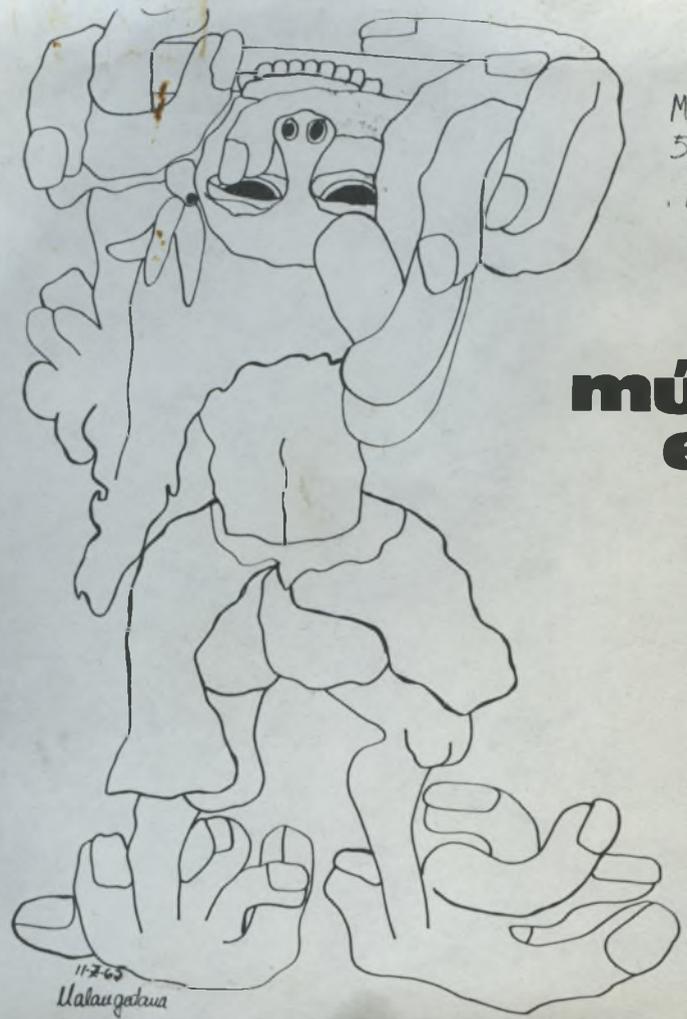


235 a 241

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ML
544
M87x



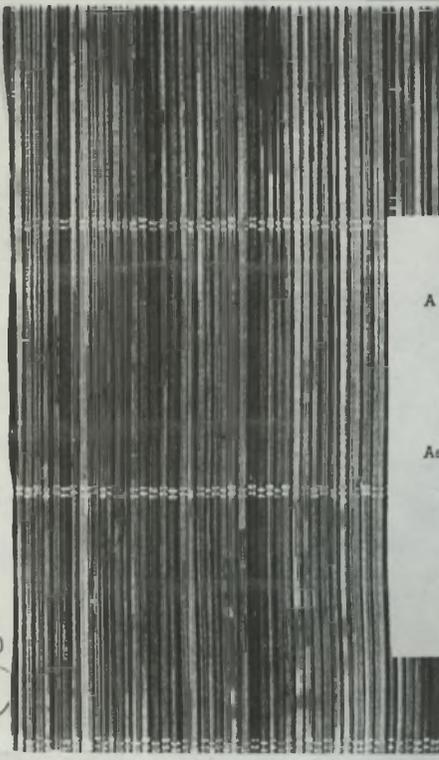
música tradicional em Moçambique

MAPUTO — 1980

edição: GABINETE DE ORGANIZAÇÃO DO FESTIVAL
 DA CANÇÃO E MÚSICA TRADICIONAL
 produção: DIRECÇÃO NACIONAL DE CULTURA
 — SERVIÇO NACIONAL
 DE MUSEUS E ANTIGUIDADES
 Av. Ho Chi Min, 1233, Maputo
 coordenação: PAULO SOARES
 fotografias: JOSÉ CABRAL
 SÉRGIO SANTIMANO
 desenhos: MARTINS PEREIRA
 ROQUE
 desenho
 na capa: MALANGATANA
 capa
 e arranjo
 gráfico: JULIO NAVARRO
 composição:
 acabamento: IMPRENSA NACIONAL
 montagem
 impressão: TIPOGRAFIA ACADÉMICA
 TIPOGRAFIA GLOBO



