



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

O PALCO E O MATO

O lugar das *timbila* no projeto de construção da nação
em Moçambique

Sara Santos Morais

Brasília
Agosto de 2020

O PALCO E O MATO

O lugar das *timbila* no projeto de construção da nação
em Moçambique

Sara Santos Morais

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia
Social da Universidade de Brasília
como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Wilson
Trajano Filho.

Brasília
Agosto de 2020

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Wilson Trajano Filho (Presidente) – Departamento de Antropologia/UnB

Prof. Dr. Albert Farré – Universidade de Barcelona

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz – Departamento de Antropologia/Unicamp

Profa. Dra. Andréa de Souza Lobo – Departamento de Antropologia/UnB

Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk (Suplente) – Departamento de Antropologia/UnB

Para os timbaleiros de hoje e de todos os tempos.

Para Rodrigo.

Agradecimentos

Agradeço a Wilson Trajano Filho, orientador no sentido pleno da palavra, por todo o meu doutorado. Desde nossas primeiras conversas pude sentir o compromisso e a seriedade com os quais minha orientação seria conduzida. Suas leituras minuciosas das versões dos capítulos que compõem esta tese, realizadas com rigor e acompanhadas sempre por sugestões teóricas e analíticas apuradas, tornaram a escrita um estimulante processo de aprendizado. Agradeço pelos conselhos infalíveis sobre a pesquisa e sobre a vida, fornecidos em conversas e trocas de e-mails repletas de ensinamentos. Agradeço por me mostrar, definitivamente, a importância do trabalho de campo na elaboração de análises antropológicas, e pela paciência e respeito com os quais me tratou durante esses quatro anos. Todas as melhores análises contidas na tese devem, sem dúvida, ao seu empenho em me fazer escrever melhor e muito além do que eu faria sozinha.

Aos professores Juliana Braz Dias, Andrea Lobo, João Miguel Sautchuk e Kelly Silva pelos ensinamentos em aula e fora dos muros da universidade. Agradeço ao João Miguel e à Juliana por terem integrado minha banca de qualificação e pelas excelentes sugestões que ambos deram na ocasião; levei-as a campo e foram fundamentais no desenvolvimento da pesquisa.

À melhor equipe administrativa da UnB: Rosa Cordeiro, que me acompanha desde a graduação, Jorge Máximo, Fernanda Leite e Taís agradeço pelas conversas construtivas e motivadoras e pelo apoio irrestrito na resolução de todas as questões surgidas durante o doutorado. Agradeço, ainda, à Branca e ao Fernando pelo excelente trabalho e simpatia.

Agradeço à minha turma do doutorado (1/2016) do PPGAS do DAN e à professora Lia Zanotta por nos conduzir nos debates complexos empreendidos na disciplina Seminários Avançados em Teoria. Agradeço especialmente a Luciana Portela pelas conversas confortadoras na biblioteca central da UnB, quando ambas estávamos finalizando as escritas de nossas teses.

Aos alunos da turma H de Introdução à Antropologia (1º/2019), na qual realizei meu estágio docente, por terem se envolvido com seriedade nas discussões propostas, pelos desafios lançados em forma de perguntas, por terem me ajudado a refletir sobre a importância do trabalho de campo em antropologia e me ensinarem a ser professora.

Aos colegas do Iphan e do DPI, pela compreensão e apoio ao longo desses últimos 4 anos. Em especial, a Rívia, Natália, Clair, Ana Luiza e Marília, pela generosa acolhida na então Coordenação Geral de Salvaguarda. Ao Hermano e Deyvesson, agradeço pela compreensão e pelo respeito que depositaram em mim, acolhendo minha solicitação de licença nos últimos dois anos do doutorado. Ivana, Pedro, Juliana Izete, Juliana Silva e Marquinhos são pessoas queridas que sempre confiaram e acreditaram no meu trabalho; agradeço-lhes por isso. A Marcos Rabelo, agradeço pelo encorajamento.

Não fosse a amizade e extrema competência de Juliana Arnaud no Iphan/DPA, tudo teria sido muito mais difícil e extenuante. Agradeço-lhe pela atenção, preocupação e eficiência com as quais conduziu toda a tramitação referente ao meu processo de afastamento. Sempre interessada no andamento da minha pesquisa e redação da tese, ela se tornou mais que uma colega de trabalho: uma grande amiga.

À FAP-DF (Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal), pelo apoio financeiro que viabilizou duas viagens a Moçambique, a primeira em 2017, no âmbito de uma visita técnica, e em 2018, para a realização da pesquisa de campo.

Em Maputo, sempre obtive apoio logístico e alento emocional de Liúva Heliotrope, Carla Santos e Sabina Santos, a família que me recebe, de braços abertos, desde meu mestrado. Agradeço às três, assim como aos seus irmãos, cônjuges e filhos por sempre me considerarem em suas vidas.

Célia Rocha foi mais do que uma anfitriã em sua pousada: seus conselhos, auxílios e gentilezas foram decisivos em diversos momentos durante minha pesquisa de campo. Agradeço a ela, além disso, por disponibilizar espaço em sua casa para deixar minha mala grande quando a circulação no início e no final do campo foi intensa.

Maria Ângela foi uma de minhas principais interlocutoras, além de amiga. De suas mãos recebi um extenso e valioso material sobre os meandros burocráticos do processo de patrimonialização das *timbila* na sua fase final. Ângela abriu as portas da casa e nela tivemos frutíferas conversas, além de ter sido agraciada com os deliciosos pratos da terra preparados por ela e Belinha. Obrigada, minha grande amiga, por ter me acolhido com tamanha afeição.

Agradeço a Talita Viana e a Sebastião Rios por viabilizarem meu primeiro encontro com Maria Ângela em Maputo e pela amizade que os Moçambiques nos proporcionaram.

Catarina Casimiro Trindade me auxiliou, mesmo antes me conhecer pessoalmente, a encontrar o supervisor da minha pesquisa em Moçambique. Agradeço a ela pela nossa aproximação paulatina, pelas trocas produtivas em Maputo, em Campinas e pelas mensagens à distância.

Marílio Wane foi minha primeira referência sobre as *timbila*. Sua dissertação de mestrado foi minha porta de entrada para o universo de pesquisa que construí no doutorado. Nos aproximamos também por meio dos nossos trabalhos profissionais em instituições (ele em Moçambique e eu no Brasil) de preservação do patrimônio cultural. Agradeço a ele, primeiramente, por ter facilitado minha visita técnica ao Arpac em 2017, quando nos conhecemos pessoalmente. Posteriormente, quando retornei a Moçambique em 2018 para realizar a pesquisa de campo, tivemos inúmeras conversas. Agradeço ao Marílio pela amizade e pelo respeito em relação ao meu trabalho. Vivi em seu apartamento durante os dois meses e meio de pesquisa em Maputo. Através de Marílio conheci Dover Mavila. Agradeço ao Dover pelas estimulantes conversas, pela companhia e pela disposição em me ajudar com a mudança de Maputo a Inhambane. Dover tornou o período que vivi em Moçambique mais feliz.

Ao Chico (Francisco Miguel), agradeço pela amizade construída em Maputo, pelos momentos compartilhados e pela confiança mútua. Agradeço pelas trocas de material de pesquisa, por me abrigar em sua casa, pelo cuidado e preocupação quando eu me aventurava a andar no mato à noite ou atravessar uma fronteira. Com ele dividi angústias relacionadas ao trabalho de campo, mas também as mais recompensadoras alegrias. Ao Luís, agradeço por me tratar com tanto carinho.

No bairro do Muelé, na cidade Inhambane, encontrei minha segunda casa: com o aval de Albert Farré e a acolhida sempre tenra de Ilídio Cumbe, Arteza e Vânia, pude encontrar um ponto de referência não apenas edificado, mas uma família com quem pude dividir muito mais do que conversas cotidianas e boa comida. Agradeço, ainda, ao Albert, pelo respeito em relação à minha pesquisa e pelas conversas estimulantes e esclarecedoras no período final da sua estada em Brasília.

Isabel Nhavoto tornou-se minha irmã mais velha. Viver com ela e sua família em Zavala não só me aproximou ainda mais do universo onde os *timbileiros* habitam, mas

me permitiu desfrutar de um ambiente extremamente acolhedor, onde aprendi muito. Agradeço a Isabel por ter me apoiado em todas as minhas decisões, que se tornaram nossas. Sinto uma saudade imensa. Na casa Matiquite, agradeço ainda aos seus filhos, Geraldinho e Silva, à Aninha, ao Lucas, às duas Nilzas, ao Zélio, à Sandra, à Maria e ao senhor Mário Matiquite.

A inesgotável paciência e boa vontade dos timbileiros em me receber em suas casas e em conversar comigo em vários outros lugares foram essenciais ao bom andamento da pesquisa. Eles são a razão de ser desta tese. Agradeço pelo respeito que demonstraram em relação ao meu trabalho. Aprendi imensamente mais com eles sobre as *timbila* do que havia visto nos livros. Agradeço principalmente aos chefes dos grupos: Filipiane, José, Estêvão, Valente, Masotchwane, Cremildo e Valeriano, por me explicarem com tanta paciência aspectos das suas vidas, das suas lutas e das suas *timbila*. Agradeço, ainda, a Bernardo Simão (*in memoriam*), Eduardo Durão, Venâncio Mbande Jr., Horácio Mbande, Domingos Mbande, Petulani, Cheny Wa Gune e Bob pelas inúmeras conversas e aprendizados. Venâncio Mbande Jr. me acompanhou a várias localidades em Zavala no início da pesquisa, quando fui pela primeira vez às “sedes” dos grupos de *timbila*. Ele não só me auxiliou a chegar nesses locais e a traduzir grande parte das conversas em língua chope naquelas ocasiões, mas principalmente por discutir, refletir e analisar comigo diversos aspectos relacionados ao trabalho de campo. Agradeço, sobretudo, pela amizade que construímos e pela confiança mútua advinda dela.

Inocência, Josefina, Hélio, Uachisso foram figuras importantes em minha pesquisa de campo na administração distrital de Zavala. Sem sua presença, compreensão e autorização jamais teria acesso à quantidade grande de informação e boas risadas no período que vivi em Quissico. Agradeço ao Hélio por me acompanhar várias vezes a Chizoho e por me ajudar a aprender mais palavras e expressões na língua chope. Agradeço, ainda, a Jeremias Zunguze, por me receber em sua casa na Massinga e compartilhar tanta informação e material raros.

Agradeço ao núcleo da Direção Provincial de Cultura e Turismo: Fredson Bacar, Susária, Luis Luis, Venâncio, Clotilde e Cacênia por terem aberto as portas do seu local de trabalho e permitido que eu frequentasse reuniões, acompanhasse atividades diversas e conhecesse seu cotidiano. A Fredson Bacar e Susária, meu muito obrigada pelo convite e por viabilizarem minha ida ao Niassa com a delegação da província para participar do X Festival Nacional da Cultura em 2018. Agradeço a todos pela confiança que tiveram em mim e na pesquisa que estava realizando.

No Centro de Estudos Africanos pude apresentar uma versão preliminar de meu trabalho, no seu ciclo de Seminários organizado pelo professor Carlos Fernandes, além de contar com o apoio de sua biblioteca e arquivos. Agradeço, ainda, a Ilda Jotamo e Susana Maleane, por viabilizarem minha filiação como pesquisadora associada ao Centro e pelos trâmites envolvendo a renovação do meu visto de estudante.

Aos pesquisadores do Arpac: Marílio Wane, João Fenhane, Rubens Taibo, Dulamito, Alda Damas e Jutasse, agradeço pelas informações, pelo acesso ao material de arquivo, à biblioteca, pelo estímulo à realização da pesquisa e às emissões de autorizações institucionais que viabilizaram meu acesso ao Arquivo Histórico. Agradeço especialmente ao Dulamito pelo excelente debate realizado quando da minha apresentação no Centro de Estudos Africanos. Ao Didi Munguambe (*in memoriam*), pela calorosa recepção em sua casa na Matola, onde pudemos discutir diversos aspectos sobre as *timbila* de antigamente.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Histórico, da Biblioteca Nacional e da biblioteca do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, pela permissão e acesso à profícua documentação primária utilizada em parte nesta tese.

Agradeço a Horácio Zimba pela longa amizade que se constituiu quando eu ainda cursava a graduação e que se renovou durante minha pesquisa de doutorado. Agradeço por me receber e se disponibilizar a me ajudar na Biblioteca Central da Universidade Eduardo Mondlane, sob sua direção.

A recepção de Andrew Tracey em Grahamstown não poderia ter sido melhor. Agradeço a ele pela disponibilidade em conversar longamente e partilhar tanta informação advinda de uma longa e encantadora experiência de pesquisa e vida com as *timbila*. Agradeço também a sua esposa, Heather, e seu filho, Geoffrey, que receberam amavelmente a mim e ao Rodrigo em sua casa. Ao Lee Watkins, diretor do ILAM (International Library of African Music), por ter autorizado minha pesquisa de arquivo naquela fascinante instituição. Muito obrigada, Elijah Madiba e Liezl Visagie, por terem nos recebido nas dependências do ILAM na Rhodes University em Grahamstown. Elijah é um pesquisador e técnico competentíssimo; sem sua disposição e profundo conhecimento eu jamais teria conseguido amearhar tanto material.

