

143

TRÊS DIAS COM OS BÀ-CHOPE



M Agosto dêste ano de 1940 tivemos o prazer duma primeira visita ao povo Chope. A amabilidade de alguns amigos e autoridades portuguesas proporcionou-nos a digressão de Lourenço Marques através do país arborizado que se estende para além da bôca do Limpopo.

Devemos o nosso primeiro encontro com os Bà-Chope a um convite do Administrador da Manhiça.

Quando digo Bà-Chope, quero significar os músicos chopes cuja reputação está, de há muito, firmada na África meridional e de tal modo que as palavras «chope» e «músico» são quási sinónimas. O Administrador da Manhiça chamara sete músicos de aldeias próximas, a fim de que tocassem para nós no largo ensombrado onde fica a Secretaria da Administração e que se debruça sôbre o vale do profundo e serpenteante Rio Incomáti.

Era esta a minha primeira experiência com as *timbila* — os xilofones vulgarmente chamados marimbas — e foi, na realidade, extremamente interessante.

Alguns dias depois, repeti-la-ia na Circunscrição de Zavala, no curral

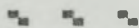
de Malhatíni Zenzamela (Zandamela). De há muitos anos que me interesse pela música dos nativos africanos, em particular pela música dos pianos de mão — a *mbira* dos Machona e doutras tribus da Rodésia e do vale do Zambeze — e andava ansioso por comparar as duas espécies de instrumentos.

Tanto a *mbira* como a *mbila* têm longa história nesta parte da África e são mencionadas com distinção no velho livro do explorador e missionário português João dos Santos (1). No que êste autor nos conta não há exagêro e hoje mais do que nunca a aptidão musical dêstes povos africanos nos impressiona, se bem que o reconhecimento público esteja ainda muito longe de lhe prestar a devida justiça. A complexidade dessa música tem desorientado o nosso ouvido europeu, pois, em regra, recebemos apenas uma confusa impressão da melodia. Todavia, dentro em breve, com o equipamento moderno, a análise tornar-se-á possível. Pouca dúvida pode restar de que tão cedo quanto uma notação satisfatória seja inventada e os princípios da música chope sejam estudados, o interesse dos músicos quer da Europa quer da América será despertado. É uma música que pode auxiliar o advento duma nova fase da composição moderna. Poucas são agora as músicas populares que não tenham pago a sua quota às músicas do hemisfério ocidental. O dia da *mbira* e da *mbila* aproxima-se, pois estes músicos bantus trazem consigo uma contribuição inteiramente nova, tanto na tonalidade como no ritmo.

Certamente, três dias são pouco tempo para permitir acrescentar alguma coisa aos conhecimentos actuais dêste instrumento e da sua

(1) N. T. — Transcreve-se a descrição de João dos Santos no final dêste artigo.

música. As notas que nesses dias colhi podem, no entanto, servir para confirmar a experiência de outros.



H. Ph. Junod deu-nos em *Bantu Studies* (vol. III, n.º 3 — July 1929, p. 275-286) uma excelente descrição da construção das *timbila*. Pouco é necessário acrescentar-lhe. As *timbila* são, essencialmente, xilofones com ressonância que se tocam em grandes orquestras (*msaho uá timbila*) duma qualidade particularmente suave. Esta qualidade é obtida, julgo eu:

a) Pelo uso de teclas de madeira rija e muito apropriada, largas e espessas, dando um som fundamental puro, sem harmónicos estranhos;

b) Pela nasalção da nota, devida à colocação duma pequena membrana vibratória na bem afinada cabaça ressonante;

c) Pelo uso de baquetas com cabeças de borracha macia;

d) Pelo emprêgo duma orquestra completa, cobrindo um extensão de mais de quatro oitavas, de instrumentos excelentemente afinados:

1 — <i>Chilanzane</i>	12 notas
2 — <i>Sange</i>	14-16 notas
3 — <i>Dôle</i>	10 notas
4 — <i>Debiinda</i>	10 notas
5 — <i>Chicúlu</i>	4-6 notas

Dêstes, o segundo, *sange*, tem a maior extensão, duas oitavas, embora na Manhiça o *dôle* tivesse também dezasseis notas.

O diagrama I ilustra as disposições destes instrumentos.

DIAGRAMA I

REGISTO DAS NOTAS DE CINCO TIPOS DE «MBILA» NA POVOAÇÃO DE MĀLHATĪNI,
ZANDAMELA, CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA

(Em vibrações por segundo)

Chilanzane	Sange	Dôle	Debiinda	Chiculu	Mais próxima equivalência europeia	Diferença, em vibrações por segundo, da escala europeia
	992				966 Si	
816	896				912 Lá susenido	
736	816				812 Sol susenido	
652	736				724 Fá susenido	
616	652				683 Fá	
552	616				608 Ré susenido	
	552				542 Dó susenido	— 10 vibrações
496	496				483 Si	— 9 vibrações
448	448	448			456 Lá susenido	+ 8 vibrações
408	408	408			406 Sol susenido	— 2 vibrações
368	368	368			362 Fá susenido	— 6 vibrações
336	336	336	336		341 Fá	+ 5 vibrações
308	308	308	308		304 Ré susenido	— 4 vibrações
276	276	276	276		271 Dó susenido	— 5 vibrações
	248	248	248		241 Si	
	224	224	224		228 Lá susenido	
		204	204		203 Sol susenido	
		184	184		181 Fá susenido	
			168		170 Fá	
			154		152 Ré susenido	
			138		135 Dó susenido	
				124	120 Si	
				112	114 Lá susenido	
				100	101 Sol susenido	
				92	90 Fá susenido	
				84	85 Fá	
				77	76 Ré susenido	
				69	67 Dó susenido	
				62	60 Si	

Nesta mesma localidade (Zandamela) o *chilanzane* era o instrumento pelo qual todos os outros estavam afinados e o centro tonal, *hombe*, 276, era a nota a partir da qual as outras se denominavam. Assim:

Hombe.....	Dicocoma Daücata — Nota n.º 1.....	276
Dadidoto	Dicocoma Daümbídi — Nota n.º 2.....	308
Dadidoto	Dicocoma Daüráru — Nota n.º 3.....	336
Dadidoto	Dicocoma Daümune — Nota n.º 4.....	368
Dadidoto	Dicocoma Daülhânu — Nota n.º 5.....	408
Dadidoto	Dicocoma Daülhânuninchimvejo — Nota n.º 6.....	448
Dicocomanhana.....	Dicocoma Daülhânuninsimbídi — Nota n.º 7.....	496
Dicocomanhana.....	Dicocoma Daülhânuniciráru — Nota n.º 8.....	552
	etc.	

Todas as notas acima dêste registo eram chamadas *dicocomanhana* e continuavam a distinguir-se por números. Era claro, no entanto, que tais números não se referiam ao número de vibrações da nota mas à posição desta em cada instrumento, sendo a n.º 1, *dicocoma daücata*, a nota mais grave, em todos os casos.

Observámos aqui um interessante ponto histórico. Um dos instrumentos tinha as notas mais graves à direita e não à esquerda como é usual. Interrogado o tocador, respondeu-nos que preferia assim, por ser canhoto. Mas logo a seguir observou-nos que nos velhos tempos todas as *timbila* tinham as notas graves à direita — o que é confirmado pelas observações de João dos Santos no século XVI.