HAROLD B. LEE LIBRARY
 BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
 PROVO, UTAH



A
 As

Sumário

(241)	A valorização da música e canção tradicional — Paulo Soares	5
(240)	As tradições musicais em Moçambique — John Marney	10
(236)	A influência árabe na música tradicional — Martinho Lutero e Martins Pereira	16
(239)	As relações entre a música e a dança no Sul de Moçambique — John Marney	34
(238)	As Timbila — Martinho Lutero	39
(235)	Os arcos musicais em Moçambique — Maria da Luz Duarte	46
(237)	Nyanga, a dança das flautas — Martinho Lutero e Martins Pereira	60

AS TIMBILA

por
Martinho Lutero

Em Dezembro de 1562, o Padre André Fernandes escreve aos seus irmãos da Companhia de Jesus em Lisboa, a respeito do povo chope dizendo: «Hé jemte muito dada a prazeres de camtar e tamjer. Seus instrumentos são muitos cabaços liados com cordas em hum pao feito em arco, alguns grandes e otros pequenos, e as boas así também, a que com huma cera del me: silvestre apegão huns buzios para que toem bem. E tem suas contras, fabordões cet.»⁽¹⁾

Em 1608, João dos Santos, missionário português fala de um povo, ao sul do Rio Save, que «tange instrumentos de teclas de madeira organizados em grandes grupos».⁽²⁾

Já em 1920, H. Ph. Junod fala não só sobre os instrumentos em conjunto como também descreve a construção de uma **Mbila**, acrescentando que «é um xilofone com ressonância que se toca em grandes orquestras, duma qualidade particularmente suave».⁽³⁾

Hugh Tracey, musicólogo sul-africano visita em 1940 a região chope e faz um estudo detalhado, das escalas utilizadas pelos músicos de **Timbila**, mostrando-se profundamente impressionado com os «pianos de mão» como ele próprio os chama.⁽⁴⁾

Em 1972, no Instituto Pontifício de Música em Roma era defendida «Tesi di Magistero» com o título «La música dei Chopi», pelo músico moçambicano da região chope, Amândio Dide Mungwambe.⁽⁵⁾

Hoje, 1980, qualquer cidadão moçambicano quando utiliza uma moeda de 50 centavos de metical para

pagar as suas contas, manuseia a figura de uma **Mbila** chope, instrumento musical já totalmente incorporado à cultura musical nacional.

Que segredos ou que encantos encerra este instrumento que há quatro séculos, do que se tem notícia, ocupa tantos técnicos e de tantas nações na pesquisa e estudo do seu funcionamento e estrutura?

Timbila, é ao mesmo tempo o nome de um instrumento e o nome de uma dança que o acompanha. É muito difícil falar sucintamente sobre a **Timbila** dado que, para se esgotar o assunto seriam necessários vários tomos de livros para se juntarem aos tantos já escritos. Além disso, esta manifestação cultural não pode ser analisada apenas sob o ponto de vista musical, porventura o mais forte, mas há também que falar sobre a dança e a sua função social dentro da comunidade.

Dentro da dança, no seu conjunto instrumental acompanhante, a **Mbila** é o instrumento principal ainda que não seja o único. São usados também maracas, apitos e por vezes em algumas regiões, tambores.