O encontro com o professor João Soeiro de Carvalho em Lisboa foi motivador. Agradeço a ele pelas reflexões compartilhadas em poucas horas de conversa na sua sala no Departamento de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa. Chiara Bortolotto não hesitou em me ajudar a contactar funcionários da Unesco em Paris responsáveis pelos dossiês produzidos no âmbito do extinto programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

Nas dependências da Biblioteca Nacional de Moçambique, encontrei-me, inúmeras vezes, com o historiador António Sopa, de quem recebi apoio, sugestões, referências bibliográficas e boa dose de otimismo em relação à minha pesquisa. Agradeço a ele pelas conversas sempre instigantes e pela amizade que construímos.

O professor Eduardo Lichuge foi meu supervisor de pesquisa em Moçambique. Sem ao menos me conhecer, aceitou preparar toda a documentação que me filiou à ECA (Escola de Comunicação e Artes) da Universidade Eduardo Mondlane e permitiu que eu conseguisse o visto de estudante na Embaixada de Moçambique em Brasília. Eduardo me recebeu de braços abertos, me inseriu na dinâmica das suas aulas de pesquisa em etnomusicologia na Faculdade de Música, organizamos juntos um instigante seminário sobre patrimônio imaterial, participamos juntos de um painel sobre *timbila* coordenado por Brett Pyper na 12ª Conferência da SASRIM (South African Society for Research in Music) na Universidade de Kwazulu-Natal. Enfim, estabelecemos fortes laços profissionais e de amizade. Agradeço também ao Brett pela oportunidade e pela generosidade com que nos recebeu em Durban.

Agradeço a Afonso Dambile pelas estimulantes conversas em sua casa, além dos livros presenteados e informações compartilhadas. Gerson Manjate é um jovem e talentoso linguista. Aprendi imensamente em nossas aulas de chope em Maputo e em Zavala. Sua didática me ajudou a compreender de maneira menos rudimentar certos aspectos da comunicação nessa língua. Ricardo José é um cineasta excepcional. Tornamo-nos amigos na viagem ao Niassa, quando fomos participar do X Festival Nacional da Cultura. Ao voltarmos, nos vimos diversas vezes na cidade de Inhambane e também em Zavala, onde nos envolvemos na gravação de um filme sobre o grupo de *timbila* de Chizoho. Agradeço-lhe pela confiança e parceria nesse trabalho, e pelo tempo

recorde em que ele foi finalizado. Agradeço a Atanásio Nhussi por viabilizar minha pesquisa no arquivo da Companhia Nacional de Canto e Dança.

Com Gianira Ferrara compartilhei parte importante da minha pesquisa de campo em Zavala. Sua presença e amizade me encorajaram a permanecer motivada até o fim. Com ela aprendi o significado da generosidade e do companheirismo. Trocamos diversos materiais (documentos, fotos, vídeos, textos, etc.) durante e após o campo em Moçambique. Pesquisadora competente e apaixonada, pude dividir e discutir com Gianira inúmeras questões envolvendo a investigação com os grupos de *timbila*, nossas posições e relações em campo, enfim, todos os assuntos mais sensíveis relativos à nossa subjetividade no contexto de pesquisa. Somente alguém como ela poderia ter sido tão fundamental naquele período.

Conheci Martinho Lutero em São Paulo. E com ele revivi, pelos meandros da memória, os fatos e os bastidores do festival de música e canção tradicional realizado em Moçambique em 1980-1981, no qual ele teve uma participação ativa e proeminente. Agradeço por ter compartilhado tanta informação, material escrito e fotografado naquele período.

Ao Omar, cujos textos inspiradores sempre me aproximaram à província de Inhambane. Agradeço pela acolhida em Campinas, quando tive oportunidade de assistir à defesa de sua tese de livre docência na Unicamp, e pelos ricos diálogos que temos empreendido desde então. Ao João de Regina, agradeço pelas trocas de ideias e materiais de pesquisa em Maputo, em Inhambane, em Campinas e em Brasília. Sua amizade (e a intensa vivacidade com que conversamos sobre nossas pesquisas) foi muito importante no final da minha estada em Moçambique e durante o período de escrita da tese. Espero que nosso diálogo continue por muito tempo...

Ao André Leão, técnico do IRIS (Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais), pelas excelentes discussões conduzidas às segundas-feiras sobre fotografia e cinema, que me inspiraram a explorar outras linguagens além da escrita.

Ao IEAf (Instituto de Estudos da África) da UFPE pela oportunidade de participar do seu primeiro encontro de pesquisadores associados, e pelo ambiente de trabalho e discussão propiciado pelo evento.

Kelly Silva foi minha primeira professora de antropologia. Com ela, aprendi os primeiros passos da pesquisa antropológica, ao realizar investigações de iniciação científica ainda na graduação. Sua orientação no mestrado permitiu não apenas que eu aprofundasse nosso diálogo intelectual, como também foi responsável por minha primeira incursão de campo em Moçambique. Embora meus interesses de pesquisa tenham mudado, nossa amizade construída desde então permanece. Agradeço a ela por ser alguém tão inspiradora e por ter me motivado tanto nesses anos todos.

Agradeço ao João Miguel pelas conversas na volta de Moçambique, durante a escrita da tese, e pelas palavras de motivação que sempre me confortaram nesse período. Sua amizade e presença têm sido muito importantes na minha trajetória. Suas reflexões sobre nossos temas de pesquisa afins foram fundamentais para certos rumos tomados nesta tese.

Juliana Braz Dias acompanha minha trajetória acadêmica desde a graduação. Durante todo esse tempo sempre recebi seu apoio, estímulo, muito aprendi e me inspirei com a leitura de seus trabalhos. Agradeço a ela pela amizade, pela presença decisiva nesse caminho e pela atenta e estimulante reação aos meus textos.

Ao Bruner e à Júlia, pela amizade construída desde o mestrado, pela convivência confortadora, pelas conversas intensas e decisivas. Agradeço à Graci e a Rosa Castro pelas conversas alentadoras nos corredores do Dan.

Às queridas amigas que a antropologia colocou em meu caminho. Renata Nogueira, com quem desde o mestrado mantenho uma relação de respeito, amizade e admiração; agradeço-lhe pela incrível conversa que tivemos sobre festivais de cultura em nossas pesquisas quando eu estava entrando na reta final da escrita da tese. Andreza Ferreira e eu tivemos profunda afinidade desde os primeiros momentos que nos conhecemos, quando ela era estagiária no Iphan. Atualmente ela já é doutoranda, e vem desenvolvendo análises sofisticadas sobre escravidão no Brasil. Agradeço a ela por todas as conversas que tivemos e pelos abraços calorosos. Conheci Aline Miranda há pouco tempo e já nos identificamos logo. Pesquisadora talentosa, tivemos conversas extremamente produtivas sobre vários aspectos da história de Moçambique e das nossas pesquisas naquele país, além de termos compartilhado diversas referências bibliográficas. Agradeço-lhe pela confiança e interesse com os quais recebeu minhas sugestões à primeira parte da sua dissertação de mestrado, senti-me muito querida por isso.

A amizade e o respeito de Andréa Lobo foram fundamentais durante todo o processo de escrita da tese. Nela encontrei um porto seguro, no qual me ancoréi diversas vezes. Seu profissionalismo como antropóloga e a energia com a qual conduz seu trabalho são exemplos que me inspiram a seguir com confiança. Agradeço a ela pelas inúmeras conversas que tivemos em 2019, pela cumplicidade, pelo cuidado e, sobretudo, pelo apoio incondicional.

Anderson e Jose são meus grandes amigos desde o mestrado. A partir então tornamo-nos irmãos. Agradeço aos dois pela companhia constante, mesmo à distância na maior parte do tempo, pelo conforto e alegria produzidos em nossas conversas e convivência. Sou grata também a Júnia, que se juntou a nós posteriormente, pela amizade e pelo bom humor.

Maíra e Verônica são meus esteios, são as pessoas com quem mais me afeiçoei nesta vida. Agradeço-lhes por me compreender tanto, por acreditarem em mim, por estarem sempre por perto. Mulheres talentosas e batalhadoras, me surpreendem e me inspiram a cada encontro.

A paulatina e inspiradora aproximação ao Vini (Vinícius Venâncio) em 2019 me fez olhar com muito mais profundidade para o significado da amizade. Apreendi com ele muita coisa além de antropologia. Sua inteligência e perspicácia me contagiaram durante todo o período de escrita da tese, quando compartilhamos inúmeros momentos de alegria mesclados com desabafos apaixonados voltados a relações diversas, política e estudos. Nossas conversas durante esse processo me fortaleceram, permitindo que eu sempre voltasse ao texto com energias renovadas. Agradeço-lhe, ainda, pelas leituras atentas de alguns dos capítulos da tese.

As discussões empreendidas em 2019 no âmbito do Laboratório Ecoa (Etnologia em Contextos Africanos) foram fundamentais para o amadurecimento e aprimoramento de várias reflexões incorporadas na tese. Agradeço a Juliana Dias, Andrea Lobo, Vinicius Venâncio, Francisco Miguel, André Justino, Yuri Ferreira, Geovanna Belize, Gabriel Gonçalves e Lara Noronha pelas leituras de nossos textos e pelas sugestões e ideias surgidas dos debates entabulados em reuniões e sessões de cinema.

Agradeço a Ana Cáris e a Valéria Faria pela acolhida em sua casa. Graças às duas tive a oportunidade de dispor de um excelente ambiente de descanso e trabalho ao regressar ao Brasil depois de um ano vivendo em Moçambique.

Larissa Nobre Sandoval me acompanhou durante todo o período da escrita da tese. Agradeço a ela por ter me ensinado as melhores ferramentas para lidar com a ansiedade, as incertezas e as agruras advindas deste e de outros processos. Seu profissionalismo não impediu as atitudes sempre carinhosas e acolhedoras na relação que construímos nos últimos anos.

Kevin Yelvington e Bárbara Cruz continuam uma referência como amigos e modelos de um casal universitário que sabe conviver entre os livros e a vida. Agradeço aos dois pela acolhida em Tampa e pelas doses de entusiasmo e inspiração quando eu ainda estava escrevendo o projeto para a seleção do doutorado. Agradeço, ainda, à Amanda, filha do casal, pela presença afetuosa durante minhas estadas em Tampa.

Agradeço à Bebel pelo lindo mapa que desenhou especialmente para ser utilizado nesta tese, além de anos de uma valiosa amizade e prazerosa convivência. Ao Kassoum Diémé, pelos longos anos de amizade, pelas conversas sempre instigantes de onde surgem novas ideias para pensar nossas pesquisas e nossas vidas. Por ser um exímio professor de francês, que até hoje me auxilia no aprendizado dessa língua.

À Fabíola e ao André, amigos de longa data, que me acolhem com carinho e respeito em suas vidas. Ao Rogério Resende, pela amizade sempre renovada, desde antes da graduação.

Tia Carola, madrinha Rita Inês, Mara, Heloísa, Natália, Daniel, Lavínia, a pequena Luísa, Alice e Daniel, minha família paterna: muito obrigada pela compreensão, pelos encontros divertidos e prazerosos. Sérgio, Roseli, Camila, Luciano, Gabriel, Rafael, Gislaine e o pequeno João, minha família em São Carlos, agradeço-lhes pelas recepções sempre calorosas e carinhosas. Vocês me motivaram a seguir com força nesse caminho.

Agradeço ao meu pai, Edson Borges de Moraes, pela confiança extrema e conversas encorajadoras sobre minhas escolhas na vida. Seu apoio emocional constante me tornou uma pesquisadora mais confiante e segura. Agradeço a ele e a tia Rosário pela visita que me fizeram em Maputo. A semana que passei com os dois na metade da pesquisa de campo me encheram de entusiasmo para continuar longos meses longe de casa.

À minha irmã caçula, Isadora, pela cumplicidade, carinho e afeto com que, reciprocamente, nos relacionamos. Agradeço pela confiança irrestrita. Ao Eros, seu companheiro, agradeço pela convivência marcada pelo respeito, alegria e bom humor.

À minha mãe, Lêda Elaine Santos, pelo respeito aos meus ideais, pelo exemplo de coragem feminina no enfrentamento das batalhas políticas e existenciais as quais inundaram nossos caminhos nos últimos tempos.

Tenho para o Rodrigo agradecimentos de toda uma vida. Foi ele quem reacendeu meu gosto pela pesquisa antropológica e me convenceu a voltar à vida acadêmica. Ele leu quase tudo que escrevi nesses quatro anos, sugeriu leituras fundamentais, sempre me incentivando. Com ele aprendi a fazer pesquisa em arquivo e a me doar ao máximo ao trabalho de escrita. Agradeço pela companhia em incríveis viagens, pela alegria sempre contagiante e pelo cuidado e respeito. Agradeço por ter me acompanhado no início do trabalho de campo, permanecendo um mês inteiro comigo em vários locais onde eu circularia durante aquele ano. Nesse período, também me auxiliou com boa parte da pesquisa de arquivo em Maputo, buscando material, convencendo os funcionários a localizá-los, fotografando, anotando tudo. Agradeço, sobretudo, por ser um companheiro de vida no sentido mais pleno dessa expressão. Sem ele, eu não teria me movimentado tanto, me envolvido tanto, e muito menos escrito esta tese.

Reúnam-se com vossas mulheres.
Direi o que tenho a dizer...
Ainda estamos a compor músicas novas.

Último trecho de um *mzeno* cuja autoria é atribuída
a Nhamposse Nhalizexe, da então regedoria de Nyakutowe.
In: *Algumas Canções Chopes* (1958).