Deve notar-se que o *sange* — que nesta localidade tinha a mais longa extensão sonora — tem mais duas notas abaixo de *chilanzane*, começando uma terceira maior abaixo, e nalguns casos tem duas notas

agudas acima de *chilanzane*. É uma extensão de mais de duas oitavas. *Dôle* (ou *didôle*; não estou bem certo se o instrumento é considerado gramaticalmente singular ou plural) tem quatro notas mais graves que *chilanzane*, começando uma quinta abaixo, de modo que *hombe*, a tónica de *chilanzane*, é a dominante do *dôle*.

Debiinda é um réplica de *chilanzane*, uma oitava abaixo, mas com dez notas, apenas, em vez de doze.

O *chicúlu* começa onde os outros acabam e vai em escala decrescente até o baixo profundo. Os pequenos erros na afinação não são tão sensíveis ao ouvido como nos aparecem no registo escrito. A maior discrepância, realmente, é apenas de quatro vibrações — o que, neste registo, representa menos que um quarto de tom. Parece não haver dúvida de que as notas do *chicúlu* se destinam a estar afinadas com as notas acima dêle mas que os Bà-Chope têm dificuldade em afinar essas notas tão graves. Esta dificuldade era de esperar. Seja como fôr, porém, essas notas são usadas apenas como baixo reboado e ritmado, mais à maneira de tambores. Noutros pontos de África afinam-se os vários tambores, antes de se começar a tocar, até um registo aproximadamente idêntico. O caso das notas do *chicúlu* pode ser similar.

Outra complicação no *chicúlu* é a presença de fortes harmónicos, tão fortes que as cabeças das baquetas (*ticongo*) do *chicúlu* são feitas de borracha especialmente macia e são bastante maiores que as usadas em todas as outras *timbila*. Se se baterem as teclas do *chicúlu* com as baquetas pequenas e mais duras, em qualquer ponto fora do centro, ouvir-se-ão harmónicos com mais intensidade do que o tom fundamental (diagrama II). Êste efeito aparece também, ainda mais pronunciado, no piano de mão — a *mbira* das Rodésias e do vale do Zambeze. Mas, uma vez que é exigida uma pancada forte para se obter a nota res-

soada das grandes cabaças colocadas em baixo, os harmónicos podem bem perder-se por interferência, particularmente em virtude de que as cabaças do *chicúlu* têm, muitas vezes, duas membranas nasaladoras em vez duma só. Quando perguntados sôbre êste ponto, os tocadores responderam que bem percebiam a presença dos harmónicos mas que os desprezavam, por não terem importância.

Ao tom fundamental chamavam *hombe*; ao harmónico, *chidoto*.

As notas do *chicúlu*, como se vê no diagrama II, não são afinadas por ordem da esquerda para a direita. As mais graves estão dos lados; as mais agudas, ao centro. Distribuição irregular, desta ou outra espécie, é prática comum nos pianos de mão. Deve haver quaisquer vantagens em tal disposição, visto ser característica de diversos xilofones do Congo Belga.

DIAGRAMA II

EXEMPLO DE HARMÓNICOS EM DUAS «TIMBILA CHICÚLU» DA ALDEIA DE MALHATÍNI, CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA

Registo da nota fundamental		Harmónico	Registo aparentemente requerido
N.º 1	Nota n.º 1 — 63	236	62
	Nota n.º 2 — 71	252	69
	Nota n.º 3 — 95	328	95
	Nota n.º 4 — 84	312	84
	Nota n.º 5 — 68	232	69
N.º 2	Nota n.º 1 — 68	248	69
	Nota n.º 2 — 73	256	77
	Nota n.º 3 — 126	420	124
	Nota n.º 4 — 116	356	112
	Nota n.º 5 — 102	352 e 357	100
	Nota n.º 6 — 76	288	77

O estudo dos modos africanos está ainda na infância. A tentativa de os medir pela nossa escala temperada de meios tons está destinada a falhar, porque — parece — a maioria dos instrumentos desta família está afinada por algum modo natural, geralmente uma espécie de escala de tons inteiros, com o tom menor (10:9) como intervalo característico. Na Rodésia do Sul verifiquei que o uso de intervalos de meio tom ou menos é muito limitado; no caso dos pianos de mão, é — tanto quanto pude medir — menos de 6 por cento de todos os intervalos. Os modos das *timbila* não revelam qualquer desvio desta característica.

Uma publicação recente do Museu do Congo Belga oferece uma excelente revista dos xilofones desde Moçambique, a nascente, até a Serra Leoa, a ocidente (1). A maioria deles têm apenas seis notas por oitava. Os mais desenvolvidos têm oito notas. Estes são tocados apenas pelas tribus Bà-Pende, Bà-Cuese e Bà-Mbala do Congo ocidental (latitude, 5 a 8 graus Sul; longitude, 17 a 20 graus Este). Isto indica que as *timbila* dos Bà-Chope são tão desenvolvidas como quaisquer outras em África.

Os intervalos usados nas *timbila* da povoação do Malhatini estão indicados no diagrama III-A. São todos tons menores de vários graus e mostram uma escala muito uniformemente equilibrada, com uma quarta verdadeira e uma quinta bemolada (2).

O modo usado pelos Bà-Chope da Manhiça é quasi idêntico, embora a *tónica*, *hombe*, seja oito vibrações (aproximadamente um quarto

(1) «Les xylophones du Congo Belge», por O. Boone. Octobre 1936. Annales du Musée du Congo Belge.

(2) Proporções dos intervalos: 9:8 tom maior; 10:9 tom menor; 11:10 tom menor não denominado; 12:11 tom menor não denominado; 16:15 meio tom, etc.

de tom) mais baixa (diagrama III-B). Comparando os intervalos, a partir da tónica, a afinação exacta (sem decimais) da verdadeira escala harmónica é dada ao lado da nota do instrumento, conforme medição feita com a minha colecção de diapasões. Estes diapasões estão graduados de quatro em quatro vibrações, e dão uma exactidão de, aproximadamente, duas vibrações, para mais ou para menos. *Em teoria*, admite-se

DIAGRAMA III-A

«TIMBILA» DE MALHATINI

Intervalos consecutivos			Intervalos a partir da tónica	
552	552-496	10:9	552	552
496			496	496
448	496-448	10:9	448	442
408	448-408	11:10	408	414
368	408-368	10:9	368	368
336	368-336	11:10	336	331
308	336-308	12:11	308	306
276	308-276	10:9	276	276

DIAGRAMA III-B

«TIMBILA» DA MANHIÇA

Intervalos consecutivos			Intervalos a partir da tónica	
536	536-480	10:9	536	536
480			480	482
432	480-432	10:9	432	429
388	432-388	10:9	388	380
356	388-356	12:11	356	357
324	356-324	11:10	324	321
292	324-292	10:9	292	292
268	292-268	12:11	268	268

que tal medição seja levemente inexacta mas é tão aproximada quanto o ouvido pode perceber quando não se trate de notas longamente sustentadas como as dum órgão ou dum piano. *Na prática*, porém, dá exactidão cinco vezes maior que a comparação com a nossa escala cromática temperada.

