilussa, a entrada da orquestra.

As duas secções de bailarinos voltaram-se imediatamente, formando duas filas, uma em frente da outra; ajoelharam e ficaram a aguardar a música. Depois, no momento devido, mimaram ataques e defesas alternados. Enquanto um dos lados, erecto sôbre os joelhos, apontava as lanças, o outro acocorava-se por detrás dos seus escudos.

Após seis compassos as posições relativas foram mantidas por outros seis por cada secção. Depois repetiu-se a cena, mas com o outro partido em postura de ataque. (Isto conseguiu-se por se respeitarem

compassos em número ímpar, sete em lugar de seis). Então a pantomina renovou-se com a secção original novamente no ataque.

Secção Esquerda	U D U D U D D-D-D-D-D-D	
Secção Direita	D U D U D U U-U-U-U-U-U-U	
U D U D U D U U-U-U-U-U-U	U D U D U D D-D-D-D-D-D	etc. ad lib.
D U D U D U D D-D-D-D-D-D	D U D U D U U-U-U-U-U-U	

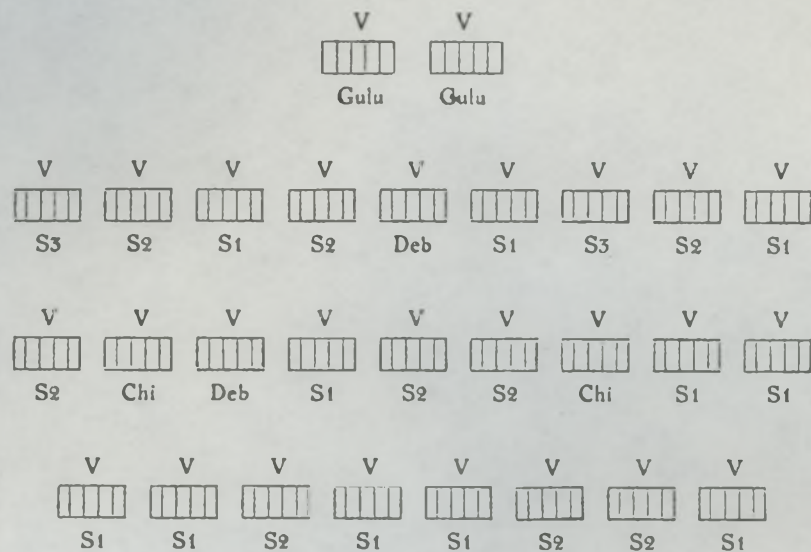
U = posição de ataque sôbre os joelhos. D = posição acocorada, também sôbre os joelhos

A. um sinal do dirigente, ambas as secções, ainda ajoelhadas, se viraram para a frente, em linha. Dois dançarinos saíram então sem lança nem escudo e fizeram um «pas de deux», com o contorsionado movimento do corpo dos chopos, de braços estendidos lateralmente, horizontais dos ombros aos cotovelos, mas com os antebraços voltados verticalmente para o chão.

Depois levantaram-se para uma violenta dança final com os escudos a bater. A um sinal do dirigente da orquestra dançaram a coda e pararam. O dirigente da dança gritou: «MAMITE» — e todos responderam: «MAMITE», e no final da segunda metade acrescentaram: «MUIYUNGU» ... «MUIYUNGU».

Os dançarinos dispersaram; a dança havia terminado. Aqueles nove andamentos compreendiam a primeira metade da função. Após uma pausa de cêrca de trinta minutos repetiram os mesmos nove com pequenas variantes. Foi portanto assim, em duas metades de nove andamentos cada, o bailado de Mavila, que se tem dançado na sua forma actual desde há cêrca de três anos e que assim se manterá até que um dos menestréis locais componha novos versos e os bailarinos, seguindo estes, mudem também os seus passos.

POSIÇÃO DA ORQUESTRA NO «KRAAL» DE QUISSICO, ZAVALA



'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X°
 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X° 'X°

Gulu = Chigulu.

S1, S2, S3 = Sange com uma, duas ou três notas, respectivamente, abaixo do *hombe de chilanzane*.

Chi = Chilanzane. Deb = Debiinda. X % = Tocador de matraca.

Não havia *dole*. 'X° = Dançarinos.

Havia duas filas de bailarinos e dois palhaços que usavam peles de pitão e de leopardo. Os bailarinos da fila da frente, em número de 34, tinham azagaias e escudos; os 30 da segunda fila tinham apenas azagaias.