RESUMO

Esta tese trata de processos socioculturais, históricos e políticos responsáveis pela emergência das *timbila* como um símbolo da nação moçambicana, que culminou em sua proclamação como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005. Exploro algumas das dimensões da complexa trajetória dessa expressão musical, enfatizando sua relação com agentes e instituições diversas, de modo a compreender como, associada a um dos menores “grupos étnicos” do território moçambicano, ela se tornou a principal insígnia do governo pós-colonial. Privilegiei duas vias principais de análise: por um lado, analiso programas, legislação, discursos oficiais e o dossiê de candidatura das *timbila* enviado à Unesco para compreender de que modo o Estado incorporou as *timbila* no seu projeto de nação; por outro, levo em conta as narrativas dos timbileiros, de especialistas, de autoridades tradicionais, de apreciadores e demais sujeitos associados às *timbila* para apreender os sentidos atribuídos por eles a essa comunidade imaginada chamada Moçambique. Assim, discuto, a partir da bibliografia e documentação disponíveis sobre o tema, da minha observação direta de ensaios, cerimônias e festivais, da análise de discursos e de conversas com timbileiros, a plasticidade dessa expressão musical, sua capacidade de se adaptar a distintos espaços e contextos os mais diversos.

Palavras-chave: *timbila*; nação; Moçambique; chopes; festivais de cultura; patrimônio cultural.

ABSTRACT

This thesis deals with the socio-cultural, historical and political processes responsible for the emergence of the *timbila* as a symbol of the Mozambican nation, which culminated in its proclamation as a Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity by Unesco in 2005. I explore some of the dimensions of the complex trajectory of this musical expression, emphasizing its relationship with a diversity of agents and institutions, in order to understand how it became, being associated with one of the smallest “ethnic groups” in Mozambican territory, the main emblem of the post-colonial government. I focused on two main analysis paths: on one hand, I analyzed programs, legislation, official speeches and the dossier of the *timbila* sent to Unesco to understand how the State incorporated *timbila* into its nation project; on the other hand, I take into account the narratives of *timbileiros*, specialists, traditional authorities, connoisseurs and other subjects associated with *timbila* to understand the meanings attributed by them to this imagined community called Mozambique. Thus, I discuss – drawing from the bibliography and documentation available on the subject, from my direct observation of rehearsals, ceremonies, and festivals, and from the analysis of speeches and conversations with *timbileiros* – the plasticity of this musical expression, its ability to adapt to different spaces and to the most diverse contexts.

Keywords: *timbila*; nation; Mozambique; Chopi people; cultural festivals; cultural heritage.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Lista de Figuras | 21 |
| Introdução | 25 |
| Breve história sobre a circulação e reprodução das <i>timbila</i> | 29 |
| <i>Timbila</i> e nação | 41 |
| Aspectos metodológicos da pesquisa | 52 |
| Estrutura da tese | 56 |
| Mapas de Zavala | 59 |
| Parte I | 61 |
| Capítulo 1. Uma ofensiva cultural | 63 |
| 1. A Reunião Nacional de Cultura – 1977 | 69 |
| 2. O Primeiro Festival Nacional de Dança Popular | 75 |
| 3. O Festival Nacional de Canção e Música Tradicional | 83 |
| 3.1. Algumas polémicas sobre o Festival: as crônicas | 91 |
| 3.2. Música tradicional em Moçambique e Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique | 98 |
| 4. Apontamentos finais | 105 |
| Capítulo 2. Adeus às armas: revisionismo político e a repactuação da soberania nacional | 109 |
| 1. As atividades pré-Conferência | 114 |
| 2. A Conferência Nacional de Cultura de 1993: pelo nascimento de uma política cultural | 120 |
| 2.1. As comunicações | 124 |
| 3. A política cultural moçambicana | 138 |
| 4. Apontamentos finais | 144 |
| Capítulo 3. A cultura no palco: o X Festival Nacional da Cultura | 149 |
| 1. Os festivais nacionais a partir dos anos 2000 em Moçambique | 155 |
| 2. As etapas seletivas do X FNC | 161 |
| 2.1. Na localidade | 161 |
| 2.2. No distrito | 170 |
| 2.3. Na província | 173 |
| 3. O X FNC no Niassa | 188 |
| 4. Apontamentos finais | 205 |

| | |
|--|-----|
| Parte II | 209 |
| Capítulo 4. As <i>timbila</i> chopes na Unesco | 211 |
| 1. Por que as <i>timbila</i> ? | 217 |
| 2. A construção da candidatura | 226 |
| 3. O dossiê das <i>timbila</i> chopes | 237 |
| 3.1. O Plano de Ação | 252 |
| 4. Apontamentos finais | 257 |
| Capítulo 5. Orquestras indômitas | 261 |
| 1. Execução e associação | 264 |
| 2. As <i>timbila</i> sob a gestão colonial | 268 |
| 3. Constituição de grupos de <i>timbila</i> no pós-independência | 275 |
| 4. <i>Timbila</i> antes e após a independência em perspectiva | 293 |
| 5. O problema da crítica e a importância das canções | 299 |
| 6. Apontamentos finais | 306 |
| Capítulo 6. O tempo do <i>M'saho</i> | 311 |
| 1. Sobre o significado do <i>M'saho</i> | 316 |
| 2. Organização | 324 |
| 3. O festival em três atos | 332 |
| 4. Apontamentos finais | 358 |
| Considerações Finais | 363 |
| Referências Bibliográficas | 375 |
| Fontes Impressas | 386 |
| Legislação | 389 |
| Entrevistas | 390 |
| Anexo I | 392 |
| Anexo II | 394 |
| Anexo III | 396 |
| Anexo IV | 397 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Esboço de uma apresentação de <i>timbila</i> produzido pela Campanha de Preservação e Valorização Cultural | 79 |
| Figura 2. Croqui da indumentária de um dançarino de <i>timbila</i> produzido pela Campanha de Preservação e Valorização Cultural | 79 |
| Figura 3. Imagens da abertura do I Festival Nacional de Dança Popular | 82 |
| Figura 4. Divulgação do logotipo do Festival | 85 |
| Figura 5. Divulgação do I FNCMT no jornal <i>Notícias</i> | 85 |
| Figura 6. Capa do jornal <i>Notícias</i> a propósito da abertura do I FNCMT | 86 |
| Figura 7. Capa do <i>Catálogo</i> e página dedicada à <i>mbila</i> | 104 |
| Figura 8. Capa da revista <i>Tempo</i> sobre a CNC 1993 | 114 |
| Figura 9. Logo da CNC divulgado pela revista <i>Tempo</i> | 120 |
| Figura 10. Vista panorâmica do Estádio 1º de Maio em Lichinga, Niassa, na cerimônia de abertura do X FNC | 152 |
| Figura 11. Logotipo do X FNC, cujo lema foi “A cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável | 161 |
| Figura 12. Local em Chissibuca destinado à fase de localidade | 161 |
| Figura 13. Detalhe das <i>timbila</i> da <i>ngalanga</i> e tambores ao fundo sendo aquecidos | 162 |
| Figura 14. Grupo de <i>ngalanga</i> de Xitondo norte preparando-se para iniciar sua apresentação. As três pessoas de costas em 1º plano são membros do júri | 167 |
| Figura 15. Dançarino de <i>ngalanga</i> | 167 |
| Figura 16. Interação | 167 |
| Figura 17. <i>Ngalanga</i> de Makatane | 170 |
| Figura 18. Desfile das delegações | 179 |
| Figura 19. Timbileiros do grupo de Muane assistindo ao desfile | 179 |
| Figura 20. Grupos de “dança moçambicana” sendo “organizados” pelos técnicos da Direção Provincial de Cultura e Turismo antes de subirem ao palco | 182 |
| Figura 21. <i>Timbila</i> de <i>ngalanga</i> subindo ao palco | 183 |
| Figura 22. Grupo de <i>ngalanga</i> de Xitondo norte (Zavala) no palco | 183 |
| Figura 23. <i>Ngalanga</i> de Inharrime | 183 |
| Figura 24. <i>Xigubo</i> de Morrumbene | 184 |
| Figura 25. Percorso percorrido pela delegação de Inhambane, passando pelo Malawi .. | 195 |

| | |
|--|-----|
| Figura 26. Timbileiros ajeitam os instrumentos que os transportariam até o local do ensaio | 196 |
| Figura 27. Delegação de Inhambane após o desfile pelo estádio | 200 |
| Figura 28. Grupo de <i>timbila</i> de Muane apresentando-se no X FNC/Palco Licole | 203 |
| Figura 29. Capa do dossiê | 238 |
| Figura 30. Certificado conferido pela Unesco ao governo moçambicano no âmbito da proclamação das <i>timbila</i> como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade | 256 |
| Figura 31. Reportagem sobre a viagem ao Zimbábue | 276 |
| Figura 32. Mapa desenhado à mão livre baseado em informações levantadas em mapas e pesquisa de campo | 268 |
| Figura 33. Entrada dos dançarinos do grupo de Canda no <i>cidhilo</i> | 289 |
| Figura 34. Tocadores do grupo de Canda no <i>cidhilo</i> | 289 |
| Figura 35. <i>Timbila e cidhilo</i> | 289 |
| Figura 36. A arena proposta por Tracey | 320 |
| Figura 37. O palco do Miradouro no festival <i>M'saho</i> | 321 |
| Figura 38. Timbileiros sentados no chão do palco, esperando a sua vez | 336 |
| Figura 39. Governador e sua comitiva se aproximam do palco | 341 |
| Figura 40. Governador da província no púlpito | 341 |
| Figura 41. <i>M'kwaio</i> | 344 |
| Figura 42. A dança das <i>timbila</i> no <i>m'kwaio</i> | 345 |
| Figura 43. A dança das <i>timbila</i> no <i>m'kwaio</i> II | 345 |
| Figura 44. Dançarinos do grupo de <i>ngalanga</i> de Xitondo se preparam para entrar no palco. A corda verde separa o público dos artistas | 347 |
| Figura 45. Dançarinos de <i>ngalanga</i> em ação | 348 |
| Figura 46. A “audiência” vai ao palco | 348 |
| Figura 47. Filipiane (boné amarelo) e o grupo de Muane | 354 |
| Figura 48. <i>Timbila ta</i> Guilundo. Domingos Mbande olha para a sua esquerda, compenetrado | 354 |
| Figura 49. <i>Timbila ta</i> Mazivela. Momento em que todos olham para Milerte, que liderava o grupo | 355 |
| Figura 50. Tocadores de Chizoho. Cremildo, ao centro, sorrindo | 355 |
| Figura 51. <i>M'saho</i> 2006 | 357 |

Figura 52. Estêvão Nhacudime no *M'saho* 2019 358

Introdução



Não seria exagero afirmar que as *timbila* são o mais icônico símbolo moçambicano: sua efígie estampa uma das moedas do sistema financeiro; trechos de suas canções são reproduzidos em programas de rádio e televisão do governo; é utilizada em logotipos de festivais de música tradicional e de cultura; foram incorporadas ao ensino formal universitário no curso de música; é a imagem preferida pelo Ministério da Cultura e Turismo em suas páginas da internet e em discursos oficiais; é o instrumento principal da Companhia Nacional de Canto e Dança, que já viajou a vários países acompanhando visitas oficiais de chefes de Estado moçambicanos; é convidada de honra nos festivais nacionais da cultura; foi proclamada Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

Conforme descritas pela bibliografia especializada, as *timbila* são instrumentos musicais do tipo xilofone, tocadas em grandes agrupamentos por populações chopes de Moçambique.¹ Mais amplamente, o termo *timbila*² designa, a um só tempo, dança, música, instrumento e poesia. Muitos povos africanos cultivam a prática de fabricar e tocar xilofones.³ Dentre eles, os chopes são conhecidos pela singularidade de seus sons e pela exuberância das *timbila* de variados timbres e distintas sonoridades que conformam seus grupos. Na sugestiva afirmação de Thomaz (2009: 16), a *mbila* é um “instrumento-símbolo dos machopes, revelador de individualidades criativas extraordinárias, hoje incorporadas na própria ideia de Moçambique”. A associação das *timbila* aos chopes está tão fortemente enraizada no imaginário comum que se tornou impossível abordar um, sem fazer referência ao outro.

¹ Cf. Tracey, 1948; Rita-Ferreira, 1975; Dias, 1986; Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010; Webster, 2009.

² *Mbila* é a forma singular de *timbila*. Em geral, a utilização da forma escrita *mbila* se refere a um único instrumento, e *timbila* ao agrupamento mais amplo de instrumentos. O termo *timbila* é também utilizado como referência ao conjunto da dança, música e poesia. Em toda a tese eu farei uso dessas formas de escrita, seguindo uma tradição existente em textos moçambicanos. A tradução para o português de *A sociedade chope*, de Webster (2009), também buscou seguir esse padrão.

³ Como, por exemplo, os *bsabingas* da República Centro-Africana, os *lobis* de Burkina Faso, os *mandingas* de Guiné-Bissau, os *bambaras* do Mali, os *fangs* do Gabão, os *baribas* do Benin, os *masikoros* de Madagascar, entre outros. Cf. Duvelle (2010).

O “povo chope” tem sido durante décadas (se quisermos, séculos) escolhido para representar alhures, através de suas *timbila*, o território moçambicano. A investigação sobre as *timbila* permite o acesso ao processo histórico e às práticas sociais que conduzem à transformação de um elemento da cultura associado a um grupo “étnico” localizado num território específico em símbolo da coletividade nacional. Em uma grande comunidade nacional formada por diversas expressões culturais, as *timbila* assumem uma posição singular. Elas são executadas e vividas não somente em eventos locais no seio de populações chopes e sob diferentes formatos em Maputo e com menos frequência em outras regiões e outros países, mas também foi outrora utilizada por membros da administração colonial como elemento de entretenimento em suas circunscrições na província de Inhambane. Discutirei nesta tese, a partir da bibliografia e documentação disponíveis sobre o tema, da minha observação direta de ensaios e cerimônias, da análise de discursos e de conversas com diversos timbileiros, a plasticidade dessa expressão musical, sua capacidade de se adaptar a distintos espaços e contextos os mais diversos.