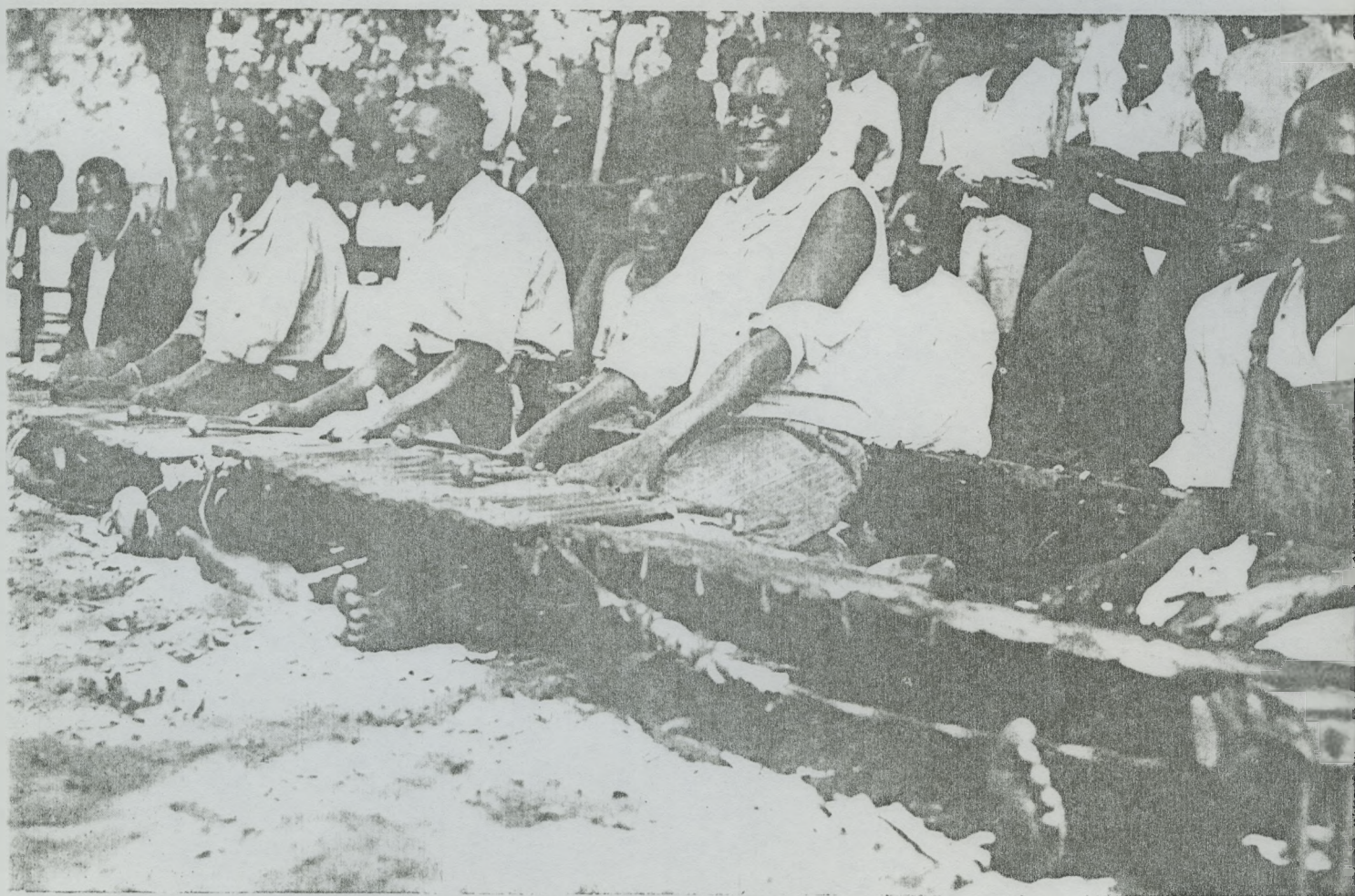
A respeito de modos, os nossos informadores foram edificantes. Disseram-nos que um modo ou escala era chamado *indando* e que cada régulo ou região tem o seu *indando* particular. Deram-nos os nomes de oito régulos, só da circunscrição de Zavala, que têm *indando* próprio. São êles: Malhatíni, Bangúzi, Zavala, Mavila, Candje, Tchissico, Chilundu, Madiéni.

Se um tocador de *timbila* visitar outro régulo, não estará apto a tocar na orquestra — *msaho* — dêsse régulo, a menos que realine o seu instrumento pelo *indando* local. Isto foi-me confirmado tanto pelos tocadores da Manhiça como pelos de Malhatíni. De facto, na Manhiça um velho veio tocar com os outros e a sua *mbila* estava claramente desafinada pelas outras. Apurei que êsse homem não pertencia ao grupo chope da Manhiça; viera de Zavala e não realinara ainda a sua *mbila*. Os outros sabiam que êle desafinava mas não se opunham a que tocasse com êles — o que indica que a estrutura rítmica da música, mesmo com instrumentos tonalmente tão desenvolvidos como as *timbila*, é para o ouvido africano mais importante que a harmónica.

Apreeiei, por uma excelente demonstração, a habilidade dos Bà-Chope para afinarem as *timbila*. Quando media a gradação dum *chilanzane*, tocado por Mesteri Mitomíni, encontrei duas das suas oitavas um pouco desafinadas. Como as demais oitavas estavam perfeitamente no tom, fiz notar a discrepância; Mitomíni sorriu; sabia bem que aquelas não eram verdadeiras, *cundingana*, e não se tinha preocupado em



Msaho uã timbila — orquestra de *timbila* — da povoação de Malhatini, Zandamela, circunscrição de Zavala (Vêde Diagrama V). O segundo homem, a contar da direita, na primeira fileira, é Niüüni Chibaba, canhoto, e cuja *mbila* tem, ao contrário das demais, as notas agudas à esquerda



A primeira fila de «timbileiros» da orquestra da povoação de Malhatini (Vêde Diagrama V). O tocador à direita, Samsoni, é um dos carpinteiros que fizeram as *timbila* desta povoação



Bulafu Mpambanissa, típico menestrel africano, *musiqui uã timbila*, e fabricante de *timbila* — *muvãti uã timbila*. É, também, compositor. Diz que construirá quantas *timbila* se quiserem, a cinco escudos por tecla



Bicinhi (dançarinos) e Msaho (orquestra), durante o bailado Cucinha Timbila, à sombra das grandes árvores do curral de Malhatini. Notem-se os dançarinos no sulco escavado pelos escudos durante a dança

colocá-las perfeitamente em tom. Ausentei-me por meia hora, para almoçar; no regresso, verifiquei que Mitomíni desmanchava o instrumento e afinava correctamente todas as notas. Outros tocadores haviam procedido como êle e todas as ligeiras discrepâncias que eu notara se achavam corrigidas. Tinham tomado o *chilanzane* de Penseri Nhapapâni Mangüelézi como padrão e insistiram em que todas as notas da orquestra deviam estar afinadas com aquele instrumento e que todas as oitavas deviam ser verdadeiras, *tofana*. Conseqüentemente, quando no dia seguinte a orquestra tocou para nós, todas as *timbila* estavam em excelente afinação, excepto o *chicúlu* em que não haviam tocado — com o que, como já indiquei, não se importaram.

A reafinação das notas foi assim feita: se a nota devia ser levantada, escavavam a parte inferior da tecla, próximo da extremidade; se devia ser baixada, escavavam no centro. Foi um trabalho primoroso e verificado por referência à minha colecção de diapasões. Os tocadores não tinham a menor dificuldade na escolha dos diapasões que correspondessem correctamente à gradação das suas notas. Isto significa que o seu ouvido é sensível até mesmo a diferenças de pouquíssimas vibrações.

Finalmente, para prova real, refiz a escala das *timbila* com os meus diapasões, e à medida que cada nota vibrava os músicos mostravam grande satisfação pela exactidão dos diapasões e pelo nosso conhecimento do seu *indando*. Procedi sempre assim entre os músicos Mã-Chona da Rodésia do Sul. Os Bà-Chope mostraram-me um sentido de afinação tão apurado como o dos melhores menestréis rodesianos.

É interessante notar que a afinação dos dois exemplares de *mbila* existentes no Museu de Lourenço Marques corresponde ao *indando* de Malhatini. Essas duas *timbila* parece serem *debiinda*, embora com mais notas do que as que encontrámos nas terras visitadas.