BAILADO NO «KRAAL» DE QUISSICO — DISTRITO DE ZAVALA

A 7 DE OUTUBRO DE 1941

Uma grande orquestra de vinte e oito músicos — dois *chilanzanes*, vinte e dois *sange*, dois *debiinda* e dois *chigulu* — estava alinhada à escassa sombra de duas pequenas árvores, com três tocadores de matraca em frente e um grupo de sessenta e quatro bailarinos dispostos em duas filas. Havia, também, dois palhaços, um vestido de pitão e outro de leopardo, que durante quási todo o tempo simularam combater entre os dançarinos e a orquestra.

O dia estava muito quente e a aldeia encontrava-se situada abaixo das dunas onde foi construído o edifício da Administração, ladeando a lagoa grande que corre cêrca de trinta quilómetros ao longo da costa, separada do oceano apenas por uma baixa linha de dunas. O administrador veio comigo para me apresentar ao chefe, um homem novo, sem aspecto de autoridade, o que se reflectiu no comportamento da sua gente... em contraste com o último chefe Mavila. À nossa chegada tocaram o hino português. O administrador deixou-nos e os bailados começaram imediatamente.

1 — NSITSO

a) O dirigente da orquestra, Sipingani Ligwekwe, começou com uma cadência que durou cêrca de meio minuto, finda a qual toda a orquestra deu, uma vez apenas, a nota fundamental.

b) Seguidamente iniciou êle a segunda parte do seu primeiro NSITSO com uma cadência, três compassos seguidos de meio compasso; a orquestra entrou depois muito suavemente, tocou uma frase fixa e a coda indicada por Sipingani tanto na sua *timbila* como com o erguer-se ligeiramente (estava a tocar de joelhos). Tocaram todos em fortíssimo.

2 — NSITSO WEMBIDE

O segundo movimento introdutório começou imediatamente com a cadência usual, *glissando*, e três compassos, e a orquestra entrou toda. Este compasso também não foi demorado. Um dos tocadores de matraca fez um «pas seul» e o mesmo fez um dos bailarinos, mas o resto dos dançarinos não tomou parte neste movimento preliminar. O dirigente, Sipingani, ao invés de todos os outros dirigentes, olhou em redor das diversas fileiras para os seus homens e deu indicações tanto físicas como musicais para o início da coda. Ele próprio era evidentemente um tocador muito vigoroso.

3 — NDANO

Após uma pausa, Sipingani tocou uma cadência e os bailarinos que estavam em frente, nas suas fileiras, corresponderam com uma simples linha sem acompanhamento:

Hiya-ha-hi. Hingani yenjisa, eyo masinjita.

Feito isto, iniciaram uma dança descansada, com a orquestra a tocar apenas *mezzo-forte*. No final duma frase, a orquestra deixou súbitamente de tocar e os bailarinos cantaram:

Kavinichi mapepe vadi kuvuma
Tipongo tangu mwa «bii» nguma wewe ni mapanga.
Eyo masinjita kavinichi.

A orquestra voltou a entrar na segunda sílaba da última palavra. Tocou alguns compassos e a letra repetiu-se, mas desta vez sem acompanhamento.

A orquestra entrou então com a coda, mas a indicação não parece haver sido bem feita, pois o final do andamento foi atrapalhado pelos dançarinos, seguindo-se forte discussão sôbre quem havia sido o culpado.

4 — MZENO

O quarto andamento começou por longa cadência do dirigente, três compassos e um compasso introdutório. Porém, quando a orquestra começou, os bailarinos ficaram imóveis até se ouvir o assobio do dirigente da dança. O nome dêste era Bwahambandoni. Depois todos se agacharam. Os palhaços criaram uma diversão dando algumas cambalhotas e, quando tudo sossegou, cantou-se a seguinte cantiga:

Wachilawa nani ni wakatano makono heshila migela shidilo.
Shidilo chinikunacho mwana nyakudima wadi kunisumulula
Kuteka nemwanana washawa tinyume ngene chilenje
Matuwane wangu wapwata nekulwala
Matuwane wangu wapwata nekulwala.

A-we Chugela woteka newukoma uchibanga nguwona wechilungu
Ukoma bwanya ligolana neChugela.
Ukoma bwanya ligolana neChugela.
Asiwanawo guli gawani
Kusoteka komwako woChugela achikawe anakuluwe.
Sitiki adikusiwa makungoni wachi kahenzivi
Nditi kodo ndama wewana ndati iyimbi.

Wakanya kumanga hi tangide kunyanowa ichamba mambe gene mamo Chugele.
Angateko neimpingwe wakanzila achago Benula
Munu munyale ngolane wandombe ndiyo waBenula
Chugele mvulawa nganzu unateka.