Raramente alguém põe em questão a importância das *timbila* para a história de Moçambique ou discorda do lugar a que elas foram alçadas no âmbito da política cultural do país.⁴ Esta tese tem como foco investigar a construção desse lugar das *timbila* no imaginário nacional. Mais especificamente, analisarei os processos socioculturais e políticos responsáveis pela sua emergência como um símbolo da nação moçambicana, que culminou em sua proclamação como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade⁵ pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Um longo e efetivo processo de objetificação das *timbila* antecedeu sua patrimonialização oficial.⁶

⁴ Refiro-me a política cultural nesta afirmação não somente como um conjunto articulado de normativas e diretrizes do Estado que disciplinam atividades e ações voltadas ao tema da cultura no país, mas também para expressar o modo como as *timbila* foram arregimentadas no colonialismo e após a independência para compor o quadro de atividades culturais promovidas em diferentes momentos e circunstâncias.

⁵ Posteriormente inscrita na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2006, com o fim do Programa das Obras-Primas e a entrada em vigor da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (2003).

⁶ Estudos sobre práticas de patrimonialização têm enfatizado os efeitos de processos de “objetificação cultural” (Handler, 1988), “reenquadramentos institucionais” e “invenções discursivas” (Gonçalves, 2002). Trajano Filho (2012) propõe que esforços explícitos e formais de patrimonialização são antecidos por processos de objetificação produtores de redução semântica de práticas culturais. Assim, de acordo com as perspectivas desses autores, artefatos e conjuntos edificados, bem como manifestações ou instituições culturais totais de solidariedade, reciprocidade e convívio, são transformados em ícones de identidade, memória e cultura nacional, a partir de escolhas, seleções e opções de instituições estatais ou organismos internacionais.

Meu objetivo neste trabalho é desvelar certas dimensões constituidoras da complexa trajetória dessa expressão, enfatizando sua relação com agentes e instituições diversas de modo a compreender como ela, associada a um dos menores “grupos étnicos” do território moçambicano – acusado frequentemente de colaboracionismo com a administração colonial –, se tornou a principal insígnia do governo pós-colonial. Esse aparente paradoxo nos acompanhará durante toda a tese, sendo ele próprio a solução para o problema apresentado.

Nesse sentido, defendo, para além da bibliografia sobre o tema, que as *timbila* são mais do que apenas uma manifestação musical: ela é uma expressão que transita pela história e pela política e, por meio dessas esferas, ela se estrutura e se reproduz. Recai na sua capacidade de adaptação, seja no governo colonial, seja no Moçambique independente, o cerne do seu êxito. Indo na contramão dos pessimistas sentimentais que preveem seu desaparecimento desde a década de 1960, argumento que as *timbila* têm força e persistem (com dificuldades de várias ordens, sem dúvidas) porque os ciclos de vida dos seus agrupamentos têm lógicas de funcionamento próprias. Assim, proponho entender as dinâmicas de sua reprodução com o olhar mais atento para as ações e práticas conduzidas pelos timbileiros e outros agentes centrais do que para fenômenos gerais apontados como os possíveis responsáveis pela sua suposta extinção (“a globalização”, “o fim dos regulados”, “a morte dos grandes compositores”, “a falta de apoio do governo da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique)”, etc.).

Tomo o ato que culminou na patrimonialização oficial das *timbila* como um processo mais longo, permeado por diferentes tempos históricos e marcado por transformações sociais substantivas. O reconhecimento pela Unesco foi resultado de expectativas relativamente bem consolidadas. Por parte do Estado moçambicano, a inserção de um bem cultural no rol das obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade – num momento de mudanças significativas no campo do patrimônio cultural – não era importante somente do ponto de vista das relações políticas internacionais, mas do seu projeto nacional de fortalecimento da ideia de patrimônio cultural do país, um desafio enfrentado desde a independência em 1975, com diferentes ênfases e justificado por distintas ideologias.

A escolha das *timbila* como o primeiro patrimônio imaterial a ser reconhecido pela Unesco não foi fortuita. Discuto na tese uma série de temas conexos, como mediações de variados sujeitos sociais, políticas oficiais do Estado, produção especializada sobre as *timbila*, protagonismo de certos timbileiros em relação à reprodução das *timbila* no pós-

independência, etc., os quais me permitirão compreender o lugar central assumido por elas na imagem que Moçambique faz de si. A partir desses elementos, procurarei mostrar o papel e o lugar das *timbila* como um símbolo da nação no período pós-independência. A eleição de símbolos nacionais como patrimônio cultural (ou vice-versa) não é uma prática exclusiva no contexto apresentado; o tema é foco de análise em vasta bibliografia.⁷

Ressalto como especificidade a reflexão de Rowlands e de Jong (2007) acerca da política da Unesco no continente africano, que opera a partir da oposição entre patrimônio material e imaterial, sugerindo a ideia de que a África autêntica seria mais performativa que monumental. Veremos como no caso de Moçambique esse fenômeno se consolidou com o apoio do Estado, que tem recorrido a expressões musicais e de dança diversas para compor a ideia mais ampla de identificação dos vários grupos sociais do país à nação. Contemporaneamente, e em constante diálogo com as políticas da Unesco, o governo da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) tem reatualizado o potente discurso construído no pós-independência a propósito de uma cultura pré-colonial, período idealizado como o berço das expressões mais autênticas e, portanto, tradicionais.

Dessa forma, a noção de patrimônio imaterial tem sido acolhida sem muita tensão em relação às propostas do Estado nessa área, reforçando a ideia apontada pelos autores acima referenciados de uma África presa às “raízes”, definida e apresentada como um repositório de saberes autênticos constituidores da sua existência. Quanto ao patrimônio “de pedra e cal”, representado em muitos países por meio de monumentos históricos e edificações consideradas autênticas do ponto de vista arquitetônico, no continente africano essa dimensão é, em geral, representada por locais associados ao tráfico de escravos. No caso dos países africanos, representados majoritariamente pelo seu patrimônio imaterial nos fóruns internacionais promovidos pela Unesco, estaríamos diante de Estados frágeis e deficientes de estruturas materiais e concomitantes recursos econômicos. Essa associação nos conduz ao problema que identifica o processo de construção nacional em África como incompleto, parcial, ausente ou mesmo inviável (Trajano Filho, 1993).

Minhas análises nesta tese se amparam na proposta de Trajano Filho de lidar com a questão da nacionalidade “pela via da identidade social”, esta referindo-se “ao modo pelo qual pessoas e grupos pertencem a uma totalidade construída enquanto representação” (1993: 8). Segundo esse antropólogo, tomar a questão da nacionalidade

⁷ Destaco, por tratarem de temas afins, os trabalhos de Vianna (1995) e Dias (2002).

no continente africano pela via da análise do estado nacional é improdutivo, porque “as formas de institucionalização da autoridade não se reduzem ao modelo europeu do estado nacional” (Trajano Filho, 1993: 7). Em outra ocasião, o autor esclarece que “a nação é uma comunidade de sentimento que se cristaliza em projetos de diferentes matizes e estilos de competição na arena política” (Trajano Filho, 2016: 915). Esses projetos podem ser elaborados por via institucional (Estado, partidos políticos, movimentos sociais, etc.) ou “ter uma autoria difusa e ganhar expressão pública nos rumores disseminados de modo apaixonado e dramatizado nas rodas de conversa, nas estórias exemplares e em outras formas narrativas tradicionais” (*Idem*).

Nesta tese trabalho com as duas perspectivas. Por um lado, analiso programas, legislação, discursos oficiais, o dossiê de candidatura à Unesco, entre outros, para compreender de que modo o Estado incorporou as *timbila* no seu projeto de nação. Por outro, levo em conta as narrativas dos timbileiros, de especialistas, de régulos, de apreciadores e demais sujeitos associados às *timbila* para apreender os sentidos atribuídos por eles a essa comunidade imaginada chamada Moçambique. Essas duas vias de análise serão tratadas nas próximas linhas, a partir da exposição das principais frentes de discussão desenvolvidas na tese.

Breve história sobre a circulação e reprodução das *timbila*

Há consenso na literatura sobre o tema que a menção às *timbila* em fontes escritas data do século XVI, contida numa carta do padre André Fernandes, redigida de Goa, na qual fazia observações de certos aspectos da vida nas colônias que visitara para seus colegas da Companhia de Jesus em Portugal (v. capítulo 4). Tocadores de *timbila* contam que a arte de tocar o instrumento surgiu há muito tempo, desde quando os chopos começaram a ser chamados chopos. A história, que é repetida oralmente, através de muitas gerações, diz o seguinte: observando a devastação que os macacos provocavam em suas *machambas* (roças), os ancestrais dos chopos atuais passaram a fazer barulho em pedaços de madeira para assustá-los. Aos poucos, foram aperfeiçoando o corte da madeira, pois perceberam que o som dela repercutido era bonito. Surgiram, assim, as *makhokhoma*, as teclas, antecedentes das *timbila*. A dança, segundo muitos me explicaram, foi desenvolvida durante os diversos ataques dos *ngunis* no século XIX: ela servia para festejar as batalhas vencidas.

Antes de avançar no tema específico desta seção, apresentarei aspectos gerais acerca da etno-história dos chopes, de modo a problematizar a discussão assente na ideia de grupo étnico. Os chopes são descritos por Webster (2009) como um grupo que habita uma estreita porção de terra na região sul de Moçambique, banhada ao sul e ao leste pelo Oceano Índico. A bibliografia que aborda o tema indica que os grupos denominados chopes, desde antes do século XVI, resultam do contato com outros povos que imigraram de várias regiões, por exemplo, os karangas do Zimbabwe, os tsongas do sul do país, os ndaus, angones e changanes. Essa denominação, entretanto, parece ter origem relativamente recente; remonta à conquista do sul de Moçambique pelos *ngunis* – com quem enfrentaram fortes batalhas devido à aquisição de escravos para prover esposas e trabalhadores para sua elite (Newitt, 1995) – e à formação do estado de Gaza no século XIX (Laffranchini, 2007).

A origem dos grupos que habitam a região sul de Moçambique foi tema de investigação de pesquisadores cujas análises são consideradas fundamentais para a compreensão da formação desse território. H-P. Junod (1927) considera os chopes como pertencentes à “família de populações Bantu” e os identifica genericamente como *tsongas/thongas*. Rita-Ferreira designa da mesma maneira, *tsongas*, a população denominada “chope pelos invasores angones do século XIX”, formada “por elementos de múltiplas origens étnicas” (1982: 189). Webster, apesar de defender características específicas dos chopes, admite que estes “apresentam muitas semelhanças com os tsongas que os rodeiam” (2009: 34). Smith (1973) problematiza o argumento de H-P Junod, ao alargar a percepção acerca das influências diversas que permitiram a formação dos chopes a partir do grupo mais amplo dos *tsongas*.

Em artigo publicado em 1927 (“Some notes on Tjopi origins”), o missionário explica que a chamada “chopilândia” é etnologicamente dividida em dois principais grupos de habitantes, que não são clãs, mas diferentes grupos de pessoas que apresentam algumas similaridades, embora profundamente distintos em relação à língua falada e a algumas características de seus “respectivos costumes”: são, como afirma o autor, os valengues e os “verdadeiros chopes” (Junod, 1927: 58). Junod expõe neste artigo que os valengues ocupariam o território situado na circunscrição de Xai-Xai, estendendo-se até o posto administrativo de Chidenguele, na circunscrição de Manjacaze. Argumenta que eles são um “povo muito peculiar” (Junod, 1927: 58) porque estão muito misturados com os *thongas* e outros povos falantes de changana, apresentando elementos chopes e *thongas* tão intrincados que muitas vezes não é possível diferenciá-los. Por esse motivo,

os valengues não poderiam ser considerados como verdadeiros chopos; seus costumes não poderiam ser reputados como autênticos da “tribo chope” (Junod, 1927:59).

Essa perspectiva, entretanto, foi problematizada algumas décadas após, a partir da perspectiva de Rita-Ferreira (1982), que se referiu aos “Lengues (Va-Lengue)” como uma cultura, e não um grupo, que misturava elementos chopos e changanas, objeto de estudos de Dora Earthy nas décadas de 1920 e 1930.⁸ O autor aponta a dificuldade de “esboçar satisfatoriamente os movimentos migratórios que se sucederam no sul de Moçambique durante os séculos XVI, XVII e XVIII, “período em que julgamos terem sido robustecidos os factores que provocaram a diferenciação cultural e linguística” entre tsongas, chopos e bitongas (Rita-Ferreira, 1982: 185). A carência de registros escritos e a complexidade das dinâmicas migratórias que produziram o intenso contato entre povos distintos seriam os principais dificultadores dessa tarefa.

Rita-Ferreira defende que a população denominada chope pelos invasores *ngunis* no século XIX – quem os teria apelidado como tal devido a uma característica da cultura material daquele povo: *ku tchopa*, ou seja, retesar o arco e a flecha – foi constituída por meio de elementos de diversas origens étnicas. Nesse mesmo século XIX, devido às crescentes incursões violentas dos dirigentes do Império de Gaza, juntamente com as transformações de caráter ecológico, ocorreu, segundo o autor (1982: 189), “uma autêntica diáspora”, levando os chopos a se espalharem “desde Massinga até Marracuene, desde Morrumbene até Panda”. Em seu trabalho de campo em Inharrime em vários períodos da década de 1960 e 1970, Webster (2009: 42) observou: “É frustrante tentar encontrar um clã que possa reclamar a sua ‘verdadeira’ origem chope; a maior parte parece ter-se formado a partir de outros povos, como os ndaus, os tsuas, os tongas, os sothos, os changanes, etc.”.