No diagrama IV damos o resultado da medição em vários instrumentos. O instrumento n.º 2 é extremamente interessante, pois é o *chilanzane* feito, há mais de onze anos e na própria aldeia do Malha-

DIAGRAMA IV

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Indando	Malhatini (1940)	Ntômu (1929)	Museu de Lourenço Marques Origem desconhecida		Manhiça (1940)	Manhiça (1940)	Manhiça (1940)
Instrumento	Chilanzane e Debiinda	Chilanzane	Debiinda	Debiinda	Dôle	Chilanzane	Sange
	816	848			800		800
	736	768			712		712
	652	704			648	648	640
	616	640			592	592	588
	552	576	560		536	536	536
	496	520	520		480	480	480
	448	472	456		432	432	432
	408	424	412	416	388	388	392
	368	384	376	376	356	356	360
	336	344	348	344	324	324	324
	308	320	308	308	292	292	296
HOMBE	276	284	284	280	268	268	268
Centro tonal	248		228	232	240		
	224		228	232	216		
	200		206	208	194		
	184		188	188	178		
	168		172	172			
	154		154	158			
	138		142	140			

tini, por Ntômu para H. Ph. Junod e de que êste fala no seu artigo atrás citado. Se a atmosfera sêca do planalto de Pretória não affectou o registo dêsse *chilanzane* (e não podemos ter a certeza nem de que sim nem de que não), então o *indando* de Malhatini era, àquela época, leve-

mente mais alto que actualmente: a tónica, *hombe*, hoje de 276, é de 284 no instrumento de Ntômu fabricado em 1929. Se as *timbila* de Malhatíni voltarem a ser rigorosamente medidas, daqui a alguns anos, poderemos então decidir se a tónica varia com o decurso do tempo ou se permanece constante.

Muito há ainda que fazer a tal respeito.

Não há necessidade de pormenorizar as diversas partes do instrumento ou a sua construção, visto como o assunto foi já bem tratado por Junod (op. cit., p. 277 a 281).

Duas observações em que, talvez, não se reparou bem podem, no entanto, ser acrescentadas.

Uma é que a membrana colocada sôbre o pequeno bico da cabaça (chamada por Junod «macrofone») não é um amplificador de som mas apenas um nasalador da nota ressonante produzida na cabaça. Isto pode facilmente ser verificado immobilizando a membrana com um dedo.

Este nasalado ou zumbido é elemento favorito dos músicos africanos. A *mbira*, piano de mão dos Carangas e outras tribus, é quasi invariavelmente dotada de zumbideira de metal, tampas metálicas de garrafas de cerveja ou membranas estiradas em pequenos buracos, tal como nas *timbila*. Num primeiro contacto, é em regra difícil para um europeu ouvir as notas exactas da música africana, visto as zumbideiras, às vezes reforçadas por matracas, as obscurecerem. Para o Bantu, porém, isso valoriza o ritmo da música — e êste facto uma vez mais nos recorda as divergências de concepção musical.

A segunda observação é que a cabaça é tão cuidadosamente afinada como a tecla a que respeita. Doutro modo, ela não desempenharia justamente a sua função.

Para isso, em primeiro lugar tem de se procurar uma cabaça do

tamanho necessário ou então um pouco mais pequena. Depois, chega-se à nota correcta armando um colar de cera no tópo do gargalo, *mrualo* ou *muguama*, dando-se assim maior volume à caixa de ressonância e, conseqüentemente, abaixando o som, até se obter unísono com a nota produzida pela tecla. Só então a cabaça ressoa.

Comparando as ilustrações dos xilofones do Congo (op. cit.) com as *timbila* dos Bà-Chope, afigura-se-nos que estas representam uma das mais adiantadas formas do instrumento do continente africano. A sua construção parece mais eficiente, os seus modos têm o máximo de oito notas para a oitava e o conjunto de cinco tipos de instrumentos associados depõe em favor duma musicalidade tão elevada quanto se poderia esperar entre os Bantu — com excepção, possivelmente, dos tocadores de pianos de mão. O xilofone dos Bà-Venda é talvez mais decorativo mas, infelizmente, não o ouvi nem encontrei quaisquer discos de gramofone para poder aqui fazer uma comparação.

Esta foi a minha primeira visita aos Bà-Chope e, conseqüentemente, as minhas impressões estão ainda por comprovar. Entretanto, foi assim que a música dêles me impressionou. Não esperava ouvir instrumentos tão bem afinados nem tal presteza na manipulação — como não me achava preparado para o grau de musicalidade que, individualmente, cada um dos tocadores me revelou. Como no conjunto das *mbira*, pianos de mão, cada menestrel parece ter amplas faculdades de composição ou imposição em grupo.

Não tocam apenas em grupos mas também a solo, mostrando um encantador sentido da arte de acompanhar canto recitativo. Todas as indicações são de que esta arte está muito longe de desaparecimento, se bem que poderia ser grandemente encorajada por mais decidido auxílio de instituições ou indivíduos europeus.

Uma das suas demonstrações de habilidade musical agradou-me de modo particular. Tínhamos justamente acabado de registrar o tom dum certo número de instrumentos e estávamos sentados à sombra das altas árvores que abrem, como galinhas a chocar ovos, as suas copas sôbre as palhotas da aldeia de Malhatini, quando os quatro homens — Mesteri, Penser, Bulafu, Unhanisi — que estivéramos interrogando, exclamaram: — Vamos dar-lhes um pouco de música!

Prontamente, colocaram as quatro *timbila* costas com costas, na mesma disposição do quarteto de cordas — dois *chilanzane*, primeiro e segundo, a um lado; *sange* e *debiinda*, a outro.

O primeiro *chilanzane* rompeu e os outros, entrando na devida altura, deram-nos uma audição de execução de quarteto surpreendentemente perfeita. O sentido do andamento, os passos «pianíssimo» bem como os «fortíssimo» e a maneira como se adaptavam ao solista afirmavam êsses homens como músicos naturalmente prendados, acima da média em qualquer sociedade.

No dia seguinte, o régulo arranjava uma audição de toda a sua orquestra, com dançarinos. Sentámo-nos outra vez à sombra das suas árvores ancestrais, no lugar consagrado para tal música. Os dois *chicúlu* foram trazidos para fora da palhota em que são guardados e foram atados a estacas verticais cravadas no solo. (Os *chicúlu* mediam um metro de altura e um e meio de comprimento; as suas grandes teclas, 75-85 centímetros de comprimento e 12-13 de largura). Em frente alinhavam os outros instrumentos, em duas fileiras (diagrama V); os dançarinos, *bàcinhi*, formavam uma linha a cêrca de oito passos da orquestra, voltados para esta. Em frente da orquestra e de costas para ela, o tocador de matraca, *mdoto uangele*, com uma pequena matraca de lata.

A orquestra começou por tocar uma ou duas frases de abertura, chamadas *nsitso*, a fim de aquecer para a execução do bailado «Cuciinha Timbila» que ia ser-nos apresentado. Estes *nsitso* eram verdadeiramente dramáticos, em particular ao concluírem numa frase em unísono de todos os instrumentos.

Terminados os preliminares, o «Cuciinha Timbila» ia começar. Os oito *bàcinhi* tomaram as suas posições, com a indumentária de estilo, escudos e perneiras de peles de carneiro, bastões, mitenes protectores no pulso esquerdo (do escudo). Todos êles usavam um pano branco em volta da cintura, com três listas em asna como as divisas que um sargento do exército usa no braço. Quatro dos dançarinos ficavam no extremo esquerdo, os outros quatro no direito, voltados todos para o centro (diagrama V).

