

691

ILÍDIO ROCHA

A ARTE MARAVILHOSA DO POVO CHOPE



LOURENÇO MARQUES

1 9 6 2

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN



781.7679
R58a

I—O POVO CHOPE

O povo chope, a cujas músicas e poesias se refere este trabalho, ocupa uma área litorânica do sul de Moçambique, atingindo as circunscrições de Chibuto, Muchopes, Manhiça, Homoine, Inhambane e Zavala, se bem que aquele que mantém em toda a sua plenitude esse folclore seja apenas o que povoa a circunscrição de Zavala do distrito de Inhambane.

Trata-se de gente trabalhadora e pacífica, inteligente e dotada de uma sensibilidade tão fora do comum, que já no século XVI o P.^o André Fernandes, o primeiro missionário católico que penetrou nos seus rêgulados — 3 de Abril de 1560 ⁽¹⁾ —, o notara, descrevendo-o 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 ele se referia como «de louvor ou de crítica».

Oriundo das margens do Lago Tanganhica, de onde migrou para o Sul e para o litoral, o chope é uma ramifi-

(1) A. P. de Paiva e Pona, *Dos primeiros trabalhos portugueses no Monomotapa*, Lisboa, 1892. Cit. pelo P.^o Luiz Feliciano dos Santos em *Gramática de Língua Chope*, Lourenço Marques, 1941.

cação do povo que integrava o famoso reino do Monomotapa; daí a sua designação de *moçaranga*, que ainda usava quando os portugueses com ele contactaram pela primeira vez — cartas dos padres André Fernandes e Gonçalo da Silveira — e a ainda hoje existente de terras da Calanga, um pouco mais ao Sul, posta pelos portugueses à costa por onde se estendiam os agora chamados chopes.

A tradição musical deste povo vem do seu antigo reino perdido e é comum à de todos os povos do sul da África, nomeadamente à dos *carangas da Massapa*, povo que vive em território do antigo reino do Monomotapa, na parte integrada na Rodésia do Sul.

Segundo Hugh Tracey, no seu livro «Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments»⁽¹⁾, o povo chope seria o povo do Mundo com a percentagem mais elevada de músicos e de bons músicos, afirmação que aquele folclorista apoia com incontrovertidos dados e que o etnógrafo holandês Dr. J. F. Holleman corrobora ao dizer, numa entrevista que concedeu: «Sem dúvida que há na África Negra bailados de mais elevado valor artístico do que os chopes, mas sem dúvida também que a música chope é a de valor artístico mais alto de entre todas as do folclore negro-africano». O Dr. J. F. Holleman tem dedicado largo tempo da sua vida ao estudo da etnografia dos povos negros, muito em especial dos povos do grupo das línguas *bantu* a que o chope pertence.

São deste povo, com fabulosas tradições históricas e que

(1) Hugh Tracey, *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*, International African Institut, Oxford University Press, London. 1949.

Tradução portuguesa de M. H. Barradas, *A música Chope — Gentes Afortunadas*, Sep. do «Documentário de Moçambique» (Lourenço Marques), n.ºs 46 a 55: I-X + 1 — 273, 1949.

deve ter chegado a Moçambique poucos anos antes dos portugueses, instalando-se nas terras dos *tonga*, que avassalaram em parte, quiçá na sua última acção guerreira ⁽¹⁾, os famosos tocadores de timbila, os não menos famosos construtores desses xilofones de tão bela sonoridade, os compositores, os poetas e os bailarinos que ainda hoje, com bom humor, espírito de justiça e elevação, aceitam uma crítica e emendam a falta cometida, usando as representações do seu *ngodo* como tribunal de consciências.

(1) O termo *chope*, fórmula portuguesa de *tchope* (substantivo zulo), significa «atiradores de arco», o que indica para este povo uma antiga especialização na guerra e na caça, a do uso do arco e da seta. Conf. P.º Luiz Feliciano dos Santos, ob. cit.

II — O NGODO

Em cada regulado importante da região de Zavala, o Régulo tem o seu conjunto, *ngodo*, de músicos, *uauéti*, e de bailarinos, *bassinhi*. Estes conjuntos são maiores ou menores segundo a importância do regulado, mas têm nos principais uma composição média de doze a quinze músicos, dois matraqueiros e quinze a vinte bailarinos.

Aos domingos e em dias de festa especiais, o *ngodo* apresenta-se no terreiro da povoação e aí executa uma ou mais das suas danças orquestrais, os *msaho*, sendo a primeira audição de um *msaho* reservada para dias especiais, depois de um demorado trabalho de composição, orquestração, coreografia e ensaio.

Todos os instrumentos de uma orquestra chope são *timbila* ⁽¹⁾.

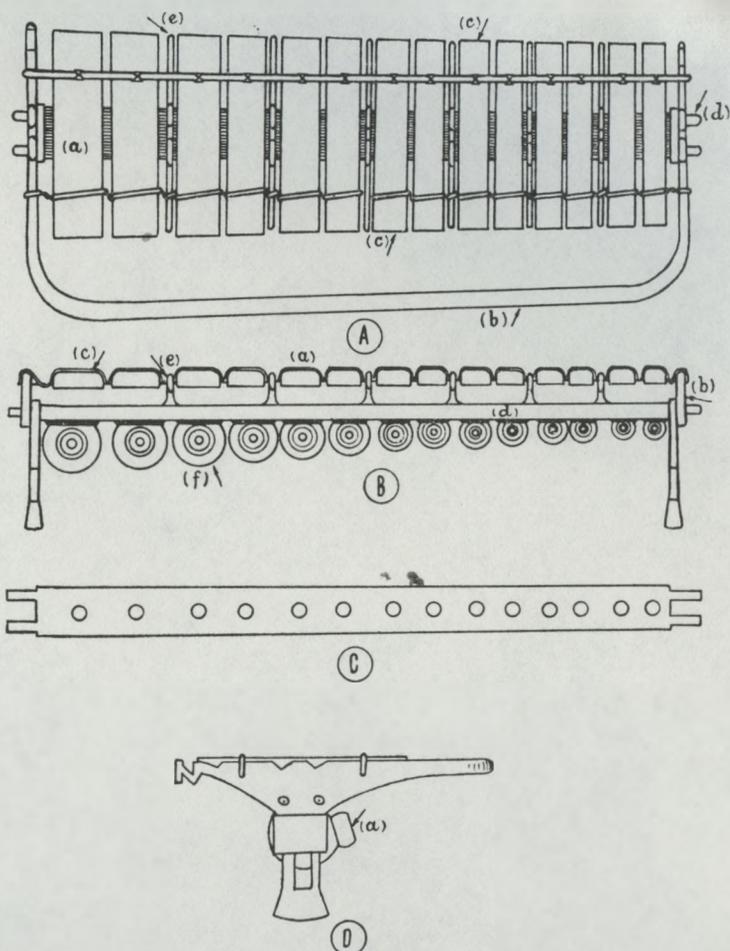
A *timbila* é um xilofone de apurada construção e sonoridade, feito para ser tocado em conjuntos e não a solo, pelo que as músicas dos compositores chopes já são criadas tendo em vista os conjuntos orquestrais. Nas orquestras