Apesar de os dados sobre a vida social demonstrarem o caráter altamente ambivalente e impreciso assente na ideia de pertencimento étnico, a ênfase em delimitações uniformes é algo gramatical nos discursos de agentes do governo (v. capítulo 4), que reproduzem certas divisões fabricadas pelo colonialismo para imaginar a comunidade mais ampla que uniria todos os grupos presumivelmente delimitados em regiões específicas. Mas não somente no âmbito do Estado essas identificações étnicas possuem ressonância. Entre os timbileiros em Zavala a percepção de que são chopos

⁸ Cf. Earthy (1933).

expressa um certo sentimento de unidade e orgulho que não pode ser desconsiderada,⁹ muito embora as situações de disputa e tensão nesta pretensa unidade são tão ou mais significativas que aquelas de união e/ou equilíbrio. Pereira (2019: 6) discute que uma bibliografia contemporânea, interessada em compreender a historicidade das diversas designações étnicas em contextos coloniais africanos, questiona a capacidade do tema *tsonga* “designar objetivamente essas populações e emprega termos de autointitulação”, como é o caso dos chopos e outros grupos do sul de Moçambique.

* * *

No final do século XIX, Henri-Alexandre Junod registrou um “instrumento ao qual não hesitamos em aplicar o pomposo nome de *piano* (o de xilofone convir-lhe-ia decerto melhor) e que revela uma complexidade musical que os restantes não nos levavam de modo algum a imaginar. O nome nativo destes instrumentos é *timbila*” (Junod, 1975 [1897]: 11). Esta, que parece ser a primeira alusão à qualidade complexa de uma música “indígena”, também informava que os chopos formavam “verdadeiras orquestras em suas aldeias” (Junod, 1975 [1897]: 14). Até 1975 do século XX, o governo colonial promoveu essas orquestras de distintas maneiras: em duas viagens a Portugal, como amostra do que havia nos territórios ultramarinos; em apresentações no distrito de Zavala para autoridades coloniais que estavam de passagem; em eventos regulares de içamento da bandeira da colônia aos domingos; mais tardiamente, em propagandas turísticas e festivais.

A maior fonte de difusão das *timbila* são os escritos de Hugh Tracey, etnomusicólogo inglês radicado na África do Sul, responsável pela recolha de centenas de gravações de músicas de países do centro e sul do continente africano a partir de 1920. Tracey visitou pela primeira vez o território chope em agosto de 1940. Em separata do periódico *Moçambique: documentário trimestral* (nº 24 – outubro – novembro – dezembro – 1940), ele publicou, em tom de diário, suas primeiras impressões sobre as *timbila*, na qual as considerou “tão desenvolvidas como quaisquer outras em África” (Tracey, 1940: 30). Com o decorrer dos anos e sua crescente aproximação com a música das *timbila*, Tracey alarga sua apreciação em relação a elas. Se em 1940 Tracey

⁹ Webster (2009: 39) discute que “o que distingue os chopos de outros povos com quem mantêm contactos é, acima de tudo, o seu sentido de identidade. Este é expresso por um sentimento de orgulho na sua ‘chopidade’, identidade colectiva indefinível. Assume visibilidade na sua língua (*chiChopi*), nos padrões de aliança, [...] e, o que é mais importante, na música [...]”.

comparava a habilidade e qualidade musical dos chopos com outros povos,¹⁰ e em 1942 registrava que a sua poesia é muito evoluída (Tracey, 1942: 70), no final da década de 1940 afirmava que as “danças orquestrais” dos chopos “devem ser a expressão mais elevada da arte africana na África meridional” (Tracey, 1949 [1948]: 1).

Chopi Musicians, cuja primeira edição foi publicada em 1948 é, definitivamente, a obra mais influente sobre a música das *timbila* ainda hoje. Todos os estudos que tiveram as *timbila* como o centro da análise (v. Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010) reproduzem, em maior ou menor grau, os esquemas e definições contidas nessa obra de forma irrestrita. Podemos considerar que Hugh Tracey fundou um vocabulário e modos de apreensão das *timbila* espalhados com tanta força que foram transformados em paradigma de análise sobre o tema. Mesmo havendo tradução em português, por ser uma obra escrita, os timbileiros em Zavala não tiveram acesso a ela. Ainda assim, vários dos fundamentos contidos em *Chopi Musicians* são de conhecimento de alguns deles atualmente. Praticamente todas as canções analisadas no livro possuem gravações em áudio, que foram repassadas a alguns timbileiros muito recentemente, pelas mãos do etnomusicólogo inglês Robbie Campbell.

Essa publicação é resultado da aproximação de Tracey a timbileiros em distintos momentos da década de 1940. Como mencionado anteriormente, ele realizou uma primeira visita a Zavala em 1940. Posteriormente, em 1941, viajou novamente àquele distrito. Somente em 1943 teve a oportunidade de passar algumas semanas no local e, no regresso para a África do Sul, levou consigo seis tocadores, que permaneceram em Durban durante três meses. Nessa ocasião, Tracey se concentrou em “estudar seu trabalho” (Tracey, 1970 [1948]: 2). Por fim, no final da década de 40, visitou vários complexos residenciais ao longo nas minas próximas a Joanesburgo para observar os chopos tocando nos seus locais de trabalho. O livro fornece várias letras de canções daquela época em *cicopi* (língua chope), acompanhadas das respectivas traduções em inglês, além de adensadas interpretações sobre o contexto no qual foram produzidas. O agrupamento de cada regulado possuía seu próprio *ngodo* que, de acordo com Tracey, significa “‘apresentação completa’, incluindo dançarinos *Basinyi* e tocadores *Waveti* e sua performance” (*Idem*). O *ngodo* se trata, além disso, de

uma dança orquestral de nove a onze movimentos. Cada movimento é distinto e separado, e duram somente um minuto cada, como no caso de

¹⁰ Por exemplo quando afirma: “Os Bà-Chope mostraram-se um sentido de afinação tão apurado como o dos melhores menestréis rodesianos” (Tracey, 1940: 37).

algumas das introduções, podendo prolongar-se a cinco ou seis minutos cada. A execução completa tem duração de cerca de 45 minutos, dependendo da complexidade dos movimentos dos dançarinos e da atmosfera do momento (Tracey, 1970 [1948]: 2).

Esse esquema de concepção das execuções das *timbila* se tornaram a sua “tradição”, como os próprios timbileiros em Zavala a elas se referem; tudo que foge a esse esquema é considerado pela maioria deles como adaptações, alterações, modificações e, portanto, subversões das “verdadeiras” *timbila*. Isso não significa que eles excluam essas formas “incorretas” de apresentação – grande parte das suas exibições funcionam desse modo –, mas é sempre desejável seguir o formato “tradicional”. Os movimentos que compõem um *ngodo*, segundo Hugh Tracey, são os seguintes: 1. *Musitso wokata* (primeira introdução orquestral); 2. *Musitso wembidi* (segunda introdução orquestral); 3. *Musitso woraru* (terceira introdução orquestral); 4. *Ngeniso* (a entrada dos dançarinos); 5. *Mdano* (a chamada dos dançarinos); 6. *Joosinya* (a dança); 7. *Joosinya cibudo combidi* (a segunda dança); 8. *Mzeno* (a canção); 9. *Mabandla* (os conselheiros); 10. *Citoto Ciriri* (finalização dos dançarinos); 11. *Musitso kugwita* (finalização orquestral).

Se ambos os Junod, pai e filho, já haviam propalado as *timbila* como orquestras, é somente com Hugh Tracey que a associação mais ampla com termos, formas e estruturas da música ocidental moderna se consolida. Como observamos acima, ele traduz certos termos chopos relacionados à música das *timbila*, tornando-os inteligíveis do ponto de vista da nomenclatura ocidental: dividiu as várias partes contidas nas exibições padronizadas naquela época e as considerou como movimentos de uma orquestra que, além da quantidade e diversidade dos instrumentos musicais, constituíam-se pelas danças; ao invés de suítes, atribuiu-lhes o termo “danças orquestrais”. Além dos aspectos mais musicais das *timbila*, Tracey discutiu em *Chopi Musicians* a função social das letras das suas canções, apontando seu caráter moralizador “numa sociedade destituída de imprensa diária, publicações ou palco além do pátio da vila para expressar seus sentimentos ou protestos” (Tracey, 1970: 3).

Este foi também um aspecto mais tarde destacado por Webster, que sofisticou a interpretação acerca da profunda relação entre as *timbila* e padrões de sociabilidade no interior dos grupos chopos. Segundo esse antropólogo, as orquestras das povoações,

organizadas pelos seus respectivos chefes (em geral os régulos)¹¹, se caracterizavam como um dos principais elementos de identificação dos indivíduos com suas localidades: “É através da música e das letras que as lealdades do indivíduo se estabelecem; as canções oferecem uma unidade de propósitos e um núcleo identitário” (Webster, 2009: 97). Quase todas as povoações possuíam sua própria orquestra, cujos “compositores incorporam nas letras versos de enaltecimento à sua povoação e insultos às povoações vizinhas” (Webster, 2009: 97).¹² As orquestras exibiam-se em festividades locais e em concursos competitivos.¹³ As letras das canções à época (década de 1960), segundo aponta Webster, desempenhavam um papel fundamental na regulação de comportamentos prescritos pela sociedade (v. capítulo 5). O antropólogo atribuiu tamanha centralidade às *timbila* em sua pesquisa que apontou, inclusive, ser a “prática musical dos chopes” mais efetiva do ponto de vista do alívio das tensões entre rivais do que as acusações de feitiçaria (Webster, 2009: 342).

O sul de Moçambique viveu profundas transformações com o intenso movimento migratório de trabalhadores para as minas recém-descobertas de diamante na África do Sul nas últimas décadas do século XIX.¹⁴ Homens jovens, atraídos pela possibilidade de aquisição de bens materiais, que aumentariam seu status pessoal ou de sua linhagem, além do cumprimento de prestações relativas ao *lobolo* (Newitt, 1995: 484), protagonizaram um longo e profundo processo de mudança social durante todo o século XX. Webster (2009: 105) afirma que o trabalho migratório se tornou também “uma espécie de iniciação dos jovens do sexo masculino”. Muitos sujeitos chopes foram trabalhar nas minas do país vizinho a partir de 1897, por meio da formalização de convênios que previam a

¹¹ Os régulos são também conhecidos como autoridades tradicionais, termo que se refere indiscriminadamente a outros sujeitos possuidores de algum tipo de ligação política ou espiritual com determinados espaços e são reconhecidos como tal pela sociedade à sua volta. Os régulos, e consequentemente suas atribuições, foram uma criação do governo colonial, que se pautou em grande medida na existência de autoridades tradicionalmente legitimadas pela população rural, mas frequentemente subverteu as regras de sucessão linhageiras para nomear indivíduos que serviam melhor aos interesses da administração. Até os dias atuais, o termo continua sendo amplamente utilizado no cotidiano não somente dos sujeitos que habitam os espaços onde angaria legitimidade, mas pela própria administração pública (Dava; Macia; Dove, 2003). O Estado moçambicano os denomina formalmente como “autoridades comunitárias”, embora dificilmente esse termo seja utilizado fora dos documentos oficiais. Ver o Decreto nº 15/2000, que estabelece as formas de articulação dos órgãos locais do Estado com esses sujeitos.

¹² Webster (2009: 130) indica o caso de alguns indivíduos que migraram da sua zona de origem porque não toleraram o ridículo ao qual foram expostos nas canções.

¹³ “Nesses momentos, a competição é aguerrida, reforçando a consciência da área em que se reside e a lealdade para com ela” (Webster, 2009: 97).

¹⁴ A bibliografia sobre o tema da migração de moçambicanos para o trabalho nas minas é extensa. Destaco CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS, 1998 e Macagno, 2001. Para uma abordagem mais contemporânea sobre o impacto de longa duração, ver Thomaz (2012) e Farré (2016).

regulamentação em relação ao recrutamento e ao trânsito de trabalhadores moçambicanos. Inhambane, assim como Maputo e Gaza, todas províncias da região sul de Moçambique, foram as grandes fornecedoras de mão-de-obra para trabalhar nas minas da África do Sul. Acompanhados de muitos desses chopos foram as *timbila*.