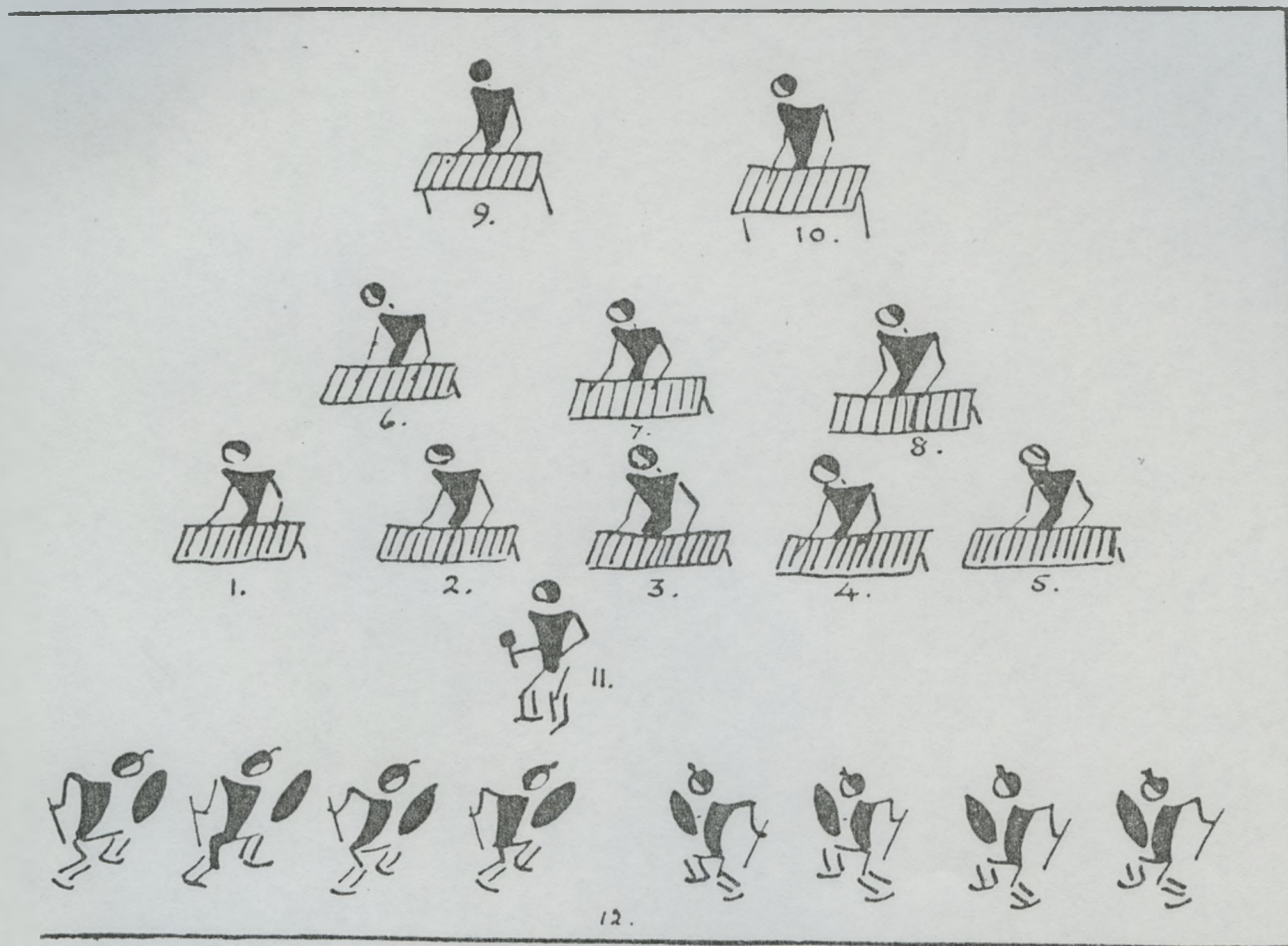
Aguardámos que o condutor dirigisse a orquestra — mas, primeiro, deixem-me explicar o processo.

O condutor, *cubarua*, ou aquele que é escolhido para iniciar, começa por executar uma cadência de abertura, *cuningueta*, que pode durar meio minuto ou mais. Pareceu-nos ritmicamente livre e tocada especialmente nas notas mais agudas do instrumento.

Passa depois a um trilo descendente, quási um glissando, *cuàmuguela* (lit.: receber) ao qual se segue o estabelecimento do compasso, *culàlela* (lit.: mastigar ou morder) (1). O compasso pode ser de quatro ou oito compassos. É repetido três vezes, e com a primeira nota da quarta vez toda a orquestra entra, *cuvilussa*. Esta entrada é dramática e tem um efeito de surpresa para quem não tenha seguido o desenvolvimento.

(1) N. T. — *Culàlela* significa mais pròpriamente: *escutar, prestar atenção*.

DIAGRAMA V
DISPOSIÇÃO DA ORQUESTRA DA POVOAÇÃO DO MALHATÍNI



1, *Chilançane*, tocado por Formeni — 2, *Chilançane*, tocado por Nhapapâni Manguelézi — 3, *Chilançane*, tocado por Mesteri Mitomini — 4, *Sange*, tocado por Niüâni Chibaba (o tocador canhoto) — 5, *Sange*, tocado por Samsóni — 6, *Debiinda*, tocado por Mjimâni — 7, *Chilançane*, tocado por Hembe — 8, *Debiinda*, tocado por Unhânisi Choüanisi — 9, *Chicûlu*, tocado por Fadûcu — 10, *Chicûlu*, tocado por Forlichí — 11, *Mdoto uangele*, tocador de matraca Chinguiüzâni — 12, Dançarinos, *bâcinhi*
(Falta neste esquema o tocador de *Dôte*, Bulafu Mpambanisa, que não estava presente quando do bailado *Cucinha Timbila*)

A introdução nem sempre é tão longa. Por exemplo: para certos movimentos, é questão de uma dúzia de notas pelo solista — embora noutros casos um meio compasso extra seja inserto, após o estabelecimento do ritmo e tocado *rallentando*. No entanto, na maioria das melodias que ouvi o condutor tocou completamente a cadência, o trilo e as três repetições do compasso antes da orquestra começar. Em todos os casos, os dançarinos não se moveram sem que toda a orquestra estivesse a tocar.

O fim dum movimento surge também com completa surpresa para o estranho, a não ser que já saiba o que o espera. O solista, excepto em casos duma toada de duração fixa, como o *nsitso*, é o responsável pelo sinal para concluir o movimento. Esse sinal fá-lo êle tocando com uma intensidade muito maior: *cuveta dicocoma dimuédu* (1). É ouvido por todos os executantes que então tocam um ou dois compassos (não sei bem quantos) e acabam em perfeito estilo com as duas ou três últimas notas em unísono.

Passemos agora à descrição do bailado *Cuciinha Timbila*.