(1) 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*. O mesmo para chope e chopes.

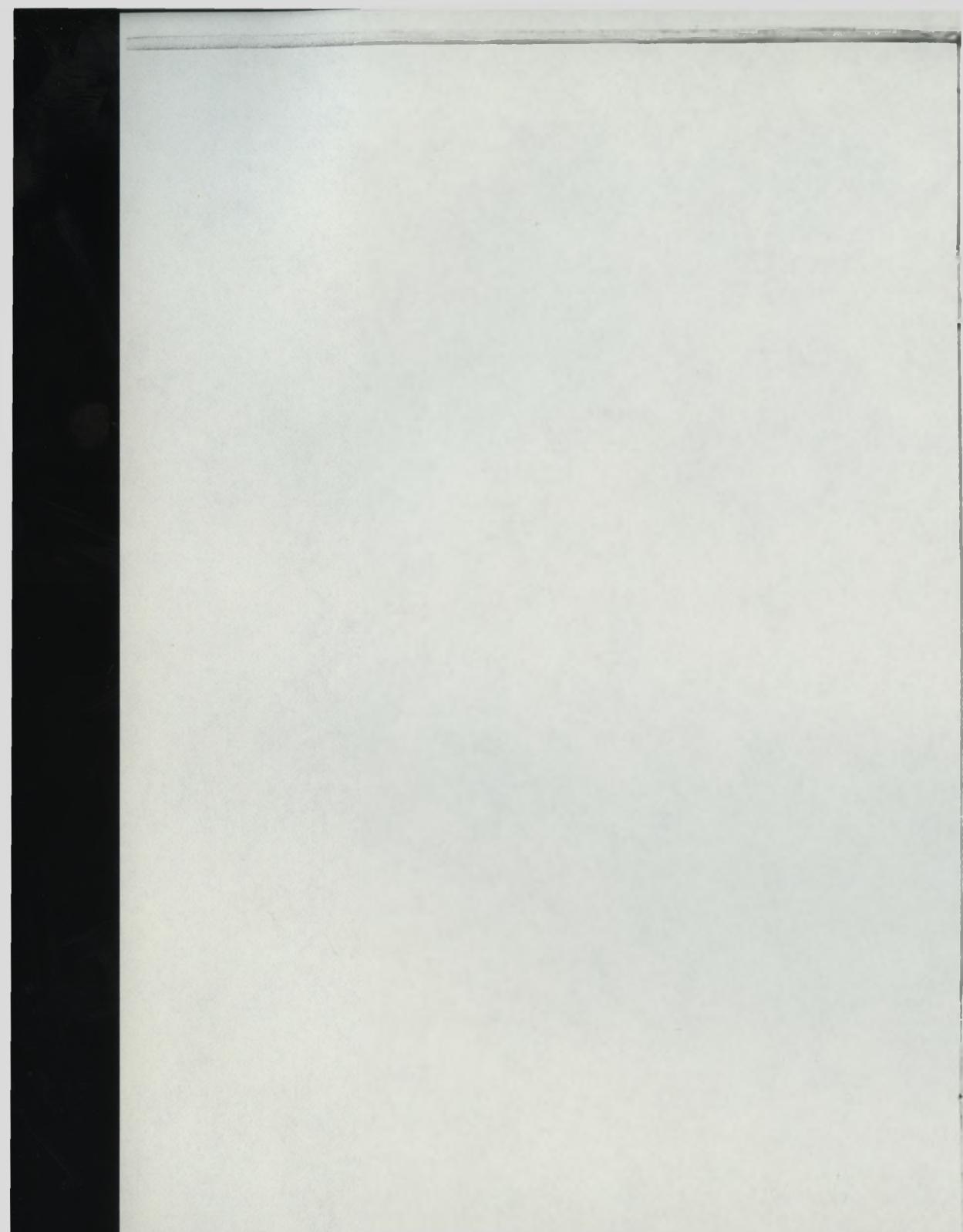
actualmente existentes podem ver-se seis espécies de timbilas, como que formando os naipes de uma orquestra sinfónica. Assim, a timbila *chilanzane*, tiple ou soprano, que se coloca na segunda fila da orquestra, às vezes também num dos extremos da primeira: para uma orquestra de quinze músicos há umas quatro timbilas *chilanzane*; a timbila *sangue*, alto ou contralto, que se distribui pela primeira e segunda fila: numa orquestra de quinze músicos há em média umas seis timbilas *sangue*, uma das quais é, normalmente, tocada pelo chefe; a timbila *dole*, tenor, instrumento que se coloca na primeira ou segunda fila: este instrumento é raro por não haver quem o toque, embora os bons músicos afirmem que numa orquestra deva haver sempre uma timbila *dole*; a timbila *mbingue*, tenor, instrumento que se coloca na segunda fila: na orquestra média há uma timbila *mbingue*, ou duas se não houver uma *dole*; a timbila *dibinda*, baixo, sempre na segunda fila e ao centro: nesta orquestra tipo haveria uma *dibinda*; e a timbila duplo-baixo *chiculo*, que se coloca sempre na terceira fila: numa orquestra de quinze músicos, teria de haver duas timbilas *chiculo*. Além destas quinze timbilas, a orquestra é ainda completada por dois matraqueiros, empunhando cada um duas matracas.

