



EXPOSIÇÃO DE
INSTRUMENTOS
MUSICAIS DE
MOÇAMBIQUE



A Exposição de Instrumentos Musicais de Moçambique faz parte do programa "Culturas em Diálogo 1994" que a OIKOS - Cooperação e Desenvolvimento e o Espaço OIKOS - Lisboa é Capital Europeia da Cultura.

Neste mesmo ano, Moçambique vive o processo de reafirmação do país e do seu povo na construção do desenvolvimento e na afirmação das suas culturas.

A cultura é neste contexto o traço de união dos Moçambicanos e das suas raízes de origem, e a construção de um futuro comum.

EXPOSIÇÃO DE
INSTRUMENTOS
MUSICAIS DE
MOÇAMBIQUE

O "diálogo" que esse processo implica é cultural e as capacidades de todos os moçambicanos.

A música é a linguagem que pode unir todos os moçambicanos e o norte a sul de Moçambique como do norte a do sul do planeta.

A Exposição de Instrumentos Musicais de Moçambique, realizada em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia, é um testemunho da criatividade dos povos de Moçambique e a construção de um futuro de paz e progresso para todos.

ESPAÇO OIKOS

1994

As actividades que constituem o programa de apoio a esta exposição são uma oportunidade que o Espaço OIKOS oferece para aprofundar o conhecimento da cultura moçambicana e estreitar laços de solidariedade entre os povos de Portugal e de Moçambique.

Exposição organizada pelo Museu Nacional de Etnologia em
colaboração com a OIKOS
Organização e montagem: Benjamim Pereira e José Pedro Caiado
Textos e Imagens (selecção): José Pedro Caiado e Domingos Morais



PÚBLICO

ESPAÇO OIKOS

Rua Augusto Rosa 40 1100 Lisboa

tel. 888 00 12 fax 87 53 98

OIKOS - Cooperação e Desenvolvimento

Av. Visconde Valmor 35 - 3º dto. 1000 Lisboa

tel. 796 47 19 fax 793 97 91

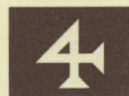
Patrocínios:



COMISSÃO
DAS COMUNIDADES
EUROPEIAS



 Banco Comercial Português



PÚBLICO

Instrumentos Musicais de Moçambique

A **Exposição de Instrumentos Musicais de Moçambique** faz parte do programa "Culturas em Diálogo 1994" que a OIKOS - Cooperação e Desenvolvimento realiza no ano em que Lisboa é Capital Europeia, Ibero-Americana e Lusófona da Cultura.

Neste mesmo ano, Moçambique vive o processo de repacificação do país e dá os primeiros passos na construção da democracia e na afirmação das identidades das suas culturas.

A cultura é neste contexto o traço de união dos povos de Moçambique com as suas raízes e forças de coesão, para a construção de um futuro comum.

O "diálogo intercultural" é uma necessidade para que essa construção seja um processo que integre a riqueza cultural e as capacidades de todos os Moçambicanos.

A música é a linguagem que ultrapassa todas as barreiras linguísticas e culturais, que pode unir todos os povos de norte a sul de Moçambique como do norte e do sul do nosso planeta.

A **Exposição de Instrumentos Musicais de Moçambique**, realizada em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia, é um testemunho da criatividade musical dos povos de Moçambique e do seu papel na construção de um futuro de paz e dignidade para todos.

As actividades que constam do programa da exposição são uma oportunidade que o Espaço OIKOS oferece para aprofundar o conhecimento da música moçambicana e para estreitar laços de solidariedade entre os povos de Portugal e de Moçambique.

Instrumentos Musicais de Moçambique

Expôr uma colecção de instrumentos musicais de Moçambique do Museu Nacional de Etnologia no Espaço OIKOS, em 1994, é uma afirmação da diversidade e riqueza cultural de um país, Moçambique, e constatação de um dos melhores contributos dados pela antiga potência colonizadora, Portugal, no estudo e recolha dos testemunhos materiais e documentais dos povos e culturas que vivem ou viveram naquele território.

Quase todos os instrumentos expostos foram recolhidos entre 1957 e 1961 por Margot Dias, que sobre eles escreveu vários artigos em revistas especializadas culminando no livro "Instrumentos Musicais de Moçambique" (IICT, Lisboa, 1986), obra publicada em português sobre a colecção reunida pela autora, com referência aos instrumentos de Moçambique existentes nos mais importantes museus do mundo, bibliografia e iconografia, análise musical (acompanhada por uma cassette com exemplos musicais) e alguns dos mais lúcidos ensaios escritos sobre estas temáticas. Referência obrigatória para quem quiser conhecer a música de Moçambique.

Os 30 anos que nos separam da década de 60, trouxeram consigo profundas mudanças em todo o continente africano, que em Moçambique incluíram os conflitos anteriores e posteriores à independência e a adversidade de catástrofes naturais com deslocações de centenas de milhar de pessoas e sequelas aos mais elementares níveis de sobrevivência. Não constituindo situação única em África, o drama vivido pelos moçambicanos teve profundas consequências nas suas manifestações culturais, estando por fazer todo um levantamento que actualize os estudos realizados no passado.