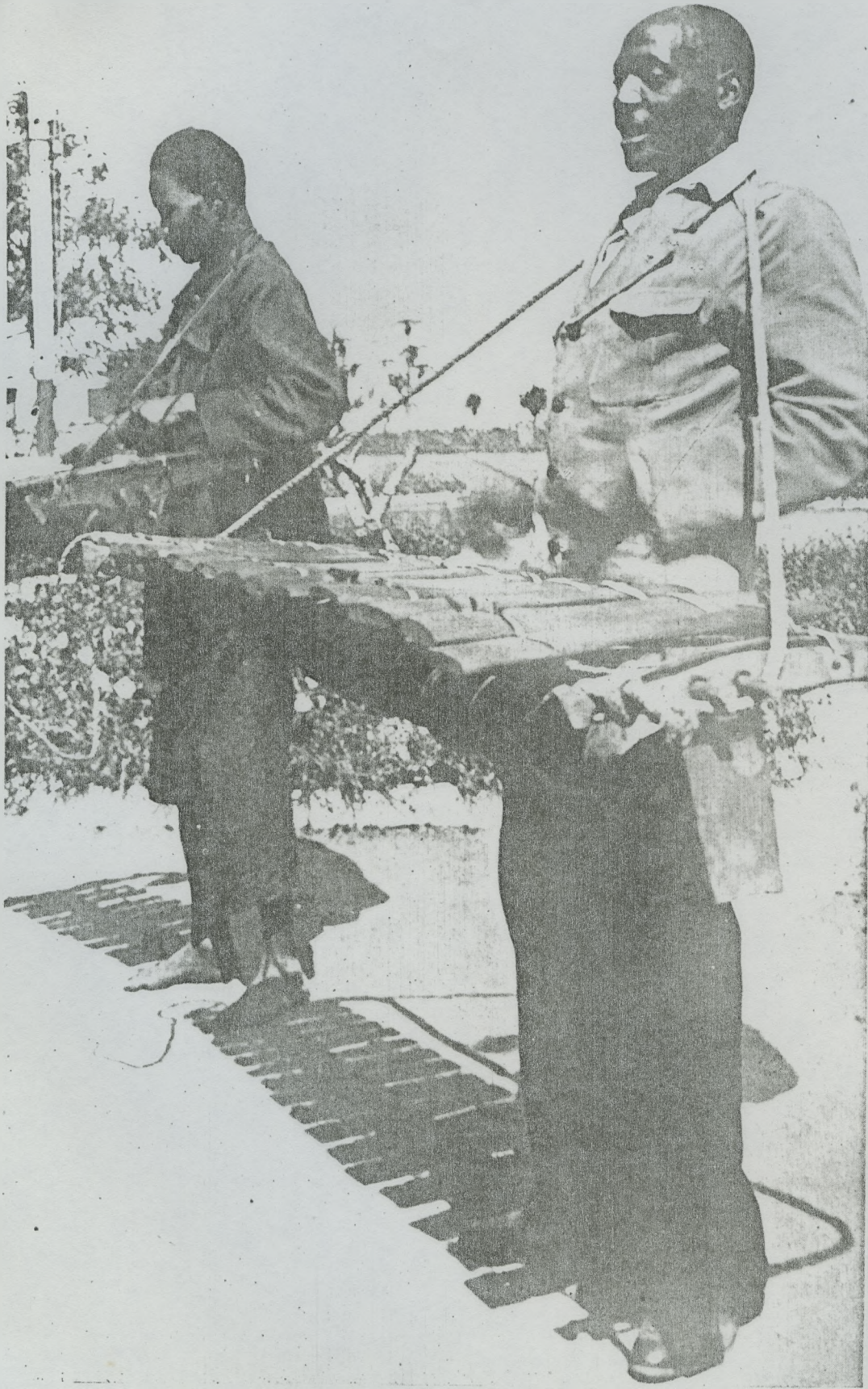
1.º Movimento: «Cuuleta Timbila».

O movimento é iniciado por *chilanzane* n.º 2 com uma cadência a *solo*, *cuningueta*, o trilo descendente, *cuàmuguela*, e o estabelecimento do compasso, *culàlela*. À quarta repetição, a orquestra entra, *cuvilussa*, todos em conjunto mas calma e contidamente. No mesmo instante, os

(1) N. T. — *Cuveta dicocoma dimuédu* significa literalmente: *tocar um só a nota*.



Parte da orquestra da Manhica. As baquetas movem-se tão rápidas que não foram fixadas na fotografia



Esta gravura mostra a
mbila em pé. Os
cham tocando. O ho
é Muchini Ndambuz
Davida, regulado M
um do

dançarinos, *bàcínhi* — que, como já foi dito, permaneciam em duas filas voltadas uma para outra — iniciam simultaneamente o movimento, aproximando-se as duas filas uma da outra. Quando estas se encontram, os dançarinos continuam dançando voltados para dentro (vêde Diagrama V), mas quando o movimento se aproxima do final os dançarinos voltam-se e ficam formando uma linha, com frente para a orquestra.

A música permanece *mezzo forte*, e *chilanzane* n.º 3 deu o sinal para concluir o movimento, tocando forte, *cuveta dicocoma dimuédu*, e duas voltas mais tarde orquestra e dançarinos concluíram simultaneamente, *cugüita*.

2.º Movimento: *Mudano* (a chamada).

Chilanzane n.º 3 abriu o movimento, à maneira usual; a orquestra entra, enquanto os dançarinos executam um novo passo, em acôrdo com a música. O movimento foi sempre contido mas teve aproximadamente a mesma duração do anterior, cêrca de três minutos.

3.º Movimento: *Và embelela votse* (todos cantam).

Chilanzane n.º 3 abriu o movimento, com a habitual cadência e o trilo descendente — mas com quatro repetições do compasso e dois compassos de introdução, esta última tocada *rallentando*. Então, a orquestra entra e todos cantam um còro, *munanda*. Os dançarinos entraram no còro, também, sem dançar, mantendo-se na sua formação em linha.

4.º Movimento: *Mugubo*.

Chilanzane n.º 3 iniciou o movimento; orquestra e dançarinos entraram comedidamente — mas logo e súbitamente a dança se trans-

formou num selvagem e excitante espectáculo, durante o qual os dançarinos executaram um gesto de efeito: bater os escudos, simultaneamente, no chão, em frente deles, com um movimento impetuoso de cima para baixo.

Era clara, agora, a razão por que o sítio em que dançavam se achava um tanto escavado. Fôra batido assim pelos escudos, no decurso de inumeráveis danças.

Foi esta uma dança extremamente violenta e excelentemente executada.

5.º Movimento: Mzeno.

Chilanzane n.º 2 iniciou êste movimento que em contraste com o anterior foi calmo de ponta a ponta; a orquestra entoou um câoro e os dançarinos dançaram num compasso apropriadamente mesurado.

6.º Movimento: Mdindo.

Chilanzane n.º 2 abriu com a cadência de abertura mas, de novo, com o tema repetido quatro vezes e uma introdução adicional, de dois compassos. Quando a orquestra entrou, os dançarinos avançaram quatro ou cinco passos e permaneceram firmes em frente à orquestra. Então, o tocador de matraca, *mdoto uangele*, pousou aquela e afastou-se para um lado. Isto pareceu ser sinal para uma mudança, pois o movimento, até agora apressado e forte, começou a tornar-se, muito gradualmente, calmo e lento. Êste *rallentando* e *diminuendo*, *cunamissa*, simultâneo foi uma experiência musical profundamente interessante. Desde que a música se tornou suficientemente calma e lenta, a orquestra cantou um

belo côro, com outro de resposta pelos dançarinos que permaneciam imóveis. As palavras sôbre que o côro se baseava eram:

Vumane ngoma iahósi
Lingouo angavelecua gufulâni
Camissinha iaculeta
Murivane cafulâni.

Estas palavras podem ser assim interpretadas:

Cantemos o hino do chefe
Lingouo nascido de Fulâni
Espalhando os seus ramos protectores
Como a sombra da grande Árvore.

(Compreendo que os Bà-Chope a si próprios se denominam, não sem razão, o Povo da Árvore.)