Awe sipingana woteke nekuraya
Uchashawisa ngufela kusela tisope
Tomvu yakulamba huta ndicheya njovu chimansadi raya
Madina awa tsabweni akwanda ngutu maya kutala
Udinga raya tuyani nechihanga lami kutsara kutsapele
Nkona kani karai uwi gumi rembwa.

Kuyandiga neme ninatsa ne nguhayi nichapetani mulekambiyani
Ninangarukwa ndidzanga wachago wani hambo niti kunini
Nerukwanga ngusi koroka sakukumba kale meso sobanga
Sotekani nemisisi ichidulekela gukona kubanga
Kudila mwanana wangu matuwane wangu.

Nanguwita kuweleka makono nakonole Mwana yakudima nditsuri nengakumba
Ningapwata nekuruma matuwane wangu mwanana wangu gutsenda waloi wadade.

As duas últimas linhas foram cantadas com a coda e constituíram o fim do andamento. A letra foi cantada muito rápida e marcadamente e deu um brilhante contra-canto à *timbila*. O tempo foi de 168 por minuto. A rapidez da música e o calor do dia começaram a mostrar os seus efeitos no dirigente: por isso a sua segunda mulher apareceu e limpou-lhe ternamente a cara com uma toalha.

5 — YAKUSINYA. Velocidade, 180

Sipingani fez uma cadência curta e, em seguida a um único compasso, a orquestra entrou. Os bailarinos iniciaram uma dança violenta e, após uma frase, recuaram em fileira, virados para a orquestra. Nesta



Parte da orquestra de Quissico. No primeiro plano, à direita, o chefe da orquestra, Sipingani, e, à esquerda, o principal construtor de *timbila* da região



A entrada dos dançarinos num bailado em Zavala

altura os palhaços, que até então simulavam uma luta entre a jibóia e o leopardo, decidiram acabar com ela. Ambos depuseram as suas azagaias no chão, cresceram um para o outro, apertaram-se as mãos, tanto com as palmas como com os polegares, beijaram-se em ambas as faces e foram-se embora. Isto provocou grande hilaridade.


Então os bailarinos avançaram de novo, a dançar em fileira. Quando chegaram às suas posições originais, começaram a cantar uma letra de verso mais regular.

- A. Hoto dila ibane wakasakati changuda magudele
Hanga ndila chamukwe changuda.
- A. Hote dila ibane wakasakati changuda magudele
Hanga ndila chamukwe changuda.
- B. Wasikati wachisekwini kansakatini jopela watu ngu maha mabemba
Nyama dowo watati wangu gumadibemba aleka kudidewe ndinganeni.
- B. Wasikati wachisekwini kansakatini jopela watu ngu maha mabemba
Nyama dowo watati wangu gumadibemba aleka kudidewe ndinganeni.
- C. Chilalane mbu kwinya-kwinya wenengela sope apwa kowukoma wunga hoka
- C. Chilalane mbu kwinya-kwinya wenengela sope apwa kowukoma wunga hoka
- A. Hoto dila ibane wakasakati changuda magudele
Hanga ndila chamukwe changuda.

Como de costume, a coda foi executada em fortíssimo. O andamento terminou com a canção, enquanto as mulheres que estavam próximas ululavam.

6 — YAKUSINYA WEMBIDE

O segundo andamento de Yakusinya foi tocado na mesma velocidade do anterior (180) e iniciado por Sipingani com uma cadência e três compassos. Os bailarinos executaram a dança lenta com os pés afastados, o esquerdo um pouco à frente do direito, saltitando nas pontas dos pés e apontando alternadamente para a esquerda e para a direita tanto com o escudo como com a azagaia. Cantaram então o seguinte:

Anyangu naidulisa yawe
Anyangu naidulisa ningata dawa ngumwana wangu. 

Anyangu naidulisa yawe
Anyangu naidulisa ningata dawa ngumwana wangu.

Natsula kamugodini kugadila nateka tipondo nitashawa sope Nichinina tasela
Nila wako lumbano mbilane adi kunilamba.

Natsula kamugodini kugadila nateka tipondo nitashawa sope Nichinina tasela
Nila wako lumbano mbilane adi kunilamba.

A coda foi iniciada por toda a orquestra, tocando quatro notas que subiam consecutivamente em unísono (ff), o que foi de grande efeito. A segunda mulher do dirigente voltou de novo para lhe enxugar a face encharcada.