São importantes as diferenças entre os vários tipos de timbilas e fundamentais na orquestração das danças chopes. Sobre essas diferenças diz Hugh Tracey (1): «A 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

(1) Obra citada.



DESENHO ESQUEMATICO DE UMA TIMBILA CHILANZANE (SOPRANO). A. A timbila vista por cima: (a) Notas, feitas de madeira de «sneezewood» (*muenje*), *Ptaeroxylon obliquum* (Thumb) Radlk., Sitz., Akad Wiss., e temperadas a fogo; (b) Armação, construída de madeira de mafeireira (*unkusu*, *Trichilia emetica* Vahl.); (c) Corda, para ligar as notas, feita de tiras de pele muito estreitas; (d) Suporte para as notas e ressoadores, feito, também, de madeira de mafeireira; (e) Suportes de madeira de mafeireira, 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 (*dithamba*), fruto da massaleira (*unthamba*), *Strychnos spinosa* Lam. C. O suporte das notas: os buracos destinam-se a deixar passar o som até aos ressoadores. D. A timbila vista de lado: (g) Vibradores, feitos de diafragma de rato ou de peritoneu de boi e aplicados aos ressoadores com cera de abelhas; pequenos pavilhões, feitos da casca de um outro fruto africano (*mahungo*), dirigem o som para o exterior.



notas. O tenor, *dole*, parte em regra, da quarta ou quinta nota abaixo da *hombe* e pode ter dez a catorze notas. O baixo *debiinda* (*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 ⁽¹⁾ assevera que os *gulos* deviam afinar sempre em duas oitavas abaixo da *hombe*, com as outras duas ou três notas correspondentes às notas números 2, 3 e 5. No entanto, encontram-se variantes nesta regra, com notas ainda mais graves.»

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

Para as grandes exibições, e porque presentemente os construtores de timbilas, compreendendo o alcance de tal prática, passaram a construir os instrumentos com afinações iguais — o que não sucedia no passado, pois cada grupo de r̀egulados, e às vezes um r̀egulado só, tinha a sua afinação que era a do construtor dos seus instrumentos — têm-se formado, com pleno êxito e até com melhoria de qualidade na música, grandes orquestras, integradas pelos músicos dos *ngodo* de vários r̀egulados. Um destes grandes conjuntos, exhibiu-se, em 1953, em Lourenço Marques, Beira, Bulavaio e Salisbúria, sendo composto por quarenta músicos da circunscrição de Zavala, com a seguinte distribuição por instrumentos: 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

(1) Famoso músico chope, já falecido.

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 há dias, Comucomo, tinha neste campo da regência uma particularidade interessante, que aliás se apresenta em todos os conjuntos de que fazem 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 da autoria de músico já falecido — o caso de Catini, por exemplo. Nos restantes casos, quem conduzia a orquestra era o compositor da respectiva música, 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 têm dedicado uma grande parte da sua vida ao estudo dos povos de língua bantu. E deste «exame» resultou a afirmação unânime de que se tratava do mais elevado expoente do folclore musical negro-africano.

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

A indumentária dos bailarinos deve derivar da dos antigos guerreiros. Os chopes, porém, pacíficos, trabalhadores e com uma sensibilidade apurada, esqueceram há muito a guerra e trataram de estilizar o primitivo aparato guerreiro, transformando-o num enfeite. As danças chopes não são danças guerreiras, ao contrário do que a fantasia europeia às vezes tem propalado baseada apenas no escudo de pele de que eles se servem para obter um maior efeito sonoro e rítmico nos bailados e na azagaia ou no machado estilizados que os bailarinos usam. Uma única dança, que não faz parte de qualquer *msaho*, mas que se mantém na tradição folclórica chope, a «Dança da Espada», simula um combate entre duas facções guerreiras opostas, de que umá acaba por sair vencedora. Há quem afirme tratar-se de recordação do último combate dos chopes, quando abandonaram o interior para se fixarem definitivamente no litoral, combate de que resultou a avassalagem de parte dos *tonga*, em fins do século XV ou princípios do século XVI. Seja como for, porém, esta é a última recordação guerreira neste povo pacífico.

O bailarino, *bassinhi*, veste uns calções sobre os quais enrola uma pele de chagal ou, na falta desta, um pano amarelo ao qual prende todos os enfeites que consegue arranjar. Nas pernas ostenta polainas brancas de pele de cabra, *siuaca*. O tronco fica nu. Os músicos, *uauéti*, usam uma pele completa, em forma de romeira, *didouo*, também de chagal, à qual fazem um rasgão no meio para enfiar a cabeça, assentando depois nos ombros. A cabeça do chagal fica para a frente. Recentemente, e por força dos contactos que têm tido em apresentações fora de Zavala, há a tendência de abandonar os adornos que abafavam os tradicionais, tais como camisolas, gravatas penduradas à cinta e outros. Os bailarinos e os músicos vão tomando consciência de que são detentores de uma arte tradicional, que têm

a responsabilidade de conservar pura, incluindo nos trajes.

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

Nos grandes ou pequenos conjuntos que se exibem fora das povoações, aparece ainda um outro elemento, além dos bailarinos, dos músicos e dos matraqueiros: a bailarina ou as bailarinas. É necessário explicar essa presença, já que no *msaho* não entra o elemento feminino.

Nas danças realizadas na aldeia chope, o elemento feminino forma com as crianças e os velhos, o grande público, a assistência, pois quase todos os homens válidos integram a orquestra ou o grupo de bailarinos. Ora essas mulheres e essas crianças, não ficam alheias à acção do *msaho*. É frequente ver as crianças alinhar no final da linha de bailarinos, imitando-os. E é frequente, também, ver uma mulher sair da assistência e vir 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 tem o seu homem entre os componentes do *ngodo*, aproxima-se dançando e, carinhosamente, limpa-lhe o suor da testa com um lenço, homenageando assim, públicamente, o esforço do seu amado. Estas saídas das mulheres a terreiro, a dançar, são também um estímulo para músicos e bailarinos, que a seguir se esforçam por superar todas as suas forças e todo o seu virtuosismo. Ora é esse público, esse incitamento representado pelas

mulheres, na aldeia, que fora dela encarna a bailarina ou as bailarinas que, aparente e verdadeiramente alheias ao desenvolver do *msaho*, vão dançando na frente dos bailarinos e dos músicos, percorrendo as filas de uma ponta à outra, com ritmo certo e com simplicidade.