A **Mbila**, instrumento de percussão com teclas de madeira, pertence ao grupo dos xilofones. Podemos encontrá-los em todo Moçambique e espalhados pela África em geral, (com sons produzidos por madeira). Porém a **Mbila** chope tem características especiais que a destaca dos demais. Ela foi denominada por muitos musicólogos como «marimba chope». O termo marimba é hoje usado no Ocidente para um instru-

mento presente até em Orquestras Sinfónicas, com características semelhantes aos aqui encontrados. Segundo o dicionário «Larousse de la Musique», «o termo marimba é de origem africana plural de lilimba que, nas línguas bantas designa xilofone».

A marimba será muito provavelmente um instrumento de origem oriental. Na Europa foi difundida pelos cruzados regressados do Oriente, e em África por povos vindos do Norte, oriundos da Ásia Menor. Tomada pelos bantos sofreu evoluções, nomeadamente a introdução de cabaças ressonantes. (8)

Contudo essa é apenas uma das hipóteses que se formulam para o aparecimento das **Timbila** chopes. Há estudos que arriscam a possibilidade dos chopes terem sofrido influência de migrações indonésias ocorridas há cerca de dois mil anos, para a costa moçambicana, constituindo um enclave naquela região de Inhambane.

Segundo esta hipótese a **Mbila** chope teria a sua origem nessas migrações indonésias.

A construção da **Mbila** foi já profundamente estudada, numa excelente pesquisa feita por Junod na obra supra citada. A madeira com a qual são confeccionadas as teclas, o muenje, que se encontra quase que unicamente na província de Inhambane, possui qualidades de ressonância únicas para este tipo de instrumento. Quando trabalhadores moçambicanos iam da região chope trabalhar nas minas do Rand, costumavam construir lá **Timbila** para tocar e dançar nas horas de folga. Faziam-nas com a madeira que lá encontravam. Porém essas **Timbila**

jamais soavam como as construídas em Zavala, entre outras razões, pela qualidade da madeira, que não era o muenje.

Entretanto o detalhe mais característico da sonoridade singular da «marimba chope» é a sua caixa de ressonância colocada por baixo de cada tecla. A cabaça de massala depois de esvaziada completamente, é furada em dois pontos: um que vai receber o som da tecla e outro que vai emanar o som para o exterior, sendo o segundo coberto com uma membrana animal. O som, depois de produzido pela tecla de madeira, faz vibrar essa membrana e salta para o exterior com aquela suavidade característica. Para cada tamanho de tecla corresponde um tamanho de massala diferente e proporcional. As massalas são ligadas ao corpo do instrumento por cera de uma abelha, que faz a colmeia dentro da terra. Se estes detalhes não são rigorosamente respeitados aquando da construção do instrumento, o som produzido é prejudicado. Pode-se imaginar portanto, o profundo cuidado que o músico chope tem ao fazer o seu instrumento, que serve não só para fazer música, mas também como meio de comunicação emocional na sua aldeia. Todo este conhecimento foi desenvolvido e transmitido de pai para filho através dos séculos até se tornar hoje no que já podemos considerar uma tecnologia especial na construção desse instrumento.

É frequente encontrarmos o instrumento **Mbila** tocado como solista em outras danças que não a dança da **Timbila**, acompanhado geralmente por

tambores. Porém onde ele é aplicado com mais relevo é justamente no **Msaho**, a dança das **Timbila**. Aí então, não é apenas uma **Mbila**, mas sim várias e organizadas de forma singular, pois há diversos tipos de **Timbila**. Na ordem do agudo para o grave nós vamos encontrar:

- A — **Chilanzane**
- B — **Sanje**
- C — **Dohle** ou **Mbingwi**
- D — **Dibhinda**
- E — **Chikhulu**

Um conjunto completo reúne entre 18 a 23 instrumentos.