O cântico seguiu, em *crescendo*, até um clímax em que os dançarinos romperam a atitude e lançaram os tradicionais gritos de homenagem ao chefe, *cuculeleca*.

Depois, o movimento concluiu dramaticamente, tendo os dançarinos regressado à sua linha inicial.

7.º Movimento: *Màbandla* (conselho dos chefes).

Chilanzane n.º 3 inicia com um curto prelúdio, de menos de uma dúzia de notas. Orquestra e dançarinos entram com violência, tocando fortíssimo e dançando com tremendo entusiasmo.

Os dançarinos executaram aqui outra marcação de efeito: batiam

os escudos nos pulsos e antebraços esquerdos. Para tal, lançavam o braço esquerdo (o do escudo) num movimento em curva, debaixo para cima, segurando o escudo horizontalmente; logo que o braço se achava em completa extensão à frente, uma torsão do pulso trazia o escudo, violentamente, sôbre o braço. Por isto ser, de-certo, doloroso, se justificam os mitenes ou luvas na mão e pulso esquerdos.

Dançarinos saíram então individualmente da fileira e vieram à frente, dançando voltados um para outro. Ao terminar o movimento, todos os dançarinos se achavam de novo em linha e quando a orquestra terminou em unísono todos os dançarinos volveram à direita e se mantiveram hirtos em atitude decorativa.

Emquanto a dança prosseguia, a orquestra cantava um côro baseado nestas palavras:

«Cuala canha muanana usamina capanda cufa»

A vida é recusada a minha filha, é um sofrimento de mon

8.º Movimento: *Chiteucteue chogüita.*

Sem um momento de pausa e enquanto os dançarinos mantêm ainda a sua posição, *sange* n.º 4 abre o novo movimento. Quando a orquestra entra, todos os dançarinos volvem à esquerda, simultaneamente, reformando a linha, e rompem numa outra dança violenta mas apenas por curto tempo, pois dentro em pouco volvem à direita e ajoelham. Então, a um toque de apito do seu condutor, depõem os escudos e bastões ao lado dêles e, em ritmo com a música, executam decorativas marcações com os braços. A outro toque de apito, a direita da linha volve à esquerda (de face para os outros) e ambas as fileiras

executam marcações primeiro com as mãos e depois com os bastões, alternadamente: quando um dos lados se ergue, o outro curva-se e aponta para o solo.

Depois, volvem de novo em linha frente à orquestra. Um dançarino adianta-se e executa um «pas seul», muito elástico, *macara*, os braços em extensão lateral, cotovelos ao nível dos ombros, antebraços e mãos flectidos para o solo. Todo o corpo é rapidamente ondulado, da cabeça aos dedos dos pés — um feito espantoso.

Depois, a dança continua em linha até que a música conclue e os dançarinos, numa atitude plástica, terminam o bailado — após o que se afastam alguns passos e deitam-se, repousando.

9.º Movimento: *Mbarassa ià cugütissa*.

Chilanzane n.º 3 conduz a orquestra para um final de mais ou menos cinquenta compassos, dos quais os dois últimos em completo unísono. Êste curto movimento conclue magnificamente toda a exibição, findando com três badaladas de *hombe*, a nota fundamental.



Se êste bailado de Malhatini é típico da região, a sua música está longe de ser primitiva e contém a promessa dum estudo particularmente frutuoso.

Os Bà-Chope não só são capazes de tocar em grandes conjuntos como também as suas peças a *solo* pertencem à genuína música africana. As possibilidades da sua arte são insondáveis e a sua música, não entravada por símbolos escritos, deixa ainda todas as liberdades à composição em comum.

Bulafu Mpambanissa, ao mesmo tempo *musiqui*, tocador, e *muváti uá timbila*, fazedor de *timbila*, contou-me que muitas vezes, de noite, acorda com uma nova melodia na cabeça e apressadamente se dirige à sua *mbila*, para fixar a melodia antes que ela lhe fuja. Todos os dias, disse êle, novas melodias se compõem e parece que quando um músico apresenta uma nova monodia é considerado naturalíssimo que os outros músicos arranjarão acompanhamentos apropriados. Para êles, compor não é mistério de raros mas prazer de muitos.



Uma outra surpresa nos estava reservada. Sem o sabermos, o régulo mandara que as mulheres e os rapazes se exibissem ante nós. Dispúnhamos de pouco tempo para ver a dança das mulheres mas justamente quando as *timbila* terminavam a sua audição (com o Hino Nacional Português, em unísono de todas as *timbila*, com impressionante dignidade) um estranho som chegou, dos arvoredos em tórno da povoação. Por entre as árvores, aproximou-se até o terreiro limpo uma dúzia de rapazes pequenos tocando flautas, *tsúdi*, e matracas. Formaram em círculo e dançaram a *chimveca*. Cada rapaz tinha uma flauta, um pedaço de cana *tsava*, com registo diferente. As idades dos rapazes pareciam em correspondência com os registos das flautas — os mais novos tocando os superiores e os mais velhos os inferiores.

Tocavam alternadamente, à maneira dos tocadores de campainhas, andando e dançando em volta do círculo. Havia grande variedade de melodias e passos. Uma melodia era particularmente impressionante para os nossos ouvidos, pois era quási nota por nota o velho canto popular inglês «Summer Is Icumen in».

A medição das flautas mostrou que o seu modo não era bem o mesmo do das *timbila* (diagrama VI). Seria de surpreender que assim não fôsse, pois nas outras partes de África os Bantu submetem-se às leis que regem a música de corda, sôpro e percussão.

DIAGRAMA VI

CONJUNTO DE FLAUTAS CHOPES

Nome da flauta, <i>tsüdi</i>	Registo	Intervalos consecutivos	Intervalos desde a tónica	Mais próxima equivalência europeia
Cuelelâni.....	776			
Chibossuana.....	712			
Chimvungana.....	624			
Chitulelo.....	568		568 568 Oitava	574 Ré
Chitequeleto.....	528	568 528 14:13	528 528 (13:7)	542 Dó sustenido
Binguizo.....	472	528 472 10:9	472 471 Sexta maior	483 Si
Chitulelo chahombe..	412	472 412 8:7	412 425 Quinta	406 Sol sustenido
Cuelengue.....	384	412 384 14:13	384 378 Quarta	383 Sol
Diboso.....	344	384-344 10:9	344 340 Terceira menor	341 Fá
Muvunga.....	316	344-316 12:11	316 315 Tom menor	322 Mi
Ducuza.....	284	316-284 10:9	284 284 Tónica	287 Ré

Cuelelâni é a oitava de *cuelengue*.

Chibossuana é a oitava de *diboso*.

Chimvungana é a oitava de *muvinga*.

Chitulelo é a oitava de *ducuza*.

A 2.^a coluna dos números sob a rubrica «Intervalos desde a tónica» é o registo do mais próximo intervalo harmónico perfeito.

No grupo de flautas havia dois instrumentos *binguizo*.



Não podíamos ter tido melhor recepção musical que esta que o régulo e seus músicos nos proporcionaram logo que compreenderam

quanto nós estávamos apreciando os mais belos feitos da sua arte nacional.

A despedida foi, ainda, assinalada por música. Três menestréis, transportando as suas *timbila* suspensas dos ombros, tocaram (assim no-lo disse o nosso excelente intérprete) a música de despedida que dedicam aos chefes.