III — O MSAHO

Os *msaho*, que os *ngodo* apresentam, são danças orquestrais de nove, dez ou onze movimentos, perfeitamente distintos uns dos outros. Os movimentos têm, porém, durações diferentes, que vão 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 *msaho* de Comucomo, com os títulos em chope, sua tradução, e indicação da intervenção do canto e da dança.

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

os 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 cantar, 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 *msaho*. Muito mais lento do que todos os outros, nele se revela não só o compositor, como toda a orquestra; e esta importância é sublinhada pelo facto de toda a assistência a um *msaho*, numa aldeia chope, quando se chega a este movimento, abandonar as suas posições e rodear de perto os bailarinos e os músicos; os bailarinos, por sua vez, aproximam-se da orquestra, pois neste movimento têm apenas de cantar e mimar com gestos algumas das atitudes descritas nos versos.

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 *msaho*.

Undécimo movimento — *Msitso cuguita* — *Finale* orquestral: O maestro, e depois a orquestra, repetem o tema de abertura do *msaho* e este termina.

Por vezes, entre um movimento e o seguinte, quando a orquestra silencia, destaca-se um bailarino da fila, e depois

de bater no chão o seu escudo de pele e de dar uns quantos passos de dança, interpela todos os bailarinos que, imediatamente, respondem em coro. Nova dança, nova alocução, nova resposta em coro e o bailarino regressa ao seu lugar, depois de um último bater de escudo no chão. Este diálogo solista-coro tem lugar, normalmente, entre o chefe dos bailarinos e os seus companheiros e depois do movimento designado por *mzeno* (canto).

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

Embora pareça o contrário, pois aparentemente, os músicos não olham para o maestro que com eles se senta na primeira fila, é o chefe que conduz os seus timbaleiros em toda a longa dança orquestral. Fá-lo com o elevar mais ou menos das baquetas, com as últimas notas das frases que toca a solo, e ainda, com movimentos da própria timbila, que levanta com a ajuda dos joelhos ou dos pés. Quanto ao chefe dos bailarinos, comanda os seus homens por meio de um apito, que mantém na boca quase sempre e que toca ritmadamente. Por vezes, os seus solos são, também, indicações para os passos que se seguem.

IV — A CRIAÇÃO DE UM MSAHO

A apresentação de um novo *msaho* tem importância extraordinária na vida da povoação, pois ele se apresenta como o substituidor de elementos de arte, de crítica, de divulgação e de justiça, que a sociedade negra não possui: o jornal, o teatro, o livro e o tribunal ou, talvez melhor, o pelourinho. A sua criação merece, consequentemente, cuidados especiais.

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

O tema é sempre relacionado com a vida da sua aldeia e do seu povo. Não canta as árvores, o pôr do sol ou os seus amores, mas temas objectivos, dizendo directamente respeito aos últimos acontecimentos sociais importantes, de que é 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 — pode e costuma ser o próprio régulo a que pertence o *ngodo*, que aliás aceita a crítica com superioridade — uma autoridade europeia que é vaidosa ou que se excede, tudo são motivos para uma crítica pública, sã e bem humorada, que, se faz rir toda a assis-

tência, coloca, na maioria dos casos, o alvejado no devido lugar.

Embora o poema se apresente quase sempre com uma rajada de bom humor, isso não quer dizer que não possa 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 dançados, o que se apresenta à mentalidade dos ocidentais como um paradoxo. Mas, tal como os poetas e compositores ocidentais exteriorizam um sentimento de dor com os seus versos e as suas músicas, assim eles os exteriorizam com os elementos de arte de que dispõem e em que são 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 *msaho* composto por Catini, compositor de timbila dos mais famosos do povo chope e falecido há alguns anos, que tendo ido como músico de uma orquestra 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 um maravilhoso *msaho*, no qual perpassa toda a saudade do mestre morto e o dramatismo da incógnita de como a família receberia a notícia, à chegada. Ainda recentemente esse maravilhoso *msaho*, era tocado pelos chopes, já não dirigido por Catini, por ter falecido, mas por Comucomo, seu amigo e também magnífico músico. Esse *msaho* é considerado pelos próprios chopes como um dos mais belos saídos das mãos dos seus músicos e é, também, dos que mais tocam a sensibilidade europeia. Um outro exemplo, mais recente, envolve precisamente Comucomo, que também morreu há cerca de um mês. Poucos

dias depois da morte, a orquestra que Comucomo chefiava teve de se apresentar em público, dirigida agora por um seu sobrinho e discípulo. Quando o *msaho* chegava ao primeiro movimento cantado, o chefe da orquestra deu a 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 composera, 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 *msaho* 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 um só poema engloba mais do que um assunto.

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

Hugh Tracey descreve assim a fase da composição (1):

«O *chichope*, bem como os outros idiomas bantus, 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 rítmicamente, 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