Facto curioso é a maneira como esses cinco tipos diferentes de **Timbila** são organizados dentro do conjunto, já que há uma semelhança muito grande, em termos de equivalência timbrística com uma orquestra de câmara ocidental. Note-se que numa orquestra de câmara barroca, a composição é a seguinte:

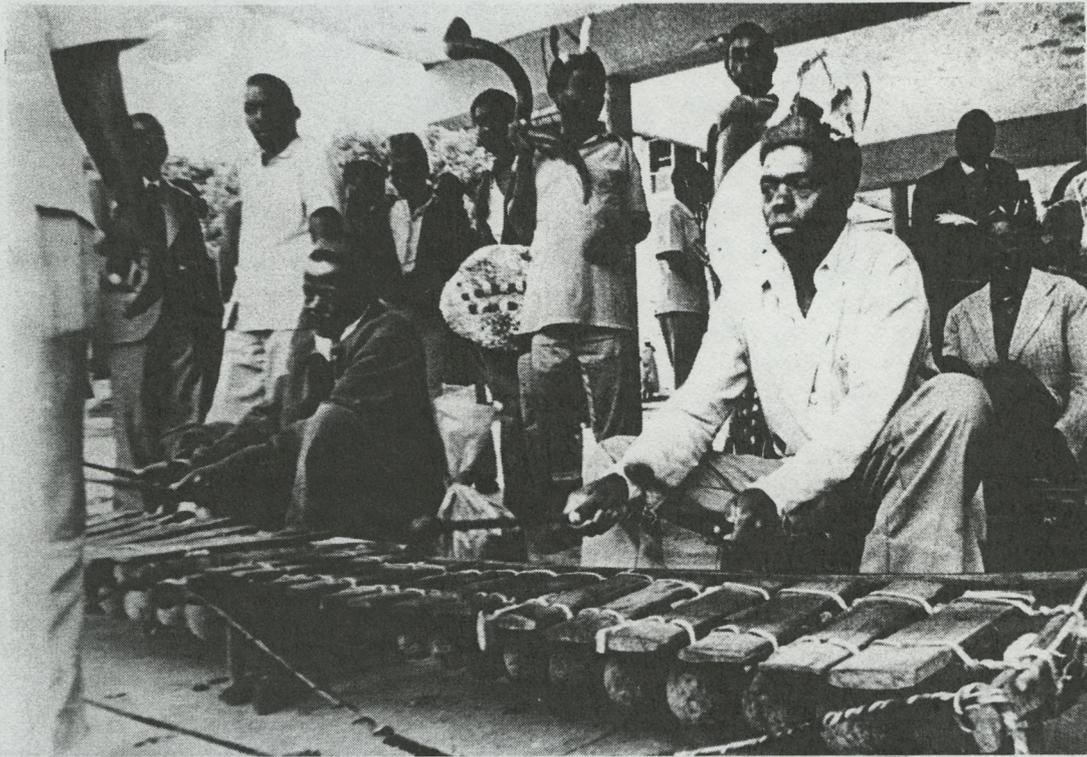
- A — 1.^{os} violinos
- B — 2.^{os} violinos
- C — Violas (Taille)
- D — Violoncelos
- E — Contrabaixos

De início inventou-se até a hipótese de esta organização chope ter sido criada com a influência da cultura europeia para aqui trazida por padres portugueses. Porém dois factores nos afastam por completo dessa possibilidade. Primeiro, por não haver

vestígios de orquestras de câmara nas missões daquela região (tais como antigos instrumentos, partituras da época, comentários por carta, jornais, documentos, etc.); em segundo lugar por haver referência dessa «organização orquestral» chope já no século XVI, ou seja antes de se tornarem correntes na Europa as orquestras de câmara tais como

descrevemos acima. (Importante lembrar que os «Concerti Grossi» ganham força com Corelli por volta de 1712). (?)

Em todas as «orquestras» de **Timbila** observadas, a estrutura das obras executadas é praticamente igual, com uma forma musical bem definida, e até rígida, quanto à ordem de apresentação. Há sempre



um instrumento solista que puxa o tema e improvisa em cima dele. Depois da cadência que ele realiza, entram todos os outros no mesmo tema, cada um com a sua variação «contrapontística». Essa ordem de apresentação temática, não difere muito dos restantes conjuntos instrumentais de música tradicional, porém a «escala chope» ou seja o «modo» em cima do qual os músicos compõem, é diverso de tudo o que se pode encontrar por todo o país.