Que terá sobrado das músicas, danças, instrumentos e saberes que constituíram afirmações identitárias de cada um dos povos e culturas de Moçambique? Quais as transformações que ocorreram nas populações forçadas a deslocar-se para regiões distantes, confinadas à sobrevivência em campos de refugiados, descontextualizadas, submetidas a novas influências, despojadas de força anímica para reencontrarem um novo equilíbrio?

O refazer de um país inserido numa região que procura nos caminhos da paz e democracia a resolução dos muitos problemas

que afligem os africanos, passa necessariamente por uma revitalização das práticas culturais, num contexto de mudança que não deverá no entanto impedir a coexistência do modo próprio a de cada povo se exprimir, da língua aos valores, da música e dança às festas e cerimónias que ainda possam responder ao seu direito irrecusável de identidade.

Mas, quem se interessará hoje por estes instrumentos, pelos povos que os tocam ou tocavam, pelos contextos e funções que lhes davam sentido? Os testemunhos que se seguem, são uma das respostas possíveis. Neles, alguns dos mais credenciados investigadores sobre a música e dança africanas dão-nos as chaves que nos possibilitam o acesso ao que de mais essencial caracteriza os modos próprios de expressão dos povos de Moçambique, que nestes (como em alguns outros) domínios não são pobres, dependentes ou carentes de ajuda exterior. Pelo contrário, temos muito a usufruir e aprender com eles, capazes de nos surpreender e fecundar pelo engenho, saber e humanidade de que são detentores.

Se os soubermos ouvir. Se não os impedirem de se expressar.

Domingos Morais



Música e Dança Africanas

Em sentido restrito, o termo música/dança africana usa-se hoje exclusivamente para as culturas musicais dos povos africanos a sul do Sahara, incluindo os povos Khoisan do sudoeste. Na antiguidade a área cultural da África negra estendia-se muito mais para norte como podemos constatar em pinturas rupestres no Sahara. As culturas musicais da África do norte actual são no fundamental diferentes das da África negra, pertencendo a uma área afro-asiática mais do que a uma área estilística africana. Do mesmo modo, a música e as danças das comunidades europeias fixadas no sul do continente africano não se incluem no conceito de música e dança africanas.

Em África, tal como a definimos, existem, citando Alan Lomax, as seguintes regiões de estilos musicais: Sudão ocidental, Bantu equatorial, Caçadores/recolectores africanos, Bantu do sul, Bantu do centro, Bantu do norte, Sudão oriental, Costa da Guiné, Afro-americano, Sudão muçulmano, Etíope, Alto Nilo e Madagascar. A inclusão de uma região Afro-americana significa que a cultura africana abrange a diáspora africana. As culturas musicais da costa da Guiné (Yoruba e Fon, por exemplo), da região do Congo/Angola e com menor expressão do sudeste africano têm extensões em várias partes do novo mundo. Só recentemente foi possível estabelecer com precisão a ligação de determinados elementos estilísticos de vários tipos de música afro-americana com regiões estilísticas localizadas na África negra.

Apesar das diferenças entre as tradições musicais da África do norte e da África negra, sabemos do intercâmbio histórico e do contacto inter-cultural entre as duas áreas. O comércio, a escravatura e a colonização islâmica tiveram como resultado a islamização da música africana em em muitas regiões da África negra, e também um forte impacto de aspectos musicais da África negra na África do norte e no sul de Marrocos. O Sudão muçulmano é uma das regiões musicais islamizadas. Na África oriental as formas musicais de influência árabe ou islâmica encontram-se mesmo no interior, no sul do Uganda por exemplo, e não apenas ao longo da costa do oceano Índico. Vários instrumentos musicais introduzidos pelos árabes podem ser encontrados nestas regiões, sendo o violino de uma corda o

exemplo mais visível. No entanto, vastas áreas da África negra podem-se considerar virtualmente livres da influência árabe ou islâmica. As escolas tradicionais de circuncisão para rapazes que encontramos a ocidente da África central, com as suas músicas e danças associadas, foram desenvolvidas unicamente na África negra e não podem de forma alguma ser relacionadas com práticas islâmicas.

É actualmente consensual que a música/dança africana de várias regiões do continente passou por mudanças decisivas ao longo da história. O que hoje se designa por música tradicional é com toda a probabilidade diferente do que se ouvia há alguns séculos. Também não se pode considerar a música africana como exclusivamente étnica, na acepção que é dado a este termo em etnomusicologia. As formas e características musicais não se encontram rigidamente ligadas a grupos étnicos; de referir ainda a importância de cada músico, com o seu estilo e criatividade próprias.

Os grupos étnicos foram por sua vez submetidos a um fluxo constante de influências e características musicais; modas foram trocadas ao longo das fronteiras étnicas e linguísticas. Quando o *likembe*, um pequeno lamelofone de caixa de ressonância oriundo da região da foz do Zaire, começou a ser conhecido ao longo do curso do rio em finais do século XIX, levado por servos coloniais Lingala, foi rapidamente adoptado por povos não-Bantus, como os Ngbandi, Gbaya e Azande. A música para *likembe*, caracterizada por traços estilísticos dos grupos de língua Bantu da África central, foi pouco a pouco modificada para se adaptar aos estilos musicais locais. No início do século XX a área de distribuição do *likembe* chegava já ao nordeste, ao Uganda, onde foi adoptado pelos povos Alur, Acholi e Langi. Mais tarde, trabalhadores do norte do Uganda levaram o instrumento para o sul do país, onde os povos de língua Bantu, Soga e Gwere, o adoptaram, o que permitiu o aparecimento de vários autores e intérpretes excepcionais. Na África central ocidental o *likembe* espalhou-se gradualmente para sul, do Kasai (Zaire) ao leste de Angola, tendo sido adoptado pelos anos 50 por povos como os !Kung (do grupo Khoisan) do sudeste de Angola. Este exemplo mostra como a distribuição (de um instrumento) pode mudar muito rapidamente; os mapas de distribuição apenas são válidos se baseados em

exemplares recolhidos num lapso de tempo relativamente curto, podendo mesmo assim apresentar imagens fragmentadas e que nos confundem.

Regiões muito afastadas entre si apresentam com frequência traços similares ou mesmo idênticos, enquanto áreas contíguas podem apresentar diferenças estilísticas. A música polifónica dos Baulé, da Costa do Marfim, a três vozes e em sistema tonal equiheptatónico está muito próxima, podemos mesmo dizer que é idêntica, da música vocal dos Ngangela, Chokwe e povos de língua Luvale do leste de Angola, e como tal reconhecida por informadores das várias culturas referidas. As duas regiões estão separadas por vários países com formas muito diferentes de canto polifónico. Outro enigma da história é a presença de estilos de tocar xilofone em instrumentos idênticos no norte de Moçambique (entre os Makonde e os povos de língua Makua) e em alguns povos da Costa do Marfim e da Libéria (especialmente os Baulé e os Kru). O *jomolo* dos Baulé e a *dimbila* dos Makonde são instrumentos virtualmente idênticos.

Teorias difusionistas de vários autores tentaram resolver estes enigmas. Uma das soluções, proposta por Arthur M. Jones, sugere a presença de colonos indonésios em certas regiões da África do leste, central e ocidental durante os primeiros séculos da era cristã, que teriam sido responsáveis pela introdução dos xilofones e de alguns sistemas tonais e harmónicos (equipentatónico, equiheptatónico e escalas de Pelog). Os etnohistoriadores tendem por outro lado a destacar a importância da navegação costeira, em barcos europeus que transportavam trabalhadores escravos ou contratados, como uma causa para a difusão cultural.

As tentativas para se reconstruir a história da música em África são sempre especulativas, sem o recurso a fontes históricas. Essas fontes são, de facto, mais abundantes do que poderíamos esperar, mas devem ser diferenciadas na sua origem interna ou externa, quer dizer, se provêm dos próprios africanos ou de observadores externos. As fontes africanas mais importantes e antigas são arqueológicas (objectos de ferro, como sinos ou placas de lamelofone), pinturas rupestres (como as encontradas em abundância no Sahara), e objectos de arte mais recentes reunidos

por observadores contemporâneos. Igualmente importante é a evidência derivada das tradições orais.

Entre as mais importantes fontes externas encontramos textos e imagens de visitantes e viajantes. Os árabes percorreram a costa leste de África a partir do século X. Alguns documentos dos primeiros europeus a visitar África aguardam ainda uma análise detalhada por afro-musicologistas conhecedores das regiões musicais que referem. Um grupo específico de fontes são notações musicais dos últimos séculos. Existem algumas do século XVIII, mas as do século XIX são as mais ricas. Há que dizer no entanto que as notações por músicos formados no Ocidente raramente fazem justiça às qualidades intrínsecas da música africana, dando uma imagem distorcida, dependente da formação específica de cada observador, acrescida pelos padrões culturais próprios da notação ocidental. No entanto, estes registos não são completamente inúteis. Embora não permitam a restituição musical directa, é possível com o recurso a uma análise cuidada reconstituir, pelo menos aproximadamente, o que o viajante terá ouvido. Foi possível, por exemplo, interpretar a notação de Carl Mauch (1872) da afinação do lamelofone *mbira dze midzimu* que este autor observou junto das ruínas da cidade de Zimbabwe, comparando-a com as actuais afinações dos *mbira* da mesma região.

Por vezes, informação sobre a história da música e dança africanas pode ser obtida indirectamente de fontes latino-americanas. Os povos deportados de África para o Novo Mundo vieram na sua maioria do interior, trazidos pelos traficantes africanos que actuavam como intermediários dos traficantes europeus que vinham até à costa. Os Ovimbundu de Angola, por exemplo, desempenharam esse papel, vendendo prisioneiros de guerra do leste de Angola aos portugueses. Daí resultou que a música e dança de povos do interior de Angola e Moçambique era acessível nos séculos XVIII e XIX no Brasil, numa época em que os observadores europeus ainda não tinham chegado a essas regiões interiores de África.

A música e dança africanas da actualidade resultam de várias mudanças históricas: ecológicas, culturais, sociais, religiosas, políticas e muitas outras. A mudança dos ecossistemas afectou a longo prazo as deslocações dos povos, que provocaram por sua

vez mudanças nas suas manifestações culturais, incluindo a música e dança. Com o avanço da seca no Sahara, as populações deslocaram-se para sul. Na Tanzânia, nos últimos 20 anos, os Maasai apascentam os seus rebanhos cada vez mais a sul e desde 1977 podem ser vistos no território dos Sangu (a leste de Mbeya). Quando as populações fixadas aceitam os recém-chegados, adoptam com frequência os seus estilos e formas de música e dança. Daí o estilo coral dos Maasai ter tido uma influência importante na música vocal dos Gogo da Tanzânia central, como podemos observar nos seus cantos *nindo* e *msunyunho*.

Se há uma característica com validade pan-africana nas culturas africanas no que se refere à música e dança, são os conceitos e atitudes relacionados com o movimento. É o movimento que distingue a África negra do resto do mundo. Infelizmente trata-se de uma área em que a investigação ainda se encontra no início. A investigação em dança tem sido predominantemente descritiva e no que respeita a África feita de um ponto de vista Ocidental, sendo os sistemas de notação de dança mais conhecidos e que se reclamam de aplicabilidade universal (Laban, Benesch e outros) ferramentas ainda menos adequadas para o registo da estrutura e do sentir dos sistemas cinéticos africanos que a notação musical Ocidental para a música africana.

Uma diferença básica entre as culturas africanas e europeias no que respeita à dança é a de nestas o corpo tender a ser usado como um único bloco, enquanto na África negra os movimentos de dança parecem sair de várias partes do corpo independentes entre si. Helmut Günter propôs o termo "policêntrico" para caracterizar as danças africanas e afro-americanas e realçou uma atitude corporal muito comum que designou por "colapso". Olly Wilson pensa que a ligação mais importante da América negra com a música africana é o comportamento cinético. De facto, os estilos de movimento, pelo menos nas suas formas básicas, são os traços mais persistentes das culturas africanas. Em África, os conceitos e padrões cinéticos são comuns à música e à dança. Um conhecido guitarrista do Malawi, Daniel Kachamba, expressou-o da seguinte forma: "os meus dedos dançam nas cordas da minha guitarra".

Da mesma forma que encontramos mais do que um centro de movimento numa determinada dança africana, também encontramos algo idêntico na forma de tocar instrumentos

musicais. O músico não produz apenas sons, move também as mãos, dedos e mesmo a cabeça, ombros, ou pernas, segundo determinados motivos coordenados, durante o processo de produção musical. A música é assim a totalidade da organização cinética e é esse um dos motivos porque a música africana não recorre à escrita tradicional, em contraste com a música ocidental. A ausência de sistemas de notação na música da África negra não é um defeito; pelo contrário, a ideia de escrever música e "tocá-la do papel" (tal como um músico ocidental) seria considerada anormal em culturas musicais onde os aspectos cinéticos estão completamente ligados aos sonoros.

A análise de filmes foi determinante no estudo dos movimentos de dança na África negra, e muitos investigadores passaram a usar esse método. Dauer propõe uma divisão geográfica da África negra em várias regiões de estilos de dança, por exemplo, Sudão ocidental, Sahara, África litoral ocidental, África central Bantu e Bantu do sul; estas áreas coincidem em parte com as regiões indicadas por Lomax para os estilos vocais africanos. O reconhecimento de que as danças africanas são "policêntricas" é baseado na observação de que em diferentes regiões estilísticas, diferentes partes do corpo são mais utilizadas do que outras. Por exemplo, a ênfase nos movimentos da pelvis é considerada como um traço característico do estilo de dança do sul do Zaire e de Angola. Há no entanto muitas intersecções entre as supostas regiões estilísticas. Nas danças de máscaras do grupo de povos Ngangela, no leste de Angola, por exemplo, há uma grande diversidade de motivos de movimento em cada comunidade, sendo cada uma identificada com uma designação local. O motivo a usar está dependente do tipo de máscaras.

Nas danças a solo, com destaque para as danças de máscaras, existem também movimentos cujo fim é a comunicação com a audiência, incluindo algumas mensagens em código. O que inclui não apenas a dança, também pantomima, gestos e certas formas de andar.

As danças de máscaras têm uma distribuição muito interessante na África negra. São feitas em contextos sociais muito diferentes e habitualmente com funções também muito diferentes. São comuns na África ocidental e central, sendo raras no leste africano e inexistentes no sul de África. Os Makonde, Makua, Ndonge e

Chewa são os principais povos do leste com danças de máscaras e as respectivas associações. Uma das regiões mais ricas em máscaras são os territórios culturalmente homogêneos compreendendo quase todo o leste de Angola, o noroeste da Zâmbia e algumas partes do Zaire. Entre os Chokwe, Luvale, Luchazi, Mbunda, Nkangala, Lwimbi e outros há vários tipos de máscaras, cada uma específica no aspecto e significado, com um lugar bem determinado hierarquicamente, movimentos, gestos, pantomima e repertórios específicos. Muitas máscaras destes povos do leste de Angola representam membros ancestrais das velhas cortes reais. Reis e membros da família real, os seus oficiais e cortesãos, incluindo servos e escravos, ressuscitam no teatro de máscaras.

A organização do movimento na música e dança africanas segue rigidamente certos princípios de tempo rítmico. Não há comparação com os sistemas rítmicos ocidentais. Os sistemas de divisão do tempo africanos baseiam-se em, pelo menos, quatro ou cinco conceitos fundamentais:

1. A presença de uma pulsação de referência mental (não explícita) consistindo em unidades de pulsação iguais ocorrendo ad infinitum e habitualmente muito rápidas. Estas pulsações elementares têm por função servirem de quadro de referência. São duas ou três vezes mais rápidas do que a pulsação ou "tempo forte" ocidentais.
2. As formas musicais organizam-se de forma a que os motivos e temas se desenvolvam de acordo com um número regular dessas pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou os seus múltiplos, mais raramente 9, 18 ou 27 pulsações. É o que designamos por ciclos; os números são designados por fórmulas estruturantes.
3. Muitas destas fórmulas podem ser divididas ou partidas de mais do que uma maneira, permitindo assim a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante em música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6.
4. Motivos com o mesmo número de pulsações podem ser conjugados entre si de tal forma que os seus pontos de início se cruzem (ritmos cruzados). Em alguns casos eles cruzam-se de tal

forma que ficam entrelaçados, não havendo duas notas a soar em simultâneo (combinação entrelaçada).

Em algumas regiões existe um outro conceito de tempo: as designadas frases rítmicas de referência (time-line patterns). Podemos encontrá-las em regiões habitadas pelos Kwa e Benue-Congo, sub-grupos do grupo linguístico Niger-Congo. É aqui que se encontram frases rítmicas de referência em muitos (não todos) géneros de música e dança. São curtos, habitualmente de uma única nota, de estrutura assimétrica, tocados num sino, garrafa, ou num tambor agudo, no fuste do tambor ou com palmas. Uma frase rítmica de referência é o *coração estruturante* de uma peça musical, algo como a representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento e ritmo à disposição dos executantes (músicos ou bailarinos). Cantores, percussionistas e bailarinos sabem os seus limites quando escutam as batidas do motivo rítmico de referência, que se repete sem alterações de andamento durante toda a execução. Os motivos rítmicos de referência são transmitidos do professor ao aluno através de sílabas ou frases mnemónicas.

Os motivos musicais são habitualmente concebidos como frases verbais nas culturas africanas. O mesmo é válido para os motivos de movimento. Por exemplo, as maracas são ensinadas com sílabas como *cha-cha-cha-cha* ou *Ka-cha-ka-cha-ka-cha*, dependendo do motivo que se espera que o aluno toque. Um importante motivo rítmico de referência para o acompanhamento da música de *likembe*, no leste de Angola, é ensinado com a fórmula mnemónica *Mu chana cha kapekula* (na margem do rio Kapekula). A estrutura fonética desta mnemónica contém o timbre, ritmo e acentuações que estruturam o motivo que deve ser tocado.

Gerhard Kubik

in "Cultural Atlas of Africa", Oxford, 1981. pp. 90-93.

(Tradução de Domingos Morais)

Primeira notícia de xilofones em Moçambique

«São muito dados aos prazeres de cantar e tocar. Os seus instrumentos são umas cabaças ligadas com cordas, e um bocado de madeira dobrado em arco, umas maiores, outras mais pequenas, na abertura das quais põem trombetas com cera de abelhas bravas para melhorar o tom e têm instrumentos tiples e baixos (...)

De noite vão fazer serenatas ao rei e a quem quer que lhe fez um presente, e aquele que faz mais barulho é considerado o melhor músico.

As suas canções são em geral de louvor àqueles para quem estão a cantar, como por exemplo «este é um bom, deu-nos isto ou aquilo, mas ainda nos há-de dar mais».

Duas canções são muito vulgares entre eles: uma é Abenezaganbuia, o que significa que os portugueses comem muitas coisas ao mesmo tempo, ou muitos pratos diferentes, pois os Pretos não comem mais do que uma coisa de cada vez, e nunca comem e bebem ao mesmo tempo, não por temperança mas por hábito»

André Fernandes, 1562

A dança timbila e os marimbeiros Chopi

A dança *timbila* é uma das mais complexas, interessantes e referenciadas formas de música/dança em Africa, com vários séculos de aperfeiçoamento formal, de estilo e dos instrumentos. Os característicos conceitos africanos de expressão pessoal no quadro de formas estritas, de liberdade individual dentro da unidade do grupo, de integração das dimensões pessoal e societária através do espectáculo, de ritmos antagónicos, de estruturas de movimento e perceptivas em permanente conflito, são evidentes nesta dança.

O povo CHOPI (cerca de 250.000 hab.) vive junto ao litoral, a sul de Moçambique, nos Distritos de Zavala, Inharrime, Manjacaze e Xaixai. A sua história está ligada ao reino de Monomotapa, que alcançou o apogeu nos séculos XVI e XVII, sendo portuguesa a primeira descrição da sua música e dança, em 1562, de André Fernandes.

Embora devastada recentemente pela seca, a sua região produz alimentos tropicais ricos e variados, que lhe permitiu dispor de tempo para desenvolver um notável património musical, com destaque para as orquestras de marimbas, que pela sua dimensão e complexidade se diferenciam de tudo o que podemos ouvir em África.

A dança *timbila* e a orquestra de marimbas (referenciada desde o séc. XVI como orquestra real) sempre esteve ligada ao poder político, ao serviço dos régulos e das autoridades coloniais. Com a independência de Moçambique, em 1975, os regulados foram abolidos e as orquestras de marimbas passaram a tocar para as entidades governamentais.

Infelizmente, é necessário distinguir entre tempo de paz e a situação de violência actual; grande parte dos anos decorridos após a independência têm sido marcados pela guerra civil entre o governo da Frelimo e o movimento Renamo. Esta guerra trouxe inúmeras dificuldades à terra CHOPI e, tal como aconteceu em todo o país, dificultou o desenvolvimento económico e as deslocações das populações tendo como consequência o quase desaparecimento de toda a actividade cultural.

As duas orquestras de marimbeiros actualmente em actividade, situam-se fora da região habitada pelos CHOPI; a primeira, em Maputo, e a segunda na África do Sul, nas minas de Wildebeesfontein North, no Transval, onde os músicos e bailarinos que a integram trabalham como mineiros. É esta última que fez uma digressão na Europa em 1992, tendo-se apresentado nos Encontros ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian em Setembro desse ano.

Venâncio Mbande, que a dirige, é compositor e construiu ele próprio os instrumentos utilizados pela orquestra. Trabalha há mais de 40 anos nas minas e a ele se deve a qualidade atingida pelo grupo, tanto no repertório como nos instrumentos utilizados. Convidado a realizar conferências nos Estados Unidos e na Holanda, participou em diversos filmes e recebeu em 1969 o 1.º prémio da "African Arts" para o melhor trabalho discográfico.

Os textos da dança *timbila* são um bom exemplo dos mecanismos de auto-regulação, próprios dos sistemas políticos tradicionais africanos. O compositor/autor é livre, em princípio, de tecer comentários sobre qualquer assunto de interesse geral, social,

político ou filosófico, sem receio das consequências. Na prática, a situação conturbada actual impede os compositores/autores moçambicanos de exercerem a crítica política, por recearem pela sua segurança.

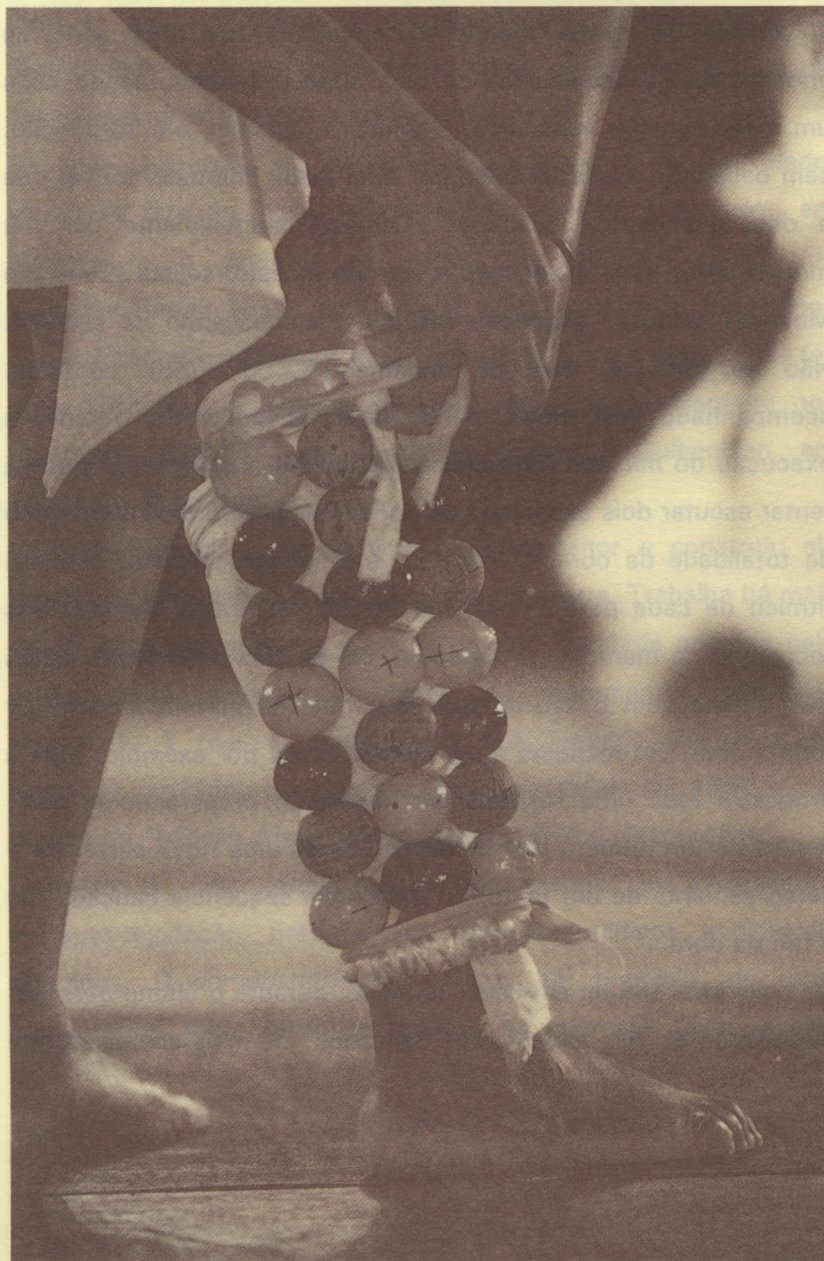
As marimbas CHOPI agrupam-se em 5 tipos diferentes, consoante a sua tessitura se situa nas quatro oitavas equi-heptatónicas (divisão da oitava em sete intervalos iguais) abrangidas pela orquestra. A orquestra de Venâncio Mbande utiliza três tipos: *sanje*, no registo agudo, na primeira fila de músicos; *dibhinda*, no registo médio, na segunda fila; e no registo grave, *chinzumana*, na rectaguarda. Cerca de doze materiais naturais diferentes são utilizados na sua construção, incluindo madeira de *mwenje*, cera de abelhas, borracha pura (seiva) e folhas de palmeira. O timbre penetrante da *timbila* depende da afinação rigorosa de cada tecla com o respectivo ressoador e da membrana vibratória (por simpatia), feita de peritoneu de vaca, colocada lateralmente em cada caixa (cabaça) de ressonância.

A música da dança *timbila* é constituída por uma série de andamentos, à semelhança de uma suite orquestral, tendo cada um o seu carácter específico. O primeiro, *mitsitso*, é a introdução, sem bailarinos. Caracteriza-se por uma maior liberdade formal que a dos andamentos dançados. Começa habitualmente por um motivo curto, uma introdução *a solo* do maestro/solista (Venancio Mbande), a que a orquestra responde, emudecendo de seguida. Não se trata do final do andamento!... o solista continua, acompanhado pelo grupo, dando início ao concerto. Durante a execução do *mitsitso* (introdução orquestral) o espectador poderá tentar escutar dois aspectos que podem melhorar a sua apreciação da totalidade da obra. O primeiro é o sempre presente *ostinati* rítmico de cada parte. Pode encontrá-lo nas frases rítmicas dos tocadores de maracas. O segundo, são os sinais (sonoros) dados pelo solista com o seu instrumento, que lhe permitem controlar toda a obra. Em resposta a um destes sinais, por exemplo, toda a orquestra toca uma resposta em unísono, preparando-se para, depois de um número fixo de ciclos, iniciar uma nova parte, ou o verso seguinte de um texto, ou uma nova sequência dançada, ou o fim da obra.

Os bailarinos entram em cena, gritando, durante o último *mitsitso*. Seguem-se os seis andamentos dançados. Os mais enérgicos têm

apenas uma breve linha de texto, cantada próximo do final. Com o andamento lento, *mzeno*, ou da «canção grande», atinge-se o climax do espectáculo. Quando o *mzeno* é tocado na terra CHOPI, os espectadores levantam-se e juntam-se à volta da orquestra e dos bailarinos para cantar com eles, sendo este um momento de grande emotividade. O final é tocado pela orquestra, que executa um último *mitsimo*.

Andrew Tracey
(International Library of African Music)
in "Programa dos Encontros ACARTE", 1992, p.42.
(Tradução de Domingos Morais)



MARACAS

Idiofones por sacudimento, usados para acompanhar as danças.

- | | | | |
|---|--|----|---|
| 1 | GOCHÁ
Shangana
Mundau. Moçambique
MNE AA 332 | 2 | CHIKETSE
Ronga.
Machava. Moçambique
MNE AA 331 |
| 3 | DIGOXA
Chope
Zavala. Moçambique
MNE AH 943 | 4 | MEEVE
Makonde
Malia. Moçambique
MNE AA 122
<i>É usado preso às pernas dos dançarinos</i> |
| 5 | DJELE
Chope
Inhambane. Moçambique
MNE AH 672 | 6 | IHAMBI
Chuabo
Quelimane. Moçambique
MNE AH 665
<i>Usado nas cerimónias funerárias</i> |
| 7 | SÊKÊRE
Chuabo
MNE AH 926 | 8 | MARACA
S/referências
MNE AO 146 |
| 9 | CHIKOTELA
Chope
Banguza. Moçambique
MNE AA 330 | 10 | DINDJUGA
Makonde
Mkóo. Moçambique
MNE AA 224 |

LAMELOFONES

Ideofones de belisco. Instrumentos originários de África, são tocados a solo para acompanhar o canto e por vezes como passatempo nas longas caminhadas.

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 11 | CHITATYA
Makonde
Malia. Moçambique
MNE AA 099 | 12 | NBIRA
Tonga
Vilanculos. Moçambique
MNE AA 859 |
| 13 | M'BIRA
Nhungue
Tete. Moçambique
MNE AP 007 | 14 | SANSI
Tauara
Tete. Moçambique
MNE AX 636 |
| 15 | UIMBA
Makonde
Mueda. Moçambique
MNE AZ 459 | | |

XILOFONE DE TECLAS SOLTAS

A dimbila é propriedade da aldeia. Guarda-se juntamente com os tambores e o cachimbo do chefe, na casa de reunião dos homens.

- 16 DIMBILA
Makonde
Malia. Moçambique
MNE AA 047

TIMBILA

As danças dos Chope, junto com a orquestra das marimbas, são uma das formas de dança mais espectaculares de Moçambique, que, tendo um certo aspecto de dança guerreira (talvez proveniente dos tempos da guerra com os invasores Zulu, nos quais se inspiraram quanto ao uso do trajo, da azagaia e do escudo, que nas danças é usado até como instrumento rítmico, batendo com ele no chão), são danças de grupo, que incluem todas as outras formas: a dos solistas, que se destacam com estranhos saltos e vibrações do corpo, e a das mulheres, que surgem com ligeiros passos pelo meio dos bailarinos .

Margot Dias
Instrumentos Musicais de Moçambique.
Ed. I.I.C.T., Lisboa, 1986 (p. 219 a 220)

- | | |
|---|--|
| 17 CHILANZANE
Chope
Zandamela. Moçambique
MNE AA 325 | 18 SANJE
Chope
Zandamela. Moçambique
MNE AA 323 |
| 19 DOLE
Chope
Zandamela. Moçambique
MNE AA 327 | 20 DIBINDA
Chope
Zanvala. Moçambique
MNE AA 321 |
| 21 MBINGWE
Banguza. Moçambique
MNE AA 319 | 22 CHIKHULU
Chope
Quissico. Moçambique
MNE AA 317 |

CORDOFONES

ARCOS MUSICAIS

Cordofones em que a caixa de ressonância é uma cabaça ou a própria cavidade bucal.

- | | |
|---|--|
| 23 CHIPENDANI
Inhambane. Moçambique
MNE AH 846 | 24 CHIVELANE
Chope
Banguza. Moçambique
MNE AA 339 |
| 25 CHITENDE
Chope
Danguza. Moçambique
MNE AA 340 | 26 LÍMBUA
Nhungue
Tete. Moçambique
MNE AX 634 |

VIOLINOS

Cordofones de braço. São usados nas danças de diversão e em cerimónias fúnebres.

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 27 | SIRIBUI
Chuabo
Quelimane. Moçambique
MNE AH 664 | 28 | KANYEMBE
Ajaua
Moçambique
MNE AA 048 |
| 29 | KANYEMBE
Makonde
Nyamati. Moçambique
MNE AA 101 | | |

CÍTARA

Usada para acompanhar o canto. Tocadores afamados andam de terra em terra contando histórias e lendas ou interpretando acontecimentos sociais.

- | | |
|----|---|
| 30 | MBANGWE
Makonde
Zakalia. Moçambique
MNE AA 100 |
|----|---|

AEROFONES

FLAUTAS GLOBULARES

Feitas com frutos secos, são sempre tocadas aos pares.

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 31 | CHIHOLIU
Shangana
Mpumulane. Moçambique
MNE AA 337 | 32 | CHIHOLIU
Shangana
Mpumulane. Moçambique
NE AA 338 |
| 33 | SIKWAKWANE
Chopi
Banguza. Moçambique
MNE AA 333 | 34 | SIKWAKWANE
Chopi
Banguza. Moçambique
MNE AA 334 |
| 35 | IVANDANDA
Shangana
Mpumulane. Moçambique
MNE AA 294 | 36 | CHITIRONGA
Banguza. Moçambique
Chopi
MNE AA 336 |

FLAUTAS TRAVESSAS

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 37 | FLAUTA
Tete. Moçambique
MNE AO 149 | 38 | FLAUTA
Angonis
Tete. Moçambique
MNE AO 196 |
| 39 | TALUMBETA
Makonde
Dyela. Moçambique
MNE AA 098 | | |

TROMPAS

Símbolizam o poder. Habitualmente tocadas pelo chefe em momentos importantes e nas festas dos rituais da puberdade.

- | | |
|---|---|
| 40 TROMBETA
Cuamba. Moçambique
MNE AA 575 | 41 LUPEMBE
Makonde
Libubu. Moçambique
MNE AA 045 |
|---|---|

FLAUTAS NYANGA

Nyanga designa a dança e o grupo instrumental exclusivamente constituído por rapazes.

- | | |
|--|--|
| 42 FLAUTA NYANGA
Tete. Moçambique
MNE AO 150 | 43 FLAUTA NYANGA
Tete. Moçambique
MNE AO 137 |
| 44 FLAUTA NYANGA
Tete. Moçambique
MNE AO 136 | 45 FLAUTA NYANGA
Tete. Moçambique
MNE AO 132 |

MEMBRANOFONES

TAMBORES

- | | |
|--|---|
| 46 TAMBOR
Tete. Moçambique
MNE AO 180 | 47 DJUNDJU
Chuabo
Quelimane. Moçambique
MNE AH 195 |
| 48 CHINGANGA CHAKULEPA
Makonde.
Moçambique
MNE AY 023 | 49 CHINGANGA CHIDIKIDIKI
Makonde
Moçambique
MNE AA 021 |
| 50 NTCHUMANI
<u>Shangana</u>
Mundu. Moçambique
MNE AA 329 | 51 LIKUTI
Makonde
Mueda. Moçambique
MNE AA 019 |
| 52 TXICULU
Chope
Moçambique
MNE AH 853 | |

MAPIKO

... As festas rituais das quais fazem parte a dança do Mapiko , são quase como um centro de vida, fonte da força vital à volta da qual gira o resto. Os tambores são indispensáveis para estas festas e parecem mesmo o fundo sobre o qual tudo se passa. Todas as noites, em certas épocas, se ouve, vindo de um lado ou de outro, de longe ou de perto, incansavelmente, o barulho surdo dos tambores. Cada povoação tem a sua série necessária de tambores, guardados no "sótão" da chitala, casa de reunião dos homens, interdita às mulheres...

Margot Dias
Instrumentos Musicais de Moçambique.
Ed. I.I.C.T., Lisboa, 1986 (p. 142)

53 TAMBOR
Angonis.
Tete. Moçambique
MNE AO 182

54 CHINGANGA CHAKULEPA
Makonde
Moçambique
MNE AA 020

55 NTODJI
Makonde
Moçambique
MNE AA 017

56 LIGOMA
Makonde
Moçambique
MNE AA 016

57 LIKUTI
Makonde
Mueda. Moçambique
MNE AA 015

58 NEHA
Makonde
Mueda. Moçambique
MNE AX 658





Museu Nacional de
ETNOLOGIA