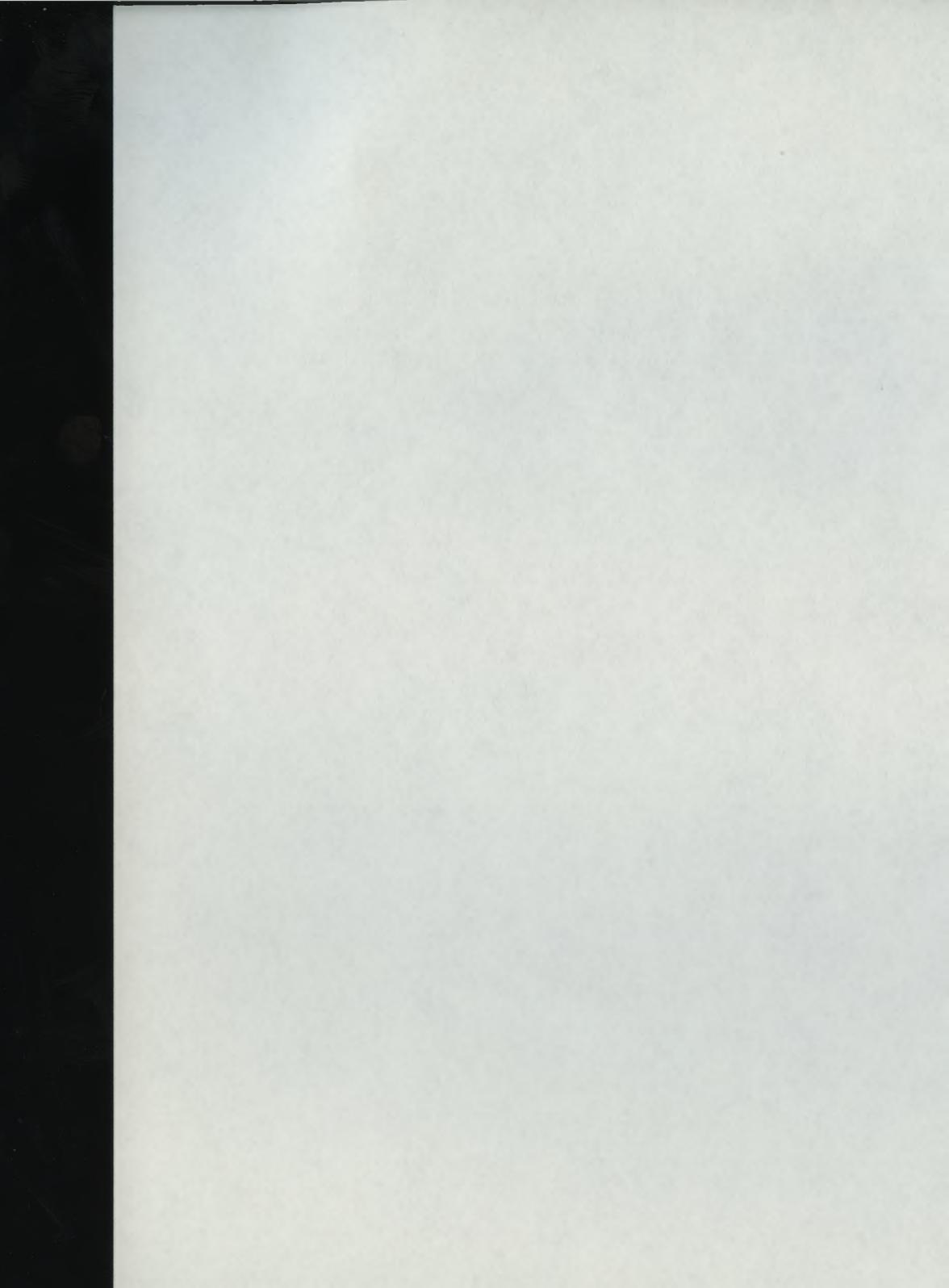
(1) Obra citada.

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 de borracha... Depois de a mão direita se ter habituado à melodia, a mão esquerda começa a achar a harmonia ou contra-melodia, 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 cantarola 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 naipes, se trata. Assim, numa segunda fase, o maestro convoca alguns dos músicos do seu *ngodo*, representando vários instrumentos, que desenvolvem o tema já fixado, não fugindo porém ao seu padrão principal. Depois o maestro terá ainda de compor as introduções orquestrais ou chamadas dos bailarinos. Estas introduções são sempre precedidas de um solo pelo chefe da orquestra, no fim do qual uma frase musical dará entrada a toda a orquestra.

Compostos os versos, arranjada a música que os acompanhará e ainda toda a restante parte musical do *msaho*, resta completá-lo com a dança. Para isso, o chefe da orquestra, *mussiqui uá timbila*, convoca o chefe dos bailarinos, *muninguéti uá bassinhi*, e toca-lhe o *msaho*, fazendo acom-

panhar a música dos versos nos movimentos em que estes aparecem, uma, duas, três ou quantas vezes forem necessárias. O chefe dos bailarinos vai ensaiando os passos, escolhendo os que melhor se adaptam à nova composição e pedindo ao maestro as repetições de certas frases musicais de que necessita para tirar partido da dança. Depois os bailarinos terão de aprender os versos, pois o canto está a seu cargo, e também a coreografia do novo *msaho*. Tudo certo, resta a apresentação em público, que apesar de todos estes cuidados, de todas estas combinações e ensaios, não escapará, certamente, a que um ou outro bailarino se engane num passo ou fuja do conjunto do coral — o que será muito mais difícil — falha que uma gargalhada geral da assistência sublinhará imediatamente. Estes deslizes são por vezes imperceptíveis ao observador não chope, mas nunca àquele povo de artistas, quiçá o povo do mundo com uma maior percentagem de bons músicos em relação à população.



V — A MÚSICA CHOPE

Sobre o valor da música chope, diz Hugh Tracey (1), que para a estudar, além de ter tido uma pequena orquestra por sua conta, em Durban, durante alguns meses, visitou demoradamente e por mais do que uma vez a região de Zavala, fazendo anotações, gravações e inquéritos: «...o paradigma geral da música orquestral chope tem muito de comum com a nossa música do século XVII e pode, de facto, considerar-se um tipo de «Chaconne» ou «Passacaglia» ambos com origem na dança: no nosso caso, danças de Espanha e de Itália; no dos chopes, não se sabe — supõe-se que, há séculos, a aprenderam de qualquer povo da África Central, através do famoso reino de Mocaranga. O escritor Percy Scholes, no seu livro *Oxford Companion* (2), considera a música «Chaconne» e «Passacaglia» em pormenor e diz: «Os compositores de teclado do século XVII e princípio do século XVIII usaram muito desta forma... e encontrar-se-ão exemplos em Frescobaldi, Buxtehude, Couperin, Haendel, Bach e outros. Lulli e Rameau acabavam frequen-

(1) Obra citada.