Hugh Tracey diz-nos a esse respeito: «A tentativa de os medir pela nossa escala temperada (escala do piano) de meios tons, está destinada a falhar porque a maioria dos instrumentos desta família está afinada por algum modo natural, geralmente numa espécie de escalas de tons inteiros como intervalo característico». (8)

Contudo hoje podemos encontrar entre as **Timbila** chopes alguns instrumentos, não em pequeno número, afinados em escalas diatónicas ocidentais (por exemplo: Si Maior, no círculo de Banguza, em Zavala). Este facto, aparentemente sem importância, representa uma grande mudança em termos culturais que pode ser feliz ou funesta, dependendo da forma de orientação e condução desta profunda troca. Damos excessiva importância a esta observação, porque não se trata apenas de mudar a afinação das notas de um instrumento, mas sim de mudar o ouvido musical de um povo. Imaginem, por exemplo que, de repente (num prazo de 5 anos), os nossos actuais pianos mudavam a relação das notas entre si. Os pianistas teriam que mudar toda a

sua técnica de execução do instrumento. A música daí saída, soaria bem diferente daquilo a que até hoje estamos acostumados, e assim por diante. Uma série de mudanças que iria dar meia volta à cultura vigente. O dodecafonismo de Schoenberg não seria tão violento como a mudança que acabamos de referir.

Uma das causas desta troca, é sem dúvida a introdução das canções revolucionárias a nível nacional. Todas essas canções estão, no geral, compostas na forma tonal ocidental. A necessidade de acompanhar essas canções obriga os músicos a reafinarem os seus instrumentos de forma a poderem executar essa música satisfatoriamente. Tivemos oportunidade de observar no distrito de Homúne, uma orquestra de **Timbila** afinada nos «modos chopes», tentando acompanhar a população numa canção revolucionária. O resultado desta tentativa foi uma grande sobreposição de notas que ao ouvido leigo soava uma profunda desafinação.

Reputamos à canção revolucionária grande parte desta mudança. Se no registo do minucioso e eficiente musicólogo Hugh Tracey, não há citação deste facto tudo nos leva a crer com certeza, dado o nível do seu trabalho, que esta mudança de afinação não existia, caso contrário teria sido registada por ele. Há também uma citação de Amandio Dide que narra a visita do presidente Carmona de Portugal a Moçambique em 1939; uma orquestra especialmente formada com cem **Timbila** executaram o Hino Nacional Português com afinações totalmente dife-

rentes entre si e nenhuma em escala ocidental. ⁽⁹⁾ Com certeza que também este excelente musicólogo moçambicano não teria deixado de registar no seu trabalho datado de 1972, a existência dessa mudança.

O principal problema que essa transformação acarreta é que uma **Mbila** afinada na escala ocidental, jamais poderá tocar um **Msaho**, ou seja a música chope. Portanto vemo-nos aqui diante de um problema cultural de difícil solução. Negar a importância da canção revolucionária e a sua já poderosa influência e presença nas populações de todo o país é impossível. Por outro lado deixar à parte uma cultura musical como a desses moçambicanos de Zavala, seria uma perda irre recuperável para a História da Música.

É-nos difícil no momento formular ou tentar ensaiar qualquer solução para este problema. Somente um estudo aturado, e tendo como centro a preocupação por este facto, nos poderia dar uma tomada de consciência real para o problema. O envio de estudiosos para essa região, com todas as condições necessárias para a realização de análises junto aos músicos, seria um primeiro e importante passo no sentido da resolução do problema e da salvaguarda dessa manifestação musical do povo moçambicano, que mereceu de Hugh Tracey o seguinte comentário: «O sentido de andamento, os passos «pianíssimo» bem como os «fortísimos», e a maneira como se adaptavam ao solista, afirmavam esses homens como músicos naturalmente prenda-