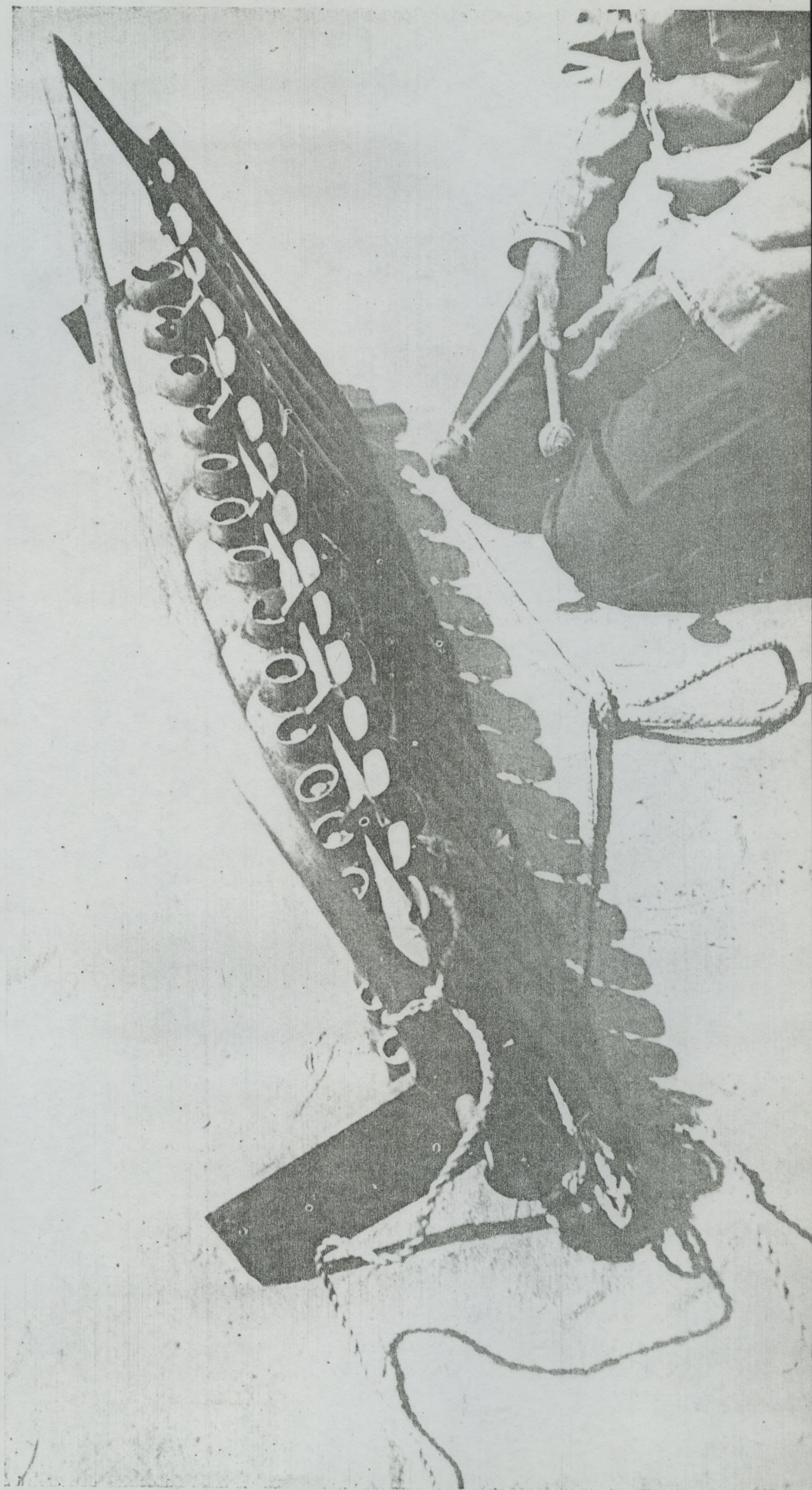
Perdemo-los de vista, desaparecidos entre o arvoredado. Mas ficámos ouvindo ainda o som das suas notas, pairando após êles entre os bosques — a mais apropriada música do «Povo da Árvore».



H U G H T . T R A C E Y

(Tradução do original inglês expressamente escrito para *Moçambique*. — Ilustrações do Autor).

Mostrando as cabaças resso-
antes com os bicos e membranas
laterais com protectores e que
são ligados às cabaças com cera de
caracá. As baquetas são formadas
em cabeças de borracha macia



DESCRIÇÃO DA MBILA E DA MBIRA

POR

Fr. João dos Santos (em *Ethiopia Oriental*, 1609)

«Serve-se mais o Quiteve de outro género de cafres, grandes músicos, e tangedores que não têm outro ofício mais que estarem assentados na primeira sala do rei e à porta da rua e ao redor das suas casas, tangendo muita diferença de instrumentos músicos e cantando a êles muita variedade de cantigas e prosas, em louvor do rei, com vozes mui altas e sonoras. O melhor instrumento e mais músico de todos em que estes tangem, chama-se ambira, o qual arremeda muito aos nossos órgãos. Este instrumento é composto de cabaços de abóboras compridas, uns muito grossos e outros muito delgados, armados de tal feição que ficam todos juntos, postos por ordem, os mais pequenos e mais delgados, que são os tipples primeiro, postos da mão esquerda em revés dos nossos órgãos e logo após os tipples, se vão seguindo os mais cabaços, com suas vozes diferentes, de contraltos, tenores e baixos, que por todos são dezóito. Cada um dêstes cabaços tem uma bôca pequena feita na ilharga, junto ao pé, e em cada fundo tem um buraco do tamanho de um patacão e nêle pôsto um espêlho, feito de umas certas teias de aranha, muito delgadas, tapadas e fortes, que não quebram. E sôbre todas as bôcas dêstes cabaços, que estão iguais, e postos em carreira, tem armada uma ordem de teclas de pau delgadas, e sustentadas no ar com umas cordas, de modo que cada tecla fica posta sôbre a bôca do seu cabaço, em vão, que não chegue à mesma bôca. Depois disto assim armado, tangem os cafres por cima destas teclas com uns paus, ao modo de paus de tambor, nas pontas dos quais estão pegados

uns botões de nervo, feitos em peloiros, muito leves, do tamanho de uma noz, de maneira que tangendo com estes dois paus por cima das teclas, retumbam as pancadas dentro nas bôcas dos cabaços, e fazem uma harmonia de vozes mui consoantes e suaves, que se ouvem tão longe como as de um bom cravo. Dêstes instrumentos há muitos, e muitos tangedores, que os tocam muito bem.

Outro instrumento músico têm estes cafres, quási como êste que tenho dito, mas é todo de ferro, a que também chamam ambira, o qual em lugar dos cabaços tem umas vêrgas de ferro, espalmadas, e delgadas, do comprimento de um palmo, temperadas no fogo de tal maneira que cada uma tem sua voz diferente. Estas vêrgas são nove sòmente e todas estão postas em carreira, e chegadas umas às outras, pregadas com as pontas em um pau, como em cavalete de viola, e dali se vão dobrando sôbre um vão que tem o mesmo pau ao modo de uma escudela, sôbre o qual ficam as outras pontas no ar. Êste, tangem os cafres, tocando-lhe nestas pontas que tem no ar, com as unhas dos dedos polegares, que para isso trazem crescidas e compridas; e tão ligeiramente as tocam, como faz um bom tangedor de tecla em um cravo. De modo que sacudindo-se os ferros e dando as pancadas em vão sôbre a bôca da escudela ao modo de berimbau, fazem todos juntos uma harmonia de branda e suave música de todas as vozes mui concertadas. Êste instrumento é muito mais músico que o outro dos cabaços, mas não soa tanto e tange-se ordinariamente na casa onde está o rei, porque é mais brando e faz mui pouco estrondo.»