(2) Percy A. Scholes, *Oxford Companion to Music*, Oxford. Cit. por Hugh Tracey.

temente as suas óperas deste modo.» O mesmo autor cita uma porção de peças famosas assim compostas, entre elas o último movimento da «Suite», em ré menor, de Bach, e a «Fuga», ■ «Passacaglia», em dó menor — considerada uma das mais belas músicas para órgão deste autor; as magníficas variações «Goldberg»; as «Trinta e Duas Variações», em dó menor, para piano, de Beethoven, e o «Finale» da Quarta Sinfonia, de Brahms. «Daqui se conclui — continua — que algumas das maiores composições que se conhecem se baseiam no tipo de variação Chaconne-Passacaglia.» Com estes precedentes, não é de temer que a música chope decaia no futuro»»).

Apesar deste entusiasmo optimista de Hugh Tracey, sobre o futuro da música chope, será necessário arredar totalmente desses maravilhosos artistas as influências estranhas, quer na sugestão de temas para os seus versos, quer nas que Hugh Tracey classifica de infantis, de fazer tocar aos músicos chopes as músicas europeias ou sul-americanas, e muito em especial as músicas comerciais chamadas tão insultuosamente de «populares».

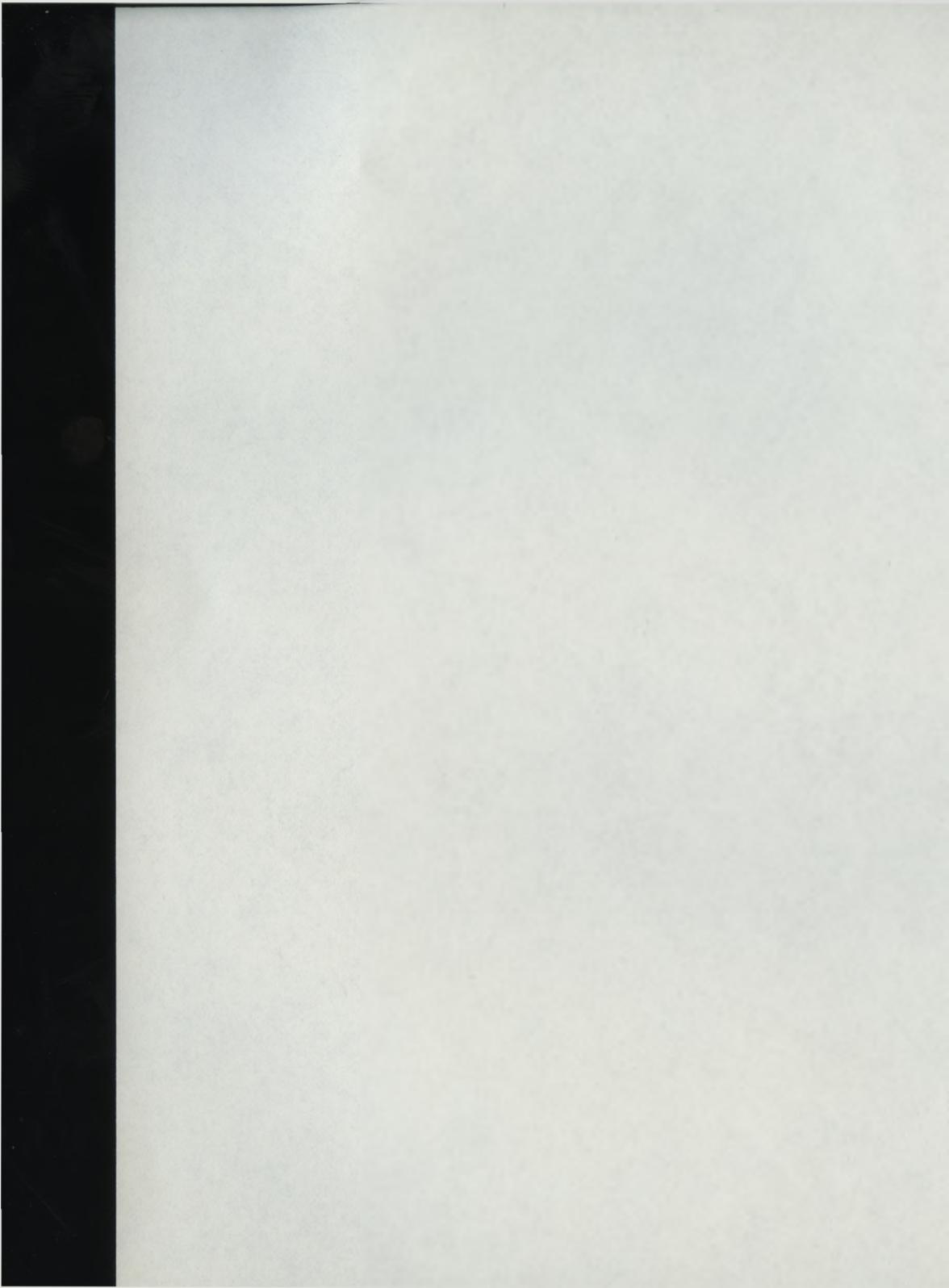
Por outro lado, seria muito oportuno continuar o magnífico trabalho de Hugh Tracey, sem o qual pouco ou nada se saberia da música chope, realizando um estudo pormenorizado do folclore desse povo, empreendido por uma equipa de que fizesse parte, além de um ou mais etnógrafos, um especialista no estudo e recolha de música folclórica, contando com o apoio da aparelhagem e dos técnicos necessários às gravações e ao estudo dos instrumentos. Essa equipa teria de ter uma permanência de muitos meses em terras de Zavala.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O POVO CHOPE

- (1) PONA, A. P. de Paiva e
1892 *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa*. Lisboa.
- (2) SMYTHE, W. E.
&
MATTHEWS, J.
1902 *XiLenge vocabulary and grammar*. S. P. C. K. Londres.
- (3) JUNOD, Henri A.
1914 The condition of the Natives of South-East Africa in the sixteenth century, according to the early portuguese documents. *South African Journal of Science* (Cape Town), vol. 10.
- (4) JOHNSTON, H. H.
1919/1922 *A comparative study of the bantu and semi-bantu languages*. Oxford, 2 vols.
- (5) JUNOD, Henri A.
1927 *The life of South African tribe*. Neuchâtel, 2 vols.
- (6)
1944/1947 Trad. portuguesa. *Usos e costumes dos Bantos. A vida de uma tribo sul-africana*. Imprensa Nacional de Moambique. Lourenço Marques, 2 vols.
- (7) JUNOD, Henri Philippe
1931 *Éléments de grammaire tchopi (M'chopes)*. Sociedade de Geografia de Lisboa. Lisboa.