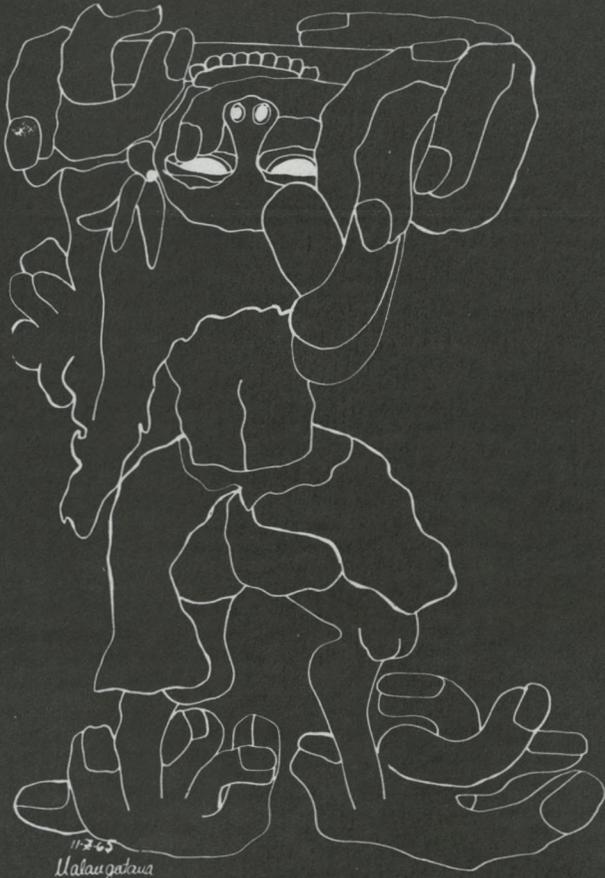
dos, acima da média em qualquer sociedade». ⁽¹⁰⁾

Essa «determinação da característica modal da **Timbila**» é tão marcante, que já se torna praticamente impossível encontrar este instrumento na sua forma real, fora dos círculos onde se cultivava esse género musical, com toda a sua pujança natural. As lojas de artesanato de Maputo estão coalhadas de **Timbila** feitas por «comerciantes baratos» que fazem deste instrumento nacional uma forma medíocre de ganhar dinheiro desvirtuando ao mesmo tempo a cultura. Mal sabem os ingénuos turistas que ao saírem de Maputo, felizes com as suas «marimbas» levam nada mais que um «bibelot» em nada representativo da riqueza e da potência deste património cultural nacional.

Muito mais haveria para se dizer a respeito da **Timbila**. Deixemo-lo para aqueles que com mais sorte, ou numa outra época, consigam condições para o aprofundamento desta apaixonante manifestação cultural musical moçambicana.

NOTAS

- (1) «Documenta Indica V», **Jos. Wicky S. J.**, Archivio S. L. 2 f. 7, Roma, 1561/1563.
- (2) «Ethiopia Oriental», **Frei João dos Santos**, Évora, 1609.
- (3) «Bantu Studies», vol. III n.º 3», **H. Ph. Junod**, July 1929, pp. 275-286.
- (4) «Três dias com os Ba-Chopes», **Hugh Tracey**, Moçambique, 24 de Dezembro de 1940, 23-112.
- (5) «Pont Inst. di Roma», Relatore Marcel Noiret, **Amandio Dide Mungwambe**, 24-11-72.
- (6) «Dicionário de Música», **F. Lopes Graça**, Edições Cosmos, Lisboa, 1965.
- (7) «Uma Nova História da Música», **Otto M. Carpeaux**, Edições de Ouro, Brasil, pp. 50.
- (8) Op. cit., **Hugh Tracey**, pp. 30.
- (9) Op. cit., **Amandio Dide Mungwambe**, pp. 101.
- (10) Op. cit., **Hugh Tracey**, pp. 41.



11-2-65
Malau gakuwa

45