Não se sabe exatamente quando os trabalhadores chopos iniciaram suas apresentações de *timbila* nas minas. Entretanto, segundo dados de Munguambe (2000: 109), “o documento mais antigo que menciona a existência de duas orquestras de Timbila na RSA (República Sul Africana) é de 23 de Abril de 1928, que foi emitido pela Secretaria dos Negócios Indígenas da Província de Moçambique – Curadoria dos Indígenas portugueses do Transvaal”. Conforme Wane (2010), nas minas os timbileiros recebiam tratamento “especial”, adquirindo funções de liderança ou até mesmo exercendo atividades que exigiam menos esforços físicos, como o ofício de motorista. Uma lista fornecida por Hugh Tracey em *Chopi Musicians* revelava a existência de 47 orquestras em diferentes minas em 1944:

APPENDIX III
List of Chopi Orchestras on the Witwatersrand
August 1944
(Kindly supplied by the Witwatersrand Native Labour
Association, Ltd., Johannesburg)

| Mine | No. of orchestras | No. of players |
|------------------------------------|----------------------|----------------|
| Benkpan | 1 | 23 |
| City Deep | 1 | 17 |
| C.M.R. | 3 | 32 |
| Crown Mines | 2 | 20 |
| Daggafontein | 1 | 30 |
| Durban Deep | 3 | 30 |
| East Champ d'Or | 1 | 3 (Not active) |
| East Dagga | 3 | 40 |
| E. R. P. M. | — | 4 (Not active) |
| Geduld | 1 | 10 |
| Gelienhuis Deep | 1 | 14 |
| Government Areas | 1 | 40 |
| Grootvlei | 1 | 26 |
| Langlaagte Estate | 2 | 65 |
| Luiipaards Vlei | 1 | 6 |
| Marievale | — | 6 (Not active) |
| Modder B. | 2 | 26 |
| Modder Deep | 1 | 25 |
| Modder East | 1 | 7 |
| New Kleinfontein | 1 | 13 |
| New Modder | 1 | 13 |
| Randfontein Estates | 2 | 20 |
| Rand Leases | 2 | 25 |
| Reitfontein Consolidated | — | 4 (Not active) |
| Robinson Deep | 1 | 14 |
| Rose Deep | 1 | 14 |
| Simmer & Jack | 1 | 20 |
| S.A. Lands | 1 | 26 |
| Springs Mines | 2 | 24 |
| Sub Nigel | 2 | 24 |
| Van Dyk | 1 | 31 |
| Van Ryn Deep | 2 | 24 |
| Venterspost | 1 | 20 |
| Vogelstruifbult | 1 | 12 |
| West Rand Consolidated | 1 | 20 |
| Witwatersrand Deep | — | 8 (Not active) |
| Witwatersrand G.M. | 1 | 25 |
| Total | 47 | 780 |

Note. The orchestras marked "Not active" are temporarily short of players or a leader, and are consequently unable to perform until more players return from the country. Four mines without orchestras are not listed.

Diferentemente do modelo de recrutamento na terra natal, baseado em aspectos territoriais (os régulos buscavam pessoas no interior da sua circunscrição), nas minas os agrupamentos eram constituídos por tocadores e dançarinos de diferentes localidades. Essa configuração teria contribuído para diversificar estilos de modos de tocar e dançar, pois timbileiros treinados em distintas “tradições” passaram a compartilhar suas

especificidades naquele contexto.¹⁵ Assim, canções reconhecidas em Zavala como sendo de determinado compositor, pertencente a determinado regulado, nas minas eram tocadas, dançadas e tocadas por agrupamentos de formações variadas. Sobre o assunto, Webster observou o seguinte:

A música dos chopes é uma questão diacrítica. As minas encorajam os vários povos a que se dediquem às suas danças tradicionais aos domingos; é aqui que os chopes se destacam, ao revelarem maior habilidade do que qualquer dos outros povos da África austral. Nas minas, uma orquestra chope é composta por músicos e dançarinos talentosos vindos de toda a terra dos chopes que o destino quis que acabassem por se encontrarem nas minas. As orquestras são, para os mineiros que as compõem, representativas da identidade do povo chope de um modo transversal a todas as barreiras políticas e territoriais mais pequenas (Webster, 2009: 106).

Se as orquestras eram representativas do “povo chope”, ultrapassando pertencimentos políticos e territoriais, como afirma o antropólogo, não significa que não havia disputas entre seus membros por melhores posicionamentos no interior desses agrupamentos. Infelizmente, não há muitos dados disponíveis sobre o tema. Elaborei essa observação a partir de conversas nas quais o assunto vinha à tona e que me permitiram compreender alguns dos conflitos que levaram à fissão de dois grupos em atividade em Zavala durante minha pesquisa (v. capítulo 5).

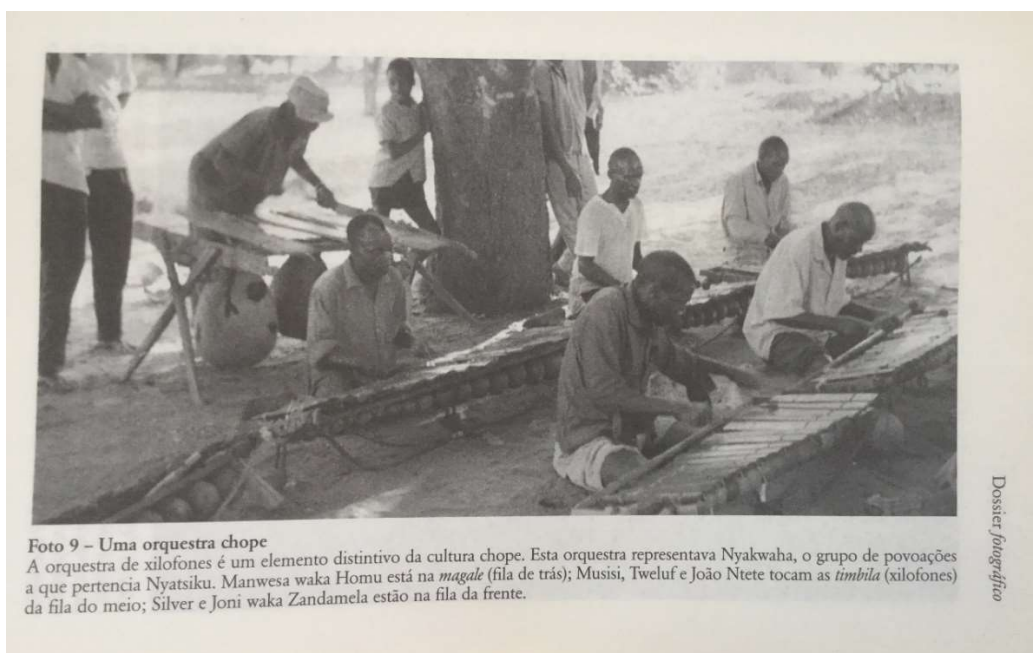


Foto 9 – Uma orquestra chope
A orquestra de xilofones é um elemento distintivo da cultura chope. Esta orquestra representava Nyakwaha, o grupo de povoações a que pertencia Nyatsiku. Manwesa waka Homu está na *magale* (fila de trás); Musisi, Tweluf e João Ntete tocam as *timbila* (xilofones) da fila do meio; Silver e Joni waka Zandamela estão na fila da frente.

Fonte: Webster (2009) em *A Sociedade Chope*.

¹⁵ Cf. Tracey (1948).

De acordo com Thomaz (2012), ir para as minas foi também uma alternativa ao *chibalo*, prática de trabalho compulsório utilizada pelos portugueses. O recrutamento de trabalhadores (sobretudo homens, mas também frequentemente mulheres) por esse sistema desumanizante foi extensivamente empregado, entre outras atividades, na construção de estradas em todo o país (Newitt, 1995: 412). Nas palavras de Penvenne (1981: 9), “A cidade-capital, Lourenço Marques, foi em larga medida construída por essa mão-de-obra Chibalo”. Alguns grupos, conforme apontou Newitt (1995), especializaram-se em ser “trabalhadores de *chibalo*”. Foi o caso dos chopes, os quais, apropriando-se desse status, monopolizaram os empregos de limpadores de rua e trabalhadores noturnos em Lourenço Marques.

Ainda sobre o tema, Newitt (1995: 413) afirma categoricamente que, no sul de Moçambique, a única maneira de escapar do *chibalo* era ser contratado para trabalhar nas minas sul-africanas. Uma nova perspectiva a esse respeito foi aventada por Wane (2010) a partir de entrevistas com alguns líderes de grupos de *timbila* em 2008: muitas pessoas se integraram às orquestras como alternativa ao *chibalo*, pois os régulos teriam protegido aqueles que se dedicassem integralmente aos ensaios e apresentações. Meus dados reforçam esse argumento e acrescentam a ele algumas nuances importantes. De fato, a partir de narrativas de alguns dos meus interlocutores, integrar-se nas orquestras dos regulados como tocadores ou dançarinos foi uma das estratégias utilizadas por muitos deles para fugir do *chibalo*.

Outros, contudo, quando nossas conversas se tornaram mais frequentes – resultado de relações baseadas em confiança e respeito –, compartilharam que muitos chopes foram obrigados a se incorporarem nos agrupamentos chefiados pelos régulos. Se alguém manifestasse algum talento voltado à música ou à dança das *timbila*, era instantaneamente buscado para viver na “comunidade” do régulo. Como podemos imaginar, não se vivia de música o tempo todo. Em muitos momentos, os timbileiros eram colocados a trabalhar nas *machambas* (roças) do régulo e nas demais atividades domésticas necessárias. Assim, ficavam à disposição do chefe. Por isso, muitos resolveram esconder que sabiam dançar ou tocar; queriam evitar ser servos do “rei”. A obsessão no recrutamento dos melhores recaí no fato de que a música das *timbila* não servia apenas para divertimento em ocasiões diversas da vida coletiva no seio das populações chopes, tendo sido utilizadas como fonte de prestígio para os régulos: quanto maior, mais bem ensaiada e contendo os compositores, tocadores e dançarinos reconhecidos como os melhores pelos seus pares e pela população em geral, mais poderoso e temido se tornava o chefe.

O recrutamento de pessoas e sua incorporação em grupos, aspectos relacionados à reprodução das *timbila*, é um dos temas centrais nesta tese. Se durante o colonialismo os agrupamentos de *timbila* foram mantidos, em grande medida, devido à organização social dos regulados e à dinâmica das minas na África do Sul, que permitia a certos trabalhadores chopos se organizarem em torno da sua música, apresentando-a frequentemente em espaços construídos para esse fim, após a independência o cenário se altera. As minas continuaram a exercer um papel importante para reprodução das *timbila*. Conversas com meus interlocutores timbileiros indicaram, inclusive, que a manutenção dessa prática no país vizinho durante as décadas de 1980 e início de 1990 (período que coincide com os terríveis anos de guerra civil em Moçambique) foram fundamentais para a sua continuidade em Zavala. Ao regressarem de longos anos de trabalho nas minas, importantes timbileiros retornaram à terra natal e fundaram grupos de *timbila* baseados em suas localidades, tendo recorrido às relações de parentesco e vizinhança para o recrutamento de integrantes.

Um fenômeno interessante se destaca no seio dessas mudanças. Se antes da independência os neófitos aprendiam a tocar e a dançar com familiares de duas gerações acima (do ego) – o avô materno foi indicado como o principal mestre –, após 1975 a aprendizagem passa a se concentrar (mas não exclusivamente) na fórmula “de pai para filho(a)”. Atribuo essa alteração de responsabilidade no que tange ao ensino de *timbila* às progressivas transformações sociais daquele período, as quais ainda estão em curso e não cessarão nos próximos anos. Conforme apontei anteriormente, os régulos não eram os donos dos agrupamentos de *timbila* somente por serem entusiastas da música chope (embora muitos deles realmente o fossem), mas essencialmente porque seu papel social na estrutura daquela sociedade colonial prescrevia essa função. Assim, todas as atividades que demandavam o recrutamento de pessoas para alguma tarefa coletiva obrigatória (seja *chibalo*, *timbila* ou trabalho nas minas) eram atribuição dos régulos. Mais precisamente, “esse chefe concentrava em suas mãos toda a autoridade (jurídica, fundiária, administrativa)” (Farré, 2015: 204).

A extinção dos estatutos de indígena e de assimilado do quadro jurídico colonial em 1961 não foi acompanhada pela supressão das atividades dos régulos, pois eram “os interlocutores da administração colonial com a maioria da população rural” (Farré, 2015). Manter sua lealdade em um iminente cenário de guerra de guerrilhas era estratégico (Borges Coelho, 2012; Farré, 2015). Segundo West (2009 [2005]: 22), desde sua criação, “a Frelimo encarou sempre essas figuras de autoridade com grande desconfiança”. Com

efeito, após a independência do país, o partido destituiu todas as “autoridades tradicionais” das funções que exerciam e criou órgãos locais para arbitrarem em casos de distribuição de terras e na resolução de conflitos (West, 2009), pois eram consideradas ora como representantes do “obscurantismo rural”, ora como colaboradores das autoridades coloniais (Meneses *et al*, 2003: 351).

Nesse novo contexto, os agrupamentos de *timbila* deixam de ser organizados no âmbito dos regulados. Como eles são arregimentados e constituídos, a partir de então? Se o principal fator de articulação em torno da incorporação de pessoas para tocar e dançar *timbila* era o sistema social que tinha o régulo como seu sustentáculo, o que aconteceu com as *timbila* sem ele? Meu argumento para responder a essas questões se ancoram em dois fenômenos conexos. Em primeiro lugar, um progressivo processo de individualização despoletado pela independência (iniciado nos últimos anos do período colonial) diminuiu o controle exercido pelas linhagens sobre as ações dos seus membros.¹⁶ Ou seja, menos preocupados em serem recrutados para trabalhos diversos e em cumprir obrigações devidas ao governo colonial, as populações passaram a se dedicar mais às atividades domésticas e a engajarem-se em assuntos de interesse pessoal. Certamente a paulatina ampliação do sistema escolar nas pequenas localidades do interior dos distritos e a absorção de indivíduos que tinham adquirido algum nível de educação formal ou que se engajaram em trabalhos no aparelho administrativo do Estado contribuíram para acelerar esse processo.

Um segundo elemento, potencializador do primeiro, se relaciona à análise do indivíduo chope proposta por Webster (2009). O antropólogo argumenta que o “ritmo acelerado de sociação”, como as altas taxas de divórcio e a dinâmica produzida pelas diversas mudanças de residência efetuadas por um indivíduo durante a vida, além da grande variedade de estatutos sociais eventualmente adquiridos por ele fora dos sistemas políticos e de parentesco, conferem ao sistema social chope uma forma característica de individualismo.¹⁷ “Os indivíduos esforçam-se bastante por obter prestígio e, em consequência, melhorar o seu estatuto relativamente aos seus pares”, afirma Webster

¹⁶ Passarei ao largo da discussão voltada à implantação das aldeias comunais no tempo Samora, que certamente auxiliaria a complexificar a questão do processo de individualização no pós-independência. De modo a não me afastar sobremaneira do argumento central, deixarei esse tema para reflexões futuras.