- (8) EARTHY, E. Dors
1933 *VaLenge women: the social and economic life of the VaLenge women of Portuguese East Africa*. Oxford.
- (9) KIRBY, P. R.
1934 *The musical instruments of the native races of South Africa*. Oxford.
- (10) DUGGAN-CRONIN, A. M.
1936 *The bantu tribes of South Africa. Reproductions of photographic studies. Vol. IV, Section II. Plates XLI-LXXX. The vachopi of Portuguese East Africa with an introductory article on the vachopi, and a bibliography, and descriptive notes on the plates by Henri-Philippe Junnod B. A., B. D. Alexander* McGregor Memorial Museum. Kimberley.
- (11) SANTOS, P.º Luiz Feliciano dos
1941 *Gramdtica da lingua chope*. Imprensa Nacional de Moçambique. Lourenço Marques.
- (12) TRACEY, Hugh
1949 *Chopi musicians: Their music, poetry and instruments*. International African Institute. Oxford University Press. Londres.
- (13)
Trad. portuguesa de M. H. Barradas, *A música chope — Gentes Afortunadas*, sep. do «Documentário de Moçambique» (Lourenço Marques), n.ºs 46 a 55: I-X+1-273, 1949.
- (14) SANTOS, P.º Luiz Feliciano dos
1950 *Dicionário Português-Chope e Chope-Português*. Imprensa Nacional de Moçambique. Lourenço Marques.
- (15) RITA-FERREIRA, A.
1960 «Timbilas» e «Jazz» entre os indígenas de Homoine. (Moçambique). *Bol. Inst. Invest. cient. Moçamb.* (Moçambique). *Bol. Inst. Invest. Cient. Moçamb.* (Lourenço Marques), 1 (1): 68-79, 1960.

ANEXO



ALGUNS POEMAS CHOPES (1)

I. POEMA DE UM CHIBUDO (2)

Compositor: Guiliche Muchinga
Regedoria: Canda

*Oh, lavanine mitapfa m'dano
que Punguana cubiha nga maco
Nhatsave, m'tima nga muamuaco*

*Oh, lavanani mitapfa m'dano
que Punguana nga mace cubiha
Nhatsave, m'tima nga muamuaco*

Tradução:

*Oh, venham ouvir o Mdano
Tu Punguana, és feia como a tua mãe Nhatsave
e és depravada como tua mãe.*

(1) — Estes poemas, que são de alguns dos movimentos a apresentar por um conjunto de músicos e bailarinos chopes, num espectáculo dedicado aos participantes do II Congresso da Associação Histórica Internacional do Oceano Índico, dão a ideia da poesia chope e dos seus temas habituais. A sua recolha, a tradução para português e os elementos para as respectivas notas explicativas, devem-se à gentileza da Administração de Zavala.

(2) — Quinto, sexto ou sétimo movimento de um *masaho*, conforme este tenha uma, duas ou três introduções orquestrais. Dança movimentada.

*Oh, venham ouvir o M'dano
Tu Punguana, és feia como a tua mãe Nhatsave
e és depravada como tua mãe.*

NOTA EXPLICATIVA

A jovem Punguana, leviana e pouco precavida, contraíu e transmitiu ao marido certa doença. O caso tomou foros de escândalo público — o maior do ano — motivo por que o compositor o aproveitou para tema do seu canto causticante.

E no seu zelo de castigador da leviana Punguana, atinge também a mãe desta, no seu entender responsável pela natureza e educação da filha.

II. POEMA DE UM CHIBUDO

Compositor: Fanequiço Macubane
Regulado: Nhagutou

*Ni vavassi cati mitapfa M'dano
Lavanani Manganacana.
Mitapfa M'dano.*

Tradução:

*Reunem-se os «enganacanas»
com as mulheres a fim de ouvirem o M'dano.
Ouçam pois o M'dano.*

NOTA EXPLICATIVA

Depois de criado um msaho, é costume dos autores submeterem-no à apreciação da sua aldeia para esta lhe dar a aprovação. A composição a que o movimento pertence foi aprovada e por isso o compositor convida toda a gente a ouvi-la.

III. POEMA DO MOVIMENTO MABANDLA (1)

Compositor: Mubuziane Tomo
Regulado: Zandamela

*Mame ua shani uadi bamba
Mame ua shani uadi bamba
uo siya banana.*

Tradução:

*Mãe que é, mãe que é vadia
Mãe que é, mãe que é vadia
que deixa crianças.*

NOTA EXPLICATIVA

O compositor de timbilas Mubuziane Tomo condena a atitude de uma mulher que apesar de ser já de certa idade ainda se deixa seduzir por homens a ponto de deixar as crianças sôzinhas.

IV. POEMA DE UM MDANO (2)

Compositor: Catize Galaze
Regulado: Zavala (Iôco-Iôco)

*Oh hi shi oh hingapfa Mzeno
uat — timbila ta makomo. Katoze
Ũa sinara timbila tauukoma
ua sinara timbila tauukoma
kaibophe mufana Muzimane
sungueta tunguo nimu turu.*

(1) — Sétimo, oitavo ou nono movimento de um **msaho**. Os anciãos (conselheiros).

(2) — Terceiro, quarto ou quinto movimento de um **msaho**. Chamada dos bailarinos.

Tradução:

*Oh sim oh oiça Mzeno
de timbila do ano corrente. Catize
ensina timbilas de Régulo
Vamos rapaz Muzimane amarre
bem capulanas e lenço.*

NOTA EXPLICATIVA

O compositor de timbilas Catize Galaze sonhou em certa altura ter composto uma boa música, pelo que dias depois resolveu tocar este mdano, convidando os bailarinos a vestirem o traje de dança para os respectivos ensaios. Lembra-se então de uma pendência que seu tio tem com Muzimane, e como espera que o tio ganhe, diz a Muzimane para amarrar bem as capulanas e o lenço da cabeça para que não caíam com a surpresa no momento do julgamento.