7 — NDINDO

Sipingani, sem fazer praticamente qualquer pausa, entrou logo na sua cadência, para a qual cantou com voz forte. Foi uma cadência demorada e, depois do seu *glissando*, tocou três compassos e meio, entrando toda a orquestra nas suas últimas notas, antecipando-se ao

início (1). Os bailarinos começaram uma dança repousada, de pernas afastadas, balançando-se ritmicamente. O tempo era de 168. O dirigente da dança destacou-se e fez um «pas seul». Depois, sob a indicação de Sipingani, concluíram o compasso e a orquestra parou. Sem acompanhamento, os bailarinos cantaram os seguintes versos, entre os quais a orquestra tocou de quando em quando uma frase. Cada verso repetiu-se duas vezes, excepto o curto verso final, acabando a orquestra por duas únicas notas em unísono na nota fundamental.

Wasakatini newadinga nini
Wasakatini mofela chani wukoma bwawane. (*)
Wadinga nini mudanga waleke wana ngafuma.
Walikudimana ndikombo ndakuteka mafu wachibanda kwenye
Wachiwaninga wanzileni.

Shengetile chawuya kambe
Chibando wushaka
Chawuya kambe
Chibwakile
Michiwawona wakisisi hambu wabilobia wadanini
Ngoko wachihishula ni nawaninga ifana wandaragube
Malema akona kudiha shikweneti
Hambu kuteka ditonga nichidiha kakuna mahungu.

E-e, Hingane malala
Hingane nzera nteka wakasukati
Ngatu wachisiku.

Duas notas apenas da orquestra concluíram este andamento.

(1) Da dança? — N. T.

(*) Aqui o dirigente interpolou algumas pancadas na nota fundamental. A orquestra começou a tocar na segunda sílaba da última palavra.

O calor era agora tão intenso e a sombra das duas árvorezinhas tão pequena, que a primeira mulher de Sipingani veio sentar-se ao seu lado, protegendo-lhe a cabeça, enquanto êle tocava, com uma sombrinha aberta. Outras mulheres apareceram e distribuíram aos executantes toalhas coloridas, com as quais lhes enxugavam a cara. Também os bailarinos não foram esquecidos; foi trazido um balde de água que acabou por ser atirado, por brincadeira, sobre alguns dos afoqueados homens.

Agora os bailarinos faziam «pas seul» independentemente uns dos outros; o dirigente fez-lhes uma chamada e êles responderam:

Dirigente: Lawavhela isa ngweni.

Homens: Vhela watu nkosina.

Dirigente: Lawavhela isa ngweni.

Homens: Vhela watu nkosina.

Depois de novos «pas seul» refizeram as filas e o dirigente chamou

Dirigente: Indhlovu idhla miti.

Homens: Indhlovu idhla miti.

Dirigente: Shaiyani «Haeti».

Homens: Haeti!

Sipingani começou imediatamente com um único compasso e a orquestra entrou logo (tempo 186); mas os bailarinos continuaram imóveis à espera do sinal. Então um tocador de matraca, ressentido do



Uma fase do bailado na povoação de Zavala



Dançarinos e orquestra durante um baillado à sombra das grandes árvores do curral

calor, retirou-se através do corpo da orquestra e agachou-se ao lado do tocador de *debiinda* da última fila.

Mas um velhote, aparentemente com autoridade, deu com êle, dirigiu-se-lhe e obrigou-o a retomar o seu pôsto. A orquestra tocava agora bem em cheio e, a um sinal, os dançarinos começaram novo movimento. Virando-se alternadamente, meio para a direita e meio para a esquerda, dançaram duas vezes em cada direcção, acabando por ficar virados para a frente, na sua posição original. Depois começaram a sua selvática dança típica dêste bailado, combatendo com os escudos e dando saltos. O dirigente da dança, colocado em frente dos seus homens, deu sinais para cada mudança com o assobio. A um sinal do dirigente os bailarinos cantaram um verso duas vezes, tocando a orquestra um compasso em fortissimo entre a repetição.

Hakulo-ora kusika timbila
Hakulo-ora kusika timbila
Sipingani walikwekwe ndi bamba.

Com isto terminou o andamento e, virtualmente, o bailado, visto que o andamento seguinte foi apenas um final orquestral.

9 — MUSHONGOLO KUGWITA

Sipingani começou imediatamente a sua cadência e, depois dum único compasso de dança, a orquestra entrou. Então os bailarinos fizeram direita volver e retiraram-se, agitando os braços abertos deixando a orquestra a acabar um curto final em fortissimo. Isto concluiu a pri-

meira metade do bailado e cada um se retirou para onde pôde encontrar um pouco de sombra dos cajueiros espalhados em redor do terreiro da dança.

Após um intervalo de nove minutos regressaram e repetiram os nove movimentos anteriores, com pequenas variantes da primeira exibição, tendo tudo durado uma hora e meia, das 9 às 10 horas e meia.



H U G H T R A C E Y

(Tradução do original inglês expressamente escrito
para *Mozambique* — Ilustrações do autor).