¹⁷ Estou ciente de que o contexto no qual Webster realizou suas pesquisas, alguns anos antes da independência, é bastante diferente daquele que me deparei em 2018. Muitos dos padrões de residência cujas informações estão contidas em *A sociedade chope*, por exemplo, certamente se alteraram em decorrência da guerra civil. Contudo, creio que o modelo proposto pode ser aplicado ainda hoje, o que reforça a importância dos dados de campo produzidos pelo antropólogo.

(2009: 347). Como nem todos se sobressaem, há intensa competição em vários domínios da vida social, mas aquele que mais sucesso obtém só o consegue com a cooperação de outros. Nesse contexto, encontrar apoio e confiança nem sempre é tarefa fácil, pois os apoiantes têm suas próprias ambições. Assim, um indivíduo precisa ser suficientemente habilidoso no manejo das suas relações sociais, podendo acionar as já existentes (parentesco ou amizade) ou estabelecer novas.

Munidos dessa capacidade estratégica, e favorecidos pelo enfraquecimento dos régulos como figuras reguladoras da maior parte das atividades sociais, alguns timbileiros se engajaram na constituição de novos grupos de *timbila* após a independência. Tornaram-se chefes de *timbila*. No intuito de recrutar membros para os agrupamentos, recorreram às suas unidades familiares, ensinando filhos e filhas a tocar e a dançar; a núcleos de vizinhança, envolvendo escolas; a relações de amizade, estabelecidas nas minas na África do Sul ou nas suas localidades residenciais. Reunindo capacidade de liderança, carisma e prestígio advindo do seu estatuto de timbileiro/compositor, os novos chefes se dedicaram (e ainda se dedicam) à manutenção dos seus grupos por meio de estratégias variadas e criativas (v. capítulo 5). Distintamente do que apregoavam os diagnósticos trágicos do administrador colonial/antropólogo António Rita-Ferreira, dos governos da Frelimo no pós-independência e nos anos 2000, as *timbila* seguiram seu curso. Ninguém contava que, da fonte de autoridade manifestada pelos “grandes homens” (*wahombe*), pudesse emergir novas formas de organização e exibição das *timbila*.

Timbila e nação

A construção da nação em Moçambique é projeto cheio de tensões e nunca plenamente concretizado. O termo foi utilizado repetidamente por Samora Machel, o primeiro presidente do país, e transcrito em documentos programáticos do governo da Frelimo nos primeiros anos pós-independência. Não é, portanto, uma categoria exógena ao contexto em que minha pesquisa está inserida. Ainda hoje é utilizado, embora com roupagens mais modernas, como moçambicanidade, mosaico cultural, etc. À nação atribuo dois sentidos gerais: um de caráter mais oficial, atrelado às delimitações, estratégias e escolhas políticas do Estado soberano num determinado território, aproximando-me da abordagem de Benedict Anderson (1989), e outro de caráter menos evidente, relativo ao modo como timbileiros e técnicos da área da cultura vivem na prática as nuances das políticas desse Estado. Para perseguir essa discussão, desenvolvi na tese

a compreensão de como a abordagem da “cultura” e do “patrimônio cultural”, incluindo aqui as *timbila*, revela importantes concepções e construções sobre a nação moçambicana. Quais são os símbolos de construção dessa nação? Quais são os “projetos de identificação” (Dias, 2004) do governo moçambicano em diferentes períodos? Como eles são construídos e de que forma são utilizados pelos mais diversos agentes que convivem nessa grande comunidade?

Em Moçambique, o Estado foi construído paralelamente à nação. Herdado da administração colonial, o aparelho estatal implantado paulatinamente em Moçambique a partir de 1975 se valeu em grande medida do aparato deixado pelos portugueses, como escolas, ministérios, hospitais, etc. No período Samora, todas essas estruturas foram estatizadas, ação que coadunava com a orientação política e econômica assumida pela Frelimo à época. Em relação à nação, uma forte campanha ideológica, amparada em ideias marxista-leninistas, visou a ruptura total e irrestrita com tudo o que se vinculava ao colonialismo, à burguesia, ao imperialismo. Os símbolos nacionais deveriam ser buscados nos saberes do “povo moçambicano”, coletividade pela qual a Frelimo justificou diversas das suas ações. Foi lançada à época uma grande campanha (1978-1982), que buscava resgatar a história dos povos do território de modo que suas manifestações culturais – desautorizadas pelo colonialismo – pudessem ser conhecidas e utilizadas no presente. Mais especificamente, “o objetivo último da Campanha de Preservação e Valorização Cultural é contribuir para a transformação dialética da História e da Cultura, dentro da criação das novas relações de produção socialista. Visa essencialmente a contribuição para a criação do Homem novo”.¹⁸

Documentos como esse, de onde retirei o trecho citado acima, foram por mim localizados em duas instituições públicas (Arpac e Museu Regional de Inhambane) e em acervos pessoais de alguns dos meus interlocutores que atuaram nas atividades da Campanha durante os anos de 1978 a 1982. Esse material, que merecerá ser analisado mais detidamente em trabalhos futuros, a despeito da grande quantidade de informações sobre aspectos da cultura em várias regiões do país, fornece poucos exemplos concretos e direcionados acerca da atuação do Estado em relação às manifestações culturais. Surpreendentemente, uma das poucas menções específicas parece ser às *timbila*:¹⁹

¹⁸ Folheto datilografado “A Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1, de outubro de 1979, encontrado no Museu Regional de Inhambane.

¹⁹ Cf. “A Participação Popular na Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1179, de setembro de 1979, encontrado no Museu Regional de Inhambane. Transcrição do trecho fotografado: “A música chope, por exemplo, é uma manifestação cultural de grande riqueza artística, que parece estar

A música chope, por exemplo, é uma manifestação cultural de grande riqueza artística, que parece estar em vias de desaparecimento, pois é um tipo de música que não se adapta ao tipo de música que foi aqui introduzida pelo Ocidente. Qual o nosso papel perante esta manifestação cultural? - preservá-la com toda a exatidão.

Este foi o primeiro aspecto da Campanha que abordamos: o que é que vamos preservar e como é que vamos preservar.

A meu ver, os principais resultados da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural foram os dois festivais realizados pela Frelimo, um em 1978 (Festival Nacional de Dança Popular) e outro em 1980-1981 (I Festival Nacional de Música e Canção Tradicional). Nesses eventos – principalmente no segundo – o projeto da nação encontrou seu espaço, seu público e seus símbolos: indivíduos de todo o país, pertencentes aos mais diversos grupos sociais, ao se apresentarem nos palcos da capital, passavam a ser identificados como “o povo moçambicano”. Traços de pertencimento regional, considerados tribalismos pela Frelimo, deveriam ser abdicados em prol de uma causa maior. Diversas expressões culturais (fundamentalmente música, canto e dança) foram, assim, escolhidas como protagonistas da nação emergente na segunda metade da década de 1970. Os festivais, mais que eventos políticos, foram vividos como fóruns pedagógicos, na medida em que era preciso ensinar ao povo seu papel naquela nova comunidade. Na perspectiva da Frelimo, nada melhor do que arregimentar seu público a partir daquilo que era considerado o âmago da sua verdadeira existência: as “tradições culturais”.

A violenta guerra civil que se desenrolou de 1976/1977 a 1992 comprometeu esse projeto da nação proposto pela Frelimo²⁰. Uma guerra de guerrilhas, conduzida contra Renamo – que construiu sua base social a partir de grupos rurais em todo o país – colocou

em vias de desaparecimentos, pois é um tipo de música que não se adapta ao tipo de música que foi aqui introduzida pelo Ocidente. Qual o nosso papel perante esta manifestação cultural? – preservá-la com toda a exatidão. Este foi o primeiro aspecto da Campanha que abordamos: o que é que vamos preservar e como é que vamos preservar”.

²⁰ Grande parte da bibliografia sobre o tema da guerra que opôs a Frelimo ao movimento da Resistência Nacional de Moçambique (Renamo) delimita a sua ocorrência neste período de 16 anos. Há, entretanto, contra narrativas a esse respeito (Darch, 2019: 404). Thomaz (2019: 24) discute que a data de origem da guerra é imprecisa e aponta que sua preferência pelo uso da expressão “guerra civil” se deve “a uma certa negação por parte da Frelimo de reconhecê-la enquanto tal até os dias que correm. Há uma tentativa por parte do partido no poder de consolidar a noção de ‘guerra dos 16 anos’, fazendo assim referência ao período, mas, de certa forma, obliterando o seu caráter *civil*, ou fugindo do seu sinônimo popular, *guerra entre irmãos*”.

a Frelimo numa situação extrema. Segundo Geffray (1991: 15), os dirigentes que conceberam o novo Estado soberano foram “incapazes de pensar a construção da nação sem apagar ao mesmo tempo a diversidade e a heterogeneidade concretas e históricas dos grupos sociais que pretendiam unir e integrar sob o signo de uma identidade única”. Assim, os dirigentes da Frelimo, de acordo com esse antropólogo, não dispunham de mecanismos políticos que lhes permitissem “reconhecer a existência, dos diferentes componentes, por vezes contraditórios, da sociedade colonizada que lhes era dado governar” (Geffray, 1991: 15). A crise profunda da sociedade rural moçambicana, conforme aponta Cahen (1987: 17), teria dado à Renamo, senão uma base social, ao menos os meios para liderar uma guerrilha com características particularmente atroz.

Está fora do escopo desta tese discutir a fundo os contornos extremamente sinuosos da guerra. Destacar esses pontos permitirá que adentremos no assunto que nos interessa. O desfecho oficial do conflito, representado pela assinatura dos acordos de paz em Roma em 1992, produziu uma série de mudanças fundamentais. A grave crise do Estado provocada, entre outros fatores, pela guerra,²¹ conduziu o país ao empréstimo de grandes somas em moedas estrangeiras, além da implementação de dois programas de reajuste estrutural: em 1987, o Programa de Reabilitação Econômica (PRE), e em 1990, o Programa de Reabilitação Econômica e Social (PES). As consequentes privatizações nos setores empresariais e financeiros diminuíram a presença do Estado nas empresas públicas (Santos e Cruz e Silva, 2004: 22). Nesse contexto, iniciou-se em 1991 um processo de descentralização da administração pública, seguido do surgimento de ONG's (Organizações Não-Governamentais) e de associações, “que preencheram parte dos espaços vazios deixados por um Estado que enfrentava dificuldades em garantir o bem-estar dos cidadãos, procurando ao mesmo tempo encontrar formas alternativas de gestão social, numa situação de crise social e política” (Santos e Cruz e Silva, 2004: 23).

A presença internacional não se concentrou no terreno da economia, mas também nos debates sobre democracia e sociedade civil que se avolumaram com o fim da guerra. Em 1993, foi realizado em Maputo um grande evento financiado por agências internacionais cujo objetivo era discutir uma nova política cultural para Moçambique (v. capítulo 2). Em linhas gerais, a reunião foi organizada pelo Arpac (Instituto de Investigação Sociocultural, antigo Arquivo do Patrimônio Cultural), procedida de

²¹ Estima-se que em 1989 as despesas militares absorviam 40% do orçamento do Estado. Ainda assim, muitos soldados na frente de combate não recebiam salários e não eram reabastecidos (Mubai, 2001).

encontros entre diretores provinciais de cultura de todo o país e conduzida por participantes e palestrantes nacionais e internacionais.

A partir de documentos e reportagens produzidos à época podemos apreender as principais questões que entraram na pauta do governo da Frelimo naquele momento: o reconhecimento e respeito à diversidade cultural do território, a cultura como vetor de desenvolvimento social, os elementos constituidores da identidade nacional, o papel da sociedade civil na implementação das políticas do governo, entre outras. O material disponível pouco revela sobre as definições e/ou configurações desta última (sociedade civil), desafio com o qual o governo moçambicano se depara ainda hoje. West (2009: 23) discute como, nesse contexto do pós-guerra, doadores internacionais pressionavam o governo moçambicano para realizar uma “descentralização democrática”, enquanto os técnicos de programas de desenvolvimento procuravam fortalecer “a sociedade civil” moçambicana, ao alimentarem a ideia de que as autoridades tradicionais constituiriam uma forma de sociedade civil. No dossiê das “*timbila* chopes”, produzido em 2004 no contexto da candidatura das *timbila* à proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, a expressão “sociedade civil” se refere a distintas coletividades, ora incluindo os *timbileiros* e a Amizava (Associação dos Amigos de Zavala), ora considerando apenas as “autoridades comunitárias”, termo que foi incorporado pelo governo da Frelimo em 2000.²²

O tema das autoridades tradicionais (expressão que engloba os régulos) ainda carece de análises mais complexas, produzidas a partir de trabalho de campo antropológico. Farré (2015: 205) aponta que no contexto do pós-guerra, na década de 1990, muitos debates buscavam respostas à seguinte questão: “tendo em conta a quebra de legitimidades que representou o fato de o regime colonial ter dado posse a tantos régulos, mais a bagunça feita pela Frelimo depois da independência, como o Estado pode agora recuperar a legitimidade perdida?”. Assim, “deslegitimada nas bases, a Frelimo procurou modos de restituir formas de governação local, voltando a reinstaurar, oficialmente, as autoridades tradicionais a partir do ano 2000 (Decreto nº 15/2000)”

²² Cf. Decreto nº 15/2000. O texto desse decreto é minúsculo (apenas duas páginas e meia) e visa “estabelecer as formas de articulação dos órgãos locais do Estado com as autoridades comunitárias”, além de valorizar a “organização social das comunidades locais” e o “aperfeiçoamento das condições da sua participação na administração pública para o desenvolvimento sócio-económico e cultural do país”. Foi publicado no “âmbito do processo de descentralização administrativa”. Nesse sentido, ao serem legitimadas como tal, tais autoridades passariam a ser reconhecidas por algum representante do Estado. São considerados autoridades comunitárias no Decreto: chefes tradicionais, secretários de bairro ou aldeia e outros líderes legitimados como tais pelas respectivas comunidades locais.