V. POEMA PARA UM MZENO (1)

Compositor: Chipendane Nguizo
Regulado: Canda

*Lavanani va Dandene, ua Guambene
Mitapfa ayau mahungu ahombe:
A Nhachobe anga maha to biha.*

*Njani mileca Nhachobe, dhikhambedho,
E dhaissa mama Matumbane?
Ngu fela tchani Nhachobe
Cuia dhaissa mama Matumbane?*

*Timahessile cutchani Uetele,
Cu é ningua dhitsicu dhimuedho
Cassi cu eta uomba ya bomba,
Assitequeli cufa ngu bomba, aiya inga vadhaia hanzila?*

(1) — Sexto, sétimo ou oitavo movimento de um *msabo*. Canto.

*Atiti fite Nhachobe ekha
Hissa zivaneca mhca ya bomba...
Njichani lijo mana Matumbane?
Atia humula, cala cupinduca cumueco ni Nhachobe.*

*Amanu, maliuona lirando lahombe la Nhachobe
Atiti muranda ngutu Galela
Acuwa anga randa cuganda naio male cupala votse
Cassi bomba hina vatchadissa cufani cala cupinduca.*

Tradução:

*Reunam-se oh gentes de Canda, oh gentes de Guambene
E venham ouvir esta história grave:
— do Nhachobe que procedeu mal.*

*Porque foi permitido ao Nhachobo, esse ladrão ordinário,
causar a morte da mamã Matumbane?
Porque haveria a cobiça de Nhachobe
Matar a mamã Matumbane?*

*E porque haveria de ser Wetele
a quem seria dado mais um dia
para vir contar a história da bomba
e não morrer dos estilhaços que a dilaceraram a ela
no caminho?*

*Morresse o Nhachobe só
e não existiria esta história da bomba...
Porque haveria a morte de atingir a mamã Matumbane?
Ela agora repousa para sempre ao lado de Nhachobe...*

*Mas vêde oh gentes, o grande amor de Nhachobe,
— ele gostava tanto de Galela
que quiz, com ela, ganhar mais dinheiro que qualquer de nós.
E agora a bomba lhes causou a morte para todo o sempre...*

NOTA EXPLICATIVA

Certo dia, Wetele, irmão do compositor Chipendane, foi convidado a deslocar-se de Canda para a sede do chefe Mutoto, do mesmo

Regulado, a fim de ali tratar de certas formalidades relacionadas com a sua família.

Como era cego, pediu a sua cunhada Matumbane, mulher de Chipendane, para o acompanhar.

Já no regresso, passaram por perto da povoação do chefe de grupo Nhachobe e encontraram este e sua mulher Galela a tentarem desmontar uma mina submarina que ali dera à costa e que eles supunham conter um tesouro.

Mas a mina deslagrou, matando o Nhachobe, sua mulher e Matumbane. Escapou milagrosamente o Wetele, que assim pôde contar o que sucedeu.

Toda a composição é uma pungente lamentação do Chipendane pela morte da mulher, morte que atribuiu à cobiça do Nhachobe.

Mas ao terminar o cântico, empolga-o o sentimento de admiração pelo grande amor que unia Nhachobe a sua mulher Galela, os quais, a seu sentir, tiveram a fortuna de morrer juntos.

VI. POEMA DE UM CHITOTO CHIRIRI OU NJIRI (1)

Compositor: Catíni

Regulado: Zavala

*Hacu uona aue, hacu uona aue,
Muanana ua ucoma!
Utxarihile, canique Catini
Uacu uona atxi langa:
Catini, mussiqui ua hombe ua timbila,
Ana cuemba dhimuane dhitsicu!
Anico hau uona utxari uaco.*

(1) — É o penúltimo movimento de um msaho e raramente tem canto. Finale dos dançarinos.

Tradução:

*Notamos-te, notamos-te,
• Oh filho de Régulo!
És manhoso, mas Catíni
Observa e finge que não vê a tua manha.
Assim, Catíni, o grande compositor de timbilas,
Cantar-te-á um dia!
Entretanto observamos a tua manha.*

NOTA EXPLICATIVA

Catíni chama neste poema a atenção de um habitante da aldeia para o facto de andar a seduzir uma rapariga demasiado nova e avisa-o de que o porá um dia a descoberto. O poema na primeira versão não dizia de quem se tratava, o que nesta segunda versão é bem evidente. Parece, portanto, que foi necessário insistir para que o amoroso se corrigisse. Catíni aproveita para se chamar a si próprio de «grande compositor de timbilas», numa vaidade que podia ter: foi de facto grande, dos maiores de que os chopos se lembram.

VII. POEMA DO MOVIMENTO MABANDLA

Compositor: Comucomo

Regulado: Banguza

*Ucoma caulavani ni vathu vo sela.
Una dhila mirongo ngu ussana, hé Maculuwa!*

*Zefanias, ngucu charilha,
Ua tsanissa vaca Lemane
Cassi ene é fuma.*

Tradução:

*O reino não precisa de homens ébrios.
Lágrimas deitarás depois, oh Maculuwa!
Pelo teu viver, o reino a outro passará...*

*Zefanias, por ser esperto,
anima a gente de Lemane
para ele reinar.*

NOTA EXPLICATIVA

Nesta composição. Comucomo acusa o chefe Maculuva de se entregar ao vício da embriaguês, advertindo-o de que, desse modo, acabará por preparar a sua ruína. E avisa-o, bem como à sua gente, de que Zefanias, da família Lemane, está a aliciar partidários para lhe tirar o lugar de chefe.

ESTE TRABALHO FOI EDITADO POR
INICIATIVA DO INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA DE MO-
ÇAMBIQUE, POR OCASIÃO DO
II CONGRESSO INTERNACIONAL
DA ASSOCIAÇÃO HISTÓRICA INTER-
NACIONAL DO OCEANO ÍNDICO