

MÚSICA CHOPE

CHOPI MUSICIANS

MOÇAMBIQUE

They now have the **primary** melodic line of the poem — the subject or leitmotive — and the **secondary** melodic accompaniment — the orchestral-sentence — which fits the words contrapuntally, with a number of variations and sequences. It is this secondary melody which becomes the main theme for the orchestral part of the work. From it the orchestral ground is developed by the composer himself and by his fellow musicians as they play. In this degree the composition now becomes communal, with the players of the various pitches of Timbila (treble, alto, tenor, bass, and double bass) improvising their own parts to the ground. But they all conform to the master pattern set by the composer who may or may not have composed all these ground variations himself. It is incorrect to think that the performance of such variations is entirely impromptu. It is not. A repetition of the work will elicit the same variations as before, though the number of times they are played will depend upon the number of repeats, kuvagela, required by the dancers or the leader. Recordings of their work have elucidated this point.

The composer is now left with the final touches to decide. He must devise an introduction, arrange the general sequence of the movement, and decide how he will complete his coda. The introduction to a movement is often complicated. The leader may first play over a statement of the melody, kukata indando. Then after a short pause he will start an intricate cadenza, kudala, which leads, via a run down the instrument, kusumeta, and an introductory phrase, kuningeta, into the full orchestral opening, kuvetani vootsi. Other introductions are not so intricate and may sometimes be only a matter of a couple of notes by the leader before the whole orchestra follows. The sequence of the movements is dependent upon the steps to be danced and the verses to be sung. It is arranged later between the composer and his dance leader. This leaves only the coda. Generally, though not always, the code is a repeat of the first line or verse of the lyric, and the leader must devise a musical indication, kuvelusa, which his men will be able to hear and so follow him into the coda.

The musical side is now complete in every essential, but the dance has yet to be composed and fitted to the music. The composer will call on one or two of his friends to help play over his new work to the dance leader, who listens attentively and devises in his mind the dance routine to fit it. Then, with the plan of action clearly in his mind, the dance leader will try out his new steps and call upon the composer to give him a stipulated number of repeats of the basic sentence or phrase for each part of the dance. Naturally there would be confusion if a clearly devised plan were not strictly adhered to by dancers and orchestra. But the system works without the writing of a word or note on paper, and between them the whole movement takes shape.

The singing of the words of the lyric is part of the dance routine and is undertaken by the dancers. They sing as a rule in unison with occasional harmonic passages by their leader. The clear statement of the subject and counter-subjects by young male voices set percussion accompaniment of the mellow-toned Timbila makes stirring music.

So each new movement is added and replaces the old one which is discarded from now on, and in the matter of a few weeks or months the Ngodo has sloughed its old skin and is born fresh with new words, new music, and new dances.

It is against this highly developed pattern of melody, contra-melody, and action, that Chopi poetry is heard.

Hugh Tracey



floresta densa e que tem formação muito lenta. A delicada operação da tempera é feita ao fogo penetrando a resina em todas as células e tornando as teclas mais homogêneas. Outrora era considerada superior a madeira perfeitamente seca obtida de árvores derrubadas há muito.

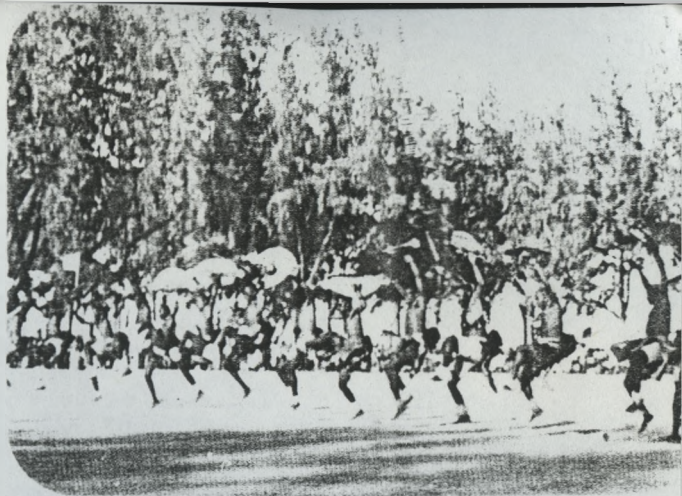
Afinadas as teclas por desbaste da sua parte inferior, começa então a estendê-las sobre a prancha-mestra.

Fazem então os vibradores, dikóssi (pl. makossi), que são membranas fixadas num cilindro oco de cera, colocado sobre orifícios de diâmetro variável abertos nos ressoadores. Aquelas aderem firmemente à cera e o músico procura, por todos os meios, fechar com ela hermeticamente o cilindro. Não pode ser esticada, para não prejudicar a vibração. Evita-se este inconveniente premindo-a ligeiramente com o polegar. A função do vibrador é nasalizar a nota e dar-lhe margem. Mas ainda não é tudo. O vibrador só por si dá à nota que sai do ressoador uma certa qualidade, mas essa nota tem de ser arredondada por ser um pouco dura e gritante. Consegue-se o efeito desejado colocando uma trombeta em volta dos makossi. Chama-se mujuuua (pl. siuua) e também é feita de cascas pequenas de massala. O próprio nome diz onomatopaicamente o fim a que destina: «ua ua», arredondamento do som nasalizado produzido pelo vibrador desprotegido.

Quanto às baquetas a sua qualidade tem muita influência. Escolhem-nas bastante compactas para percutir as teclas. Preferem para o solo baquetas de cabeça grande e mole, e para as notas agudas do *congá* e do *chilanzane*, baquetas de cabeças mais pequenas e duras. Hugh Tracey afirma ser benéfica para a qualidade do som a substituição, feita modernamente, da borracha virgem por tiras de pneus de bicicleta. Em toda a orquestra há, portanto, sete ou oito graus de dureza e tamanho nas cabeças das baquetas. Os tamanhos diminuem proporcionalmente com a dureza. Para as cabeças da baqueta têm os tocantes de ir às matas de *mbungo* ou *ibundo* (*Landolphia Kirkii*) fazer incisões na árvore pelas quais escorre a seiva.

Bobo dançando





Cremos bastarem estas breves explicações para que ressalte a evidência o espantoso engenho e talento musical que demonstra o povo de história tão longa e heróica e de características culturais distintas.



Embora as atenções dós estudiosos se tenham concentrado exclusivamente nas orquestras de timbilas, é erróneo julgar que se encontram entre os Chopes outras manifestações musicais que mereçam referência.

A par das timbilas constata-se um aproveitamento extraordinário das potencialidades de instrumentos mais vulgares e até mesmo utensílios com qualidades sonoras: cabaças (sibembe), matracas (ngoma), tambores (ngoma), arcos de fricção (chibvelani), flautas de bambu (chimveca), arcos com cabaça de ressonância (chitende), etc.

Especialmente empolgante é o ngalanga, em que se formam conjuntos compostos por timbilas, matracas e três tambores (alto, médio e baixo), fornecendo um acompanhamento musical trepidante, rápido e de vigor, a um grupo misto de dançarinos, por vezes usando polainas feitas com pequenas massalas cheias de sementes, cujo choque acentua os passos e compassos.

No chimveca os jovens dançarinos correm em roda e dançam vigorosamente em passos dirigidos para o centro, tocando sincronamente e ininterruptamente as suas flautas rudimentares.

No sibembe dançam e cantam crianças com o acompanhamento de uma bateria de cabaças de diferentes volumes, percutidas com os pés dos tocadores sentados.

O chitende acompanha belos cantos masculinos a solo.

No chingomane dançam rapazes e raparigas ao som de tambores.

No festival de 1973 apareceu na regedoria Quissico, um homem idoso tocando o arco de fricção chibvelani em que é utilizada a hollowidade bucal para efeitos de ressonância, cuja virtuosidade constitui uma verdadeira revelação quando foi reproduzida a gravação que se fez ao tuou aproximando-lhe o microfone da face.

Ainda recentemente o grande musicólogo Percival Kirby, referindo-se às limitações físicas da maioria dos instrumentos africanos, concluiu o facto de mesmo na rudimentar ocarina elas poderem ser consideradas pelos Chopes. Os próprios Vendas que também a conhecem têm sido considerados como musicalmente bem dotados, nada de novo conseguem extrair desse primitivo instrumento.

(Compilado por A. RITA-FERREIRA)

Os primeiros movimentos são introduções orquestrais constituídas por um solo do maestro seguido do acompanhamento.

Segue-se o *nguenisso*, a entrada dos bailarinos.

Entra então o *mdano*, a chamada dos bailarinos. Iniciado pela orquestra, surge o corpo de baile, em passos animados.

O movimento que sucede, *chibudo*, é uma dança mais movimentada, acompanhada, no final, pelo canto de alguns versos.

Vem, finalmente, o *mzeno*, o movimento culminante do *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, quando vê chegado este movimento, se aproximar dos executantes. Os bailarinos, por sua vez, formam perante a orquestra, pois têm apenas de cantar e, em mímicas expressivas, representar algumas das atitudes descritas nos versos.

No *mabandla* os bailarinos mais uma vez cantam e dançam.

O penúltimo é a «-finale» dos dançarinos. Suprimem-se os cantos. Os bailarinos exibem-se pela última vez. Pode ser acompanhado por dois *mbombos*: *ngoma*, baixo, tocado com duas baquetas grandes; *nzoma*, alto, tocado com dois pausinhos, em ritmo acelerado, sendo mantido no ombro por um ajudante.

O último movimento *msitso kugulta* é a «-finale» orquestral: o maestro e depois a orquestra repetem o tema de abertura do *msaho*, para terminar, dá-se por finda a apresentação.

A disciplina da orquestra é mantida com precisão e unanimidade. Aparentemente os músicos não olham para o maestro que com eles se senta na primeira fila. Mas este mantém firmemente a sua condução através de toda a longa dança orquestral. Fá-lo elevando mais ou menos as baquetas, cantando as últimas notas das frases que toca a solo, efectuando movimentos com a 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 toca ritmadamente. Por vezes os seus solos são, também, indicações para os passos que se seguem.

A ambição máxima do tocador de timbila é ser condutor. Antes de ascender tão alto tem de saber tocar todos os instrumentos da orquestra, conhecer toda a gama de processos por que cada músico cumpre o seu papel, compreender os limites da improvisação que lhe é consentida em cada passo da execução. Há momentos em que todos os músicos devem tocar em harmonia, *kudingana*, outros em que podem desenvolver as suas próprias variações, *kuhambana*. Devem estar atentos ao comando, *kuvelussa*, do maestro que lhes indica as mudanças na música e nos esquemas de dança, as transições da dança para o canto, etc. No entanto, este grau de virtuosismo não é alcançado por todos — nem é facilmente alcançável. Não só é necessária aplicação fervorosa, como há também que começar durante a infância. Nenhum tocador que tenha começado depois dos vinte anos consegue chegar a ser bom instrumentista.

Conjunto de timbilas



Segundo Hugh Tracey a sonoridade das palavras cantadas pelos bailarinos e, não raro, pelos músicos, forma uma melodia fortemente ritmada e ligada ao fundo orquestral. Esse fundo é um motivo regular ou uma combinação de motivos agrupados em séries de três, quatro, cinco ou mais ao mesmo tempo, que em conjunto formam a base frase melódica completa. As linhas dos poemas parecem adaptadas a um número certo destes motivos ou compassos e qualquer de segue sem pausa ou interrupção a execução dum número dado compassos. A velocidade com que cantam a letra dá às vezes uma qualidade instrumental que liga admiravelmente com as características de percussão das timbilas. Ao invés da música orquestral, o canto em geral, em unísono estrito.



Os xilofones têm uma ressonância de qualidade muito superior à que é obtida:

- a) pelo uso de teclas de madeira de *muenje*, largas e espessas, dando um som muito puro, sem harmónicos estranhos;
- b) pela nasalidade da nota, devida à colocação dum pequena membrana vibratória na bem afinada cabaça ressonante;
- c) pelo emprego de baquetas com cabeças de borracha macia.

As diferenças entre os vários tipos de timbilas são essenciais na orquestração. A excepção do *gulo* (*chiculo*) todos os instrumentos se ultrapassam uns aos outros em extensão. No conjunto cobrem quarenta e oito notas. O xilofone *tipile* ou *soprano*, *chilanzane*, parte invariavelmente da nota fundamental, chamada *hombe*, e tem doze a dezasseis notas. O *contralto*, *sango*, começa uma, duas ou três notas abaixo da *hombe* e pode ter catorze a dezasseis notas. O *tenor*, *dole* ou *mbingue*, começa em regra, da quarta ou quinta nota abaixo da *hombe* e pode ter dezoito a vinte e duas notas. O *duplo-baixo gulo* tem três ou quatro notas e a afinação nem sempre é a mesma.

Os materiais necessários são de origem predominantemente vegetal. São eles:

- | | |
|------------------|--|
| — <i>Mucusso</i> | — madeira para a espinha dorsal do instrumento; |
| — <i>Muenje</i> | — madeira para as teclas rectangulares; |
| — <i>Matamba</i> | — casca dura de massala que serve de caixa de ressonância; |
| — <i>Ipula</i> | — cera de vespa; |
| — <i>Ingoti</i> | — cordel feito de casca de árvore ou de tiras de palha; |
| — <i>Mbungo</i> | — borracha para a cabeça das baquetas; |
| — <i>Ivondo</i> | — (iacueua) — diafragma de uma espécie de rã, ou peritoneu de boi, para a membrana vibratória. |

Os utensílios empregados limitam-se a uma machadinha afiada, um cinzel de fabrico manual, uma ponta de metal para fazer orifícios, um fogo e uma pequena forma de madeira para trabalhar a cera.

O artífice, para construir uma timbila, faz primeiramente a caixa dura. Depois talha a prancha, *muguama*, que há-le servir de suporte às teclas. Em seguida procede à fixação nela dos ressoadores de casca de massala, ressoadores que são fechados hermeticamente com cera de vespa amolecida com óleo de mafurra. Concluídas as pernas para a construção do arco com uma peça única de madeira de mafurre. Os chopos chamam-lhe *murari*: *kutsamissa* timbila. A sua função é impedir que o instrumento fique em contacto com o chão, tornando-o confortável a posição do executante (alguns músicos metem as pernas entre o arco e a timbila e levantam-na assim enquanto tocam) e conservar o instrumento longe do músico se este toca de pé ou caminha.

As teclas são feitas com a madeira resinosa e duríssima de *ifroxibon* *Obligum Radlk*, *Syn O. Otille*, árvore que se dá no meio

Entre os meios que se dedicam ao estudo da vida africana são sobejamente conhecidas as orquestras chopes de timbilas, forma apcr-tuguesada de «timbila», plural de «mbila», tecla de xilofone.

O musicólogo Hugh Tracey tem-lhes dedicado especial atenção, sendo de opinião que «... a arte musical chope está longe de ser simples e primitiva... A notável fecundidade artística dos compositores e o elaborado dos bailados não permitem considerar estas manifestações na categoria das danças regionais. Colocam-nas, sim, num nível de capacidade artística muito mais elevado que o da maioria dos músicos africanos na parte meridional do continente».

Outrora cada comunidade tribal dispunha do seu conjunto, ngodu, composto por músicos, waweti, e bailarinos, basinyi. Estes conjuntos tinham uma composição média de doze a quinze músicos, dois matraqueiros e quinze a vinte bailarinos.

Tradicionalmente este conjunto de actividades revelava carácter acentuadamente social, constituindo um factor de relevo para a manutenção da unidade tribal e para afirmação da comum lealdade dos seus membros ao respectivo chefe. As canções mostravam desenvolvida intuição poética. A necessidade de combinar as letras com o acompanhamento musical e com os bailados punham de parte a improvisação e a criação espontânea, características comuns e fundamentais da música folclórica africana. Por outro lado os bailarinos necessitavam de uma estrutura musical e vocal exacta para que pudessem sincronizar com ela passos complexos e acompanhados por pancadas em perfeito unísono dos escudos e das lanças ou machadinhas. Assim, necessitava o verso de estrofes regulares e pré-estabelecidas, abolindo-se os caprichos dos executantes. Por todos estes motivos, tornava-se indispensável a regência de um condutor que desse forma e disciplinasse o conjunto.

O que não queria dizer que as letras, a música e a coreografia se petrificassem. As composições duravam alguns anos, cedendo lugar a outras que haviam surgido mais oportunas.

Os poemas desempenhavam uma interessante missão de regularização e de condicionamento de conduta individual em conformidade com os respectivos valores culturais, missões em que só eram iguados pelos aforismos. Reflectiam as condições sociais, verboravam as injustiças, criticavam os que não cumpriam os seus deveres e os que abusavam do seu poder, ridicularizavam a vaidade, e outros defeltos, comentavam as personalidades e as instituições governamentais e, enfim, os europeus com as suas estranhas maneiras e costumes. A maioria deles glosava acontecimentos desenrolados no microcosmos das subdivisões tribais.

Cada msaho inclui seis a sete poemas, em média, não tratando todos do mesmo tema. Abrangem temas diferentes da vida da povoação e por vezes um só poema engloba mais do que um assunto. Este pode ser alegre, triste ou de carácter meramente documentário. Como girava sempre à volta dos acontecimentos ou das características da pequena comunidade, a maioria das alusões só podiam ser compreendidas por aqueles que nela residiam e que manifestavam o seu entendimento por gargalhadas generalizadas.



Quando o compositor tem gizada a letra do seu poema, ou pelo menos as primeiras estâncias, passa à composição da melodia. Construída a linha melódica primária do poema — o motivo ou estribilho — e o acompanhamento melódico secundário — a frase orquestral —



adapta as palavras a uma quantidade de variações e seqüências. O compositor e os músicos vão desenvolvendo o fundo, à medida que tocam. Nesta altura a composição já é feita em comum com os músicos das diversas espécies de timbila (tiple, alto, tenor, baixo), improvisando as suas partes de harmonia com esse fundo. Mas todos eles se conservam fiéis ao padrão principal feito pelo compositor. Quando a parte musical está completa a dança tem de ser adaptada à música. O compositor pede a dois ou três companheiros que com ele toquem a nova música perante o dançarino-chefe, que escuta atentamente. Imaginando ao mesmo tempo a seqüência coreográfica. Depois, com o seu plano claramente desenhado, ensaia os novos passos, prevenindo o maestro do número de repetições da frase básica que julga necessárias para cada parte da dança. É claro que seria enorme a confusão a não existirem estes ensaios prévios entre a orquestra e o grupo de dança.

O canto fica a cargo dos dançarinos. Geralmente, entram em unísono com uma ou outra passagem harmónica executada pelo chefe. É notório que alguns chefes de dançarinos se esforçam por conseguir efeitos originais e novos modelos nos seus movimentos. Não há dois ngodos perfeitamente iguais, assim como a música de cada msaho é diferente. Todavia, nas suas diferenças desenvolvem-se sempre características exclusivamente chopes.

Mas os prazeres essenciais da dança são alcançados através da pura emoção de executar, em perfeito unísono, movimentações complicadas. Perder o compasso ou cometer um erro na dança é sempre motivo de troça por parte da multidão — se bem que aos olhos dos leigos seja quase sempre difícil descobrir qual a falta ou desacerto que provocou tão espontânea reacção. Talvez por esse motivo se incluem bobos no ngodu, bobos que, fazendo tudo mal, realçam a perfeição dos dançarinos.

De acentuar é a curiosa adopção pelos dançarinos de adornos e armamentos que são estranhos à cultura tradicional. De facto tinham os Chopes como arma principal o arco e a flecha e por isso mesmo tal nome lhes foi dado pelos invasores angunes, nome derivado do verbo Ku-thlopa, atirar flechas. O escudo de pele de boi, a lança de cabo curto e folha larga, os ornamentos confeccionados com crinas de bovinos, são bem típicos desses implacáveis inimigos.

É também de vincar que, tradicionalmente, o msaho constituía uma actividade exclusivamente varonil. As mulheres limitavam-se a assistir e a animar os músicos e os dançarinos com gritos modulados e, eventualmente, a executar diante deles alguns passos a solo.



Cada msaho tem nove a onze movimentos. Estes são perfeitamente distintos e podem ter a duração de um minuto como acontece com algumas introduções — ou prolongar-se até cinco ou seis minutos — nos cantados e dançados. A execução completa faz-se geralmente em quarenta e cinco minutos.

Os primeiros movimentos são introduções orquestrais por um solo do maestro seguido do acompanhamento.

Segue-se o nguenisso, a entrada dos bailarinos.

Entra então o mdano, a chamada dos bailarinos. Orquestra, surge o corpo de baile, em passos animados.

O movimento que sucede, chibudo, é uma dança m-tada, acompanhada, no final, pelo canto de alguns versos.

Vem, finalmente, o mzeno, o movimento culminante. Muito mais lento do que todos os outros, nele se revela o compositor, como toda a orquestra; e esta importância pelo facto de toda a assistência, quando vê chegado esse se aproximar dos executantes. Os bailarinos, por sua vez, perante a orquestra, pois têm apenas de cantar e, em miríadas, representar algumas das atitudes descritas nos versos.

No mabandla os bailarinos mais uma vez cantam e dançam.

O penúltimo é a «finale» dos dançarinos. Suprimem-se os bailarinos exibem-se pela última vez. Pode ser acompanhado por tambores: ngoma, baixo, tocado com duas baquetas grandes, alto, tocado com dois pausinhos, em ritmo acelerado, sobre o ombro por um ajudante.

O último movimento msitso kuguita é a «finale» do maestro e depois a orquestra repete o tema de abertura, para terminar, dá-se por finda a apresentação.