(Meneses *et al*, 2003: 354). Na prática, os régulos (o termo foi abolido oficialmente, mas as pessoas continuam a utilizar cotidianamente) continuaram a exercer suas atividades, embora, no novo contexto, tenham passado a exercer um papel de “intermediários” do Estado com as populações rurais.

Não se pode, pois, desconsiderar a importância que essas autoridades possuem nas localidades onde habitam os timbileiros. Se elas deixaram de ser os principais eixos de aglutinação em torno das *timbila*, não significa que ainda não desempenhem um papel fundamental em diversas esferas da vida social nessas áreas rurais, como nos casos de resolução de conflitos (geralmente em torno de litígios relacionados à terra, dívidas, danos físicos e relativos à propriedade e questões familiares) e da condução de cerimônias tradicionais (Meneses *et al*, 2003). De fato, em relação a estas últimas, os régulos estiveram presentes e conduziram rituais para os ancestrais em todas as ocasiões que participei com a presença de algum grupo de *timbila*. Assim, embora não sejam mais os responsáveis pelo recrutamento de membros e manutenção dos agrupamentos, os régulos continuam conferindo às *timbila* sua ligação mais estreita com o território, na medida em que são uma fonte legítima de autoridade, à qual os sujeitos do distrito recorrem frequentemente para auxiliar na resolução de conflitos diversos e nas relações que os unem aos ancestrais.

Apesar de algumas fontes revelarem que a estrita proximidade das *timbila* com o governo colonial, por meio dos régulos, tenha dificultado sua aceitação imediata por parte de membros da Frelimo (incluindo o próprio Samora), minha pesquisa mostrou o inverso com relação ao período pós-independência. Elas não só foram prontamente acolhidas como a expressão de maior destaque nos primeiros festivais, como se incorporaram perfeitamente no projeto de construção da nação da Frelimo: seus praticantes tinham estatuto de indígenas no governo colonial, estrato da população considerada naquele momento como os “verdadeiros moçambicanos”, o povo que faria a revolução cultural acontecer. Além disso, já tinham adquirido prestígio suficiente alhures; os chopes não seriam deixados de fora no projeto aglutinador de manifestações culturais que representariam a nação una e “supra-étnica” (Meneses *et al*, 2003: 350). No pós-guerra, a associação das *timbila* com populações chopes foi reforçada, e a criação do festival *M’saho* entendido como “revitalização” da cultura chope e, portanto, das próprias *timbila*.

As *timbila* foram proclamadas Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005 pela Unesco. O dossiê produzido pelo governo moçambicano para concorrer ao título, resultado de um trabalho envolvendo agentes diversos, ligados a

distintas instituições, foi enviado a Paris em 2004, com vistas a duas avaliações: uma especializada, que ficou a cargo do ICTM (*International Council of African Music*), e outra mais geral, realizada por um júri constituído de integrantes de diferentes nacionalidades (v. capítulo 4). O documento escrito, intitulado *Chopi Timbila*, descreve as *timbila*, em linhas gerais, como uma forma de expressão artística, um conjunto de instrumentos (as *timbila*, além do *ngoma*-tambor e do *njele*-chocoalho) e uma música acompanhada de dança. Ancorado na bibliografia existente sobre o tema, o dossiê de candidatura enfatizou elementos que refletiam com mais força o “valor excepcional” das *timbila* como uma “obra-prima do gênio criativo humano”, um dos critérios exigidos pelo Programa.²³

Os redatores do dossiê moçambicano não tiveram muitas dificuldades em enquadrar as *timbila* nesse e nos outros critérios,²⁴ pois tudo o que se dizia na bibliografia disponível sobre o tema contribuía para descrevê-la como uma prática musical complexa enraizada no seio da “comunidade chope”. Seu lugar privilegiado no imaginário local, além da afinidade que os técnicos envolvidos nutriam pelo assunto também foram fatores decisivos para o sucesso do pleito. O dossiê ressalta a complexidade das técnicas de construção do instrumento, as particularidades das *timbila* associadas à sua exibição em formato de orquestra, etc., e demonstra que a manifestação cultural em causa estava em grave risco de desaparecimento.

O Programa das Obras-Primas, que contou com 3 proclamações (2001, 2003 e 2005), e o sistema dos “tesouros humanos vivos”²⁵ foram as primeiras experiências dedicadas à preservação do patrimônio imaterial desenvolvidas pela Unesco. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), ainda em vigor, surgiu após calorosas discussões entre especialistas, pesquisadores e representantes dos países signatários da Unesco em reuniões promovidas por essa organização (v. Bortolotto, 2013; Hafstein, 2018). Dentre as preocupações e questões debatidas acerca das concepções e do campo de atuação que se convencionou chamar de patrimônio imaterial ou intangível, um dos principais desafios enfrentados foi ampliar o foco de atuação da

²³ Cf. UNESCO, 2006.

²⁴ Papel na afirmação da identidade cultural da comunidade; excelência na aplicação de habilidades e qualidades técnicas; risco de desaparecimento, etc.

²⁵ “Aparentemente movido pelo temor da perda de referências importantes com relação a uma espécie de acervo cultural do planeta, o conselho executivo da Unesco definiu como ação prioritária um programa de valorização dos mestres em diferentes ofícios, por todo o globo terrestre. Esse programa foi intitulado ‘Tesouros humanos vivos’. Seguindo a recomendação da Unesco, alguns países vêm implementando tal projeto, reconhecendo o valor dos ‘mestres’ e assegurando-lhes condições para a transmissão, às novas gerações, do ‘saber-fazer’ que mudaram ao longo do tempo” (Abreu, 2009: 83).

Unesco em relação ao domínio patrimonial, que se pautava, quase exclusivamente, no reconhecimento e preservação de bens de natureza material (monumentos, sítios históricos, edificações, entre outros) e naturais como patrimônios mundiais. O debate de fundo nesse momento se voltava aos efeitos deletérios da globalização em relação a manifestações orais cuja transmissão se dava de geração a geração, por meio de métodos considerados informais. O propósito nobre da Convenção, nesse sentido, seria o de promover a implementação de mecanismos de salvaguarda que evitariam ou reverteriam a extinção das manifestações culturais do globo terrestre.

Alguns dos debates que antecederam a implementação da Convenção de 2003 da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2006 questionavam a utilização do critério de autenticidade no Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.²⁶ Bortolotto (2013) nota que o papel da autenticidade nos processos de patrimonialização da manifestações culturais imateriais é ambíguo e controverso. A autora fornece um dado bastante elucidativo sobre esse ponto, advindo de um encontro de um comitê de patrimônio cultural constituído por antropólogos italianos. Na ocasião, os especialistas discutiram sobre a flexibilidade do critério de autenticidade, pois ele não deveria ser interpretado como sinônimo de “puro” e “não contaminado”, mas antes como uma referência a uma “continuidade da tradição” (Bortolotto, 2013: 67). Por um lado, argumentaram que as inevitáveis mudanças advindas da “evolução da cultura” não comprometeriam sua autenticidade, mas, por outro, esclareceram que essas mudanças não deveriam ser resultado de influências exógenas.

Conforme a discussão sugere, o tema é envolto em intelectualismo que ainda carece de análises empíricas mais consolidadas. Em outra publicação, a autora demonstra como, mesmo proscria dos princípios que regem a Convenção de 2003, a ideia de autenticidade tem sido mobilizada por agentes diversos (pesquisadores, agentes governamentais e pelos próprios detentores do patrimônio imaterial) para ressaltar a ligação de manifestações culturais com o território e, em muitos casos, promover ações voltadas ao *marketing* territorial (Bortolotto, 2017). Assim como a autenticidade, a ideia de tradição (seu quase inseparável par), é frequentemente concebida como algo fundado

²⁶ Segundo Arantes (2019: 12), o Programa de Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade colocou em primeiro plano um tipo de objeto que, para os especialistas, deixou de se encaixar na camisa de força da noção convencional de folclore e celebrou a singularidade das expressões culturais. Por outro lado, adotou um princípio de valor que era necessariamente comparativo (presente na ideia de obra-prima) e universalista na inspiração (valor de excepcionalidade universal), arraigado nas práticas institucionais e na opinião pública estabelecida pela Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, adotada em 1972.

num passado longínquo, no qual os fenômenos culturais teriam uma forma específica, uma história que poderia ser apreendida no presente. Ora, concepções baseadas nesse tipo de percepção desconsideram que tradição é um modelo do passado, inseparável da interpretação que dela fazem no presente (Handler e Linnekin, 1984: 276). Ou seja, atribuir a qualidade de “tradicional” a algo é desde o início uma reinterpretação e, portanto, uma alteração no presente (*Idem*: 281). Na feliz proposição de Hobsbawn e Ranger (1984), as tradições são inventadas.

Em Moçambique, as ações da Frelimo no pós-independência voltadas à cultura foram caracterizadas por um forte movimento de “retorno às origens”, a um passado pré-colonial imaculado, que se tornou um dos discursos centrais no processo de construção da nação. Esse projeto previa o afastamento em relação a todas as influências externas. Em uma entrevista realizada em 1980, Samora Machel asseverou que, “com invasão portuguesa e a conseqüente ocupação do território nacional, a nossa cultura é calcada e asfixiada, mas não morre. O Povo morreu? Alguma vez um Povo morre? A nossa Cultura, nessa altura, hibernou, ficou ali”.²⁷ Com essas palavras, o primeiro presidente do país afirmava que, após a independência, as manifestações culturais que haviam sido desautorizadas pelo governo colonial poderiam voltar à vida, na sua forma “autêntica”, como quando existiam antes da colonização. Essas manifestações “sobreviventes” foram transformadas em símbolos da nação, e passaram a ser consideradas os veículos da revolução, da luta pela construção do homem novo (v. capítulo 1).

A ambigüidade desse projeto de nação e as conseqüências do seu malogro podem ser explicadas por diferentes vias. A guerra é uma delas, tendo sido objeto de análises consagradas para a compreensão das rápidas mudanças que ocorreram no Moçambique pós-independência (v. Cahen, 1987; Geffray, 1990; Honwana, 2002). Proponho olhar para esse fenômeno a partir do caso das *timbila*. A manifestação caracterizada por atributos associados à música ocidental (orquestras que exibem peças com movimentos marcados pelo tempo e coordenados por uma estrutura rítmica executada por vários instrumentos) e aquela que mais atenção obteve do governo colonial tornou-se o principal símbolo desse Moçambique “autêntico”. Esse aparente paradoxo pode ser explicado pela plasticidade das *timbila*, que são capazes de se adaptarem e se ajustarem. Onde há ambigüidade, há espaço para diferenciação e, portanto, incorporação.

²⁷ Documento datilografado intitulado “Extracto da Entrevista do Camarada Presidente nos Órgãos de Informação Moçambicana sobre a Cultura”, encontrado no Museu Regional de Inhambane (sem classificação).

O dossiê das “*timbila* chopos” enviado à Unesco atualizou parte desse projeto, na medida em que argumentou a importância das *timbila* não pela sua exitosa trajetória durante todo o período em que foi executada, praticada e apresentada até aquele momento, mas pelo que ela teria sido antes da colonização, pelos valores enraizados que persistiriam nos timbileiros da atualidade. A essa perspectiva se juntou, no mesmo documento, a concepção das *timbila* como “tradição” de um povo específico, os chopos. O recurso à tradição se alinha aos valores em voga no pós-guerra civil que coincidem com uma questão dominante nas discussões da nova política cultural que tiveram lugar num grande evento financiado por agências internacionais no âmbito da pauta voltada à manutenção da paz e do desenvolvimento cultural (v. capítulo 2). Embora já tivesse tido um papel fundamental no pós-independência (vide o I Festival Nacional de Música e Canção Tradicional), o termo ganha mais força no pós-guerra.

A tradição é, portanto, um problema moderno. Timbileiros de vários grupos me disseram que continuam a tocar por amor à tradição. Contudo, grande parte dos seus esforços voltavam-se à questão da reprodução e manutenção dos grupos num contexto de dificuldades materiais diversas. Não há dúvidas de que o discurso da tradição contribui para a continuidade das *timbila*, pois ele mobiliza uma série de elementos que, reinterpretados no presente, reconstrói narrativas poderosas sobre sua existência no passado. Um dos projetos do Estado para a nação moçambicana, em grande medida influenciado pelo modelo da Unesco, busca justamente valorizar as “tradições culturais” do território, pois elas seriam parte indissociável do patrimônio nacional, a essência que tornaria os moçambicanos, moçambicanos. As *timbila* sempre estiveram próximas dos projetos oficiais, o que explica parte da sua identificação tão estreita à nação e seu sucesso no âmbito da política cultural do país. Mas isso não significa que os timbileiros se associem de forma irrestrita ao projeto atual do governo da Frelimo ou que não tenham projetos concorrentes a esse.

Em suma, não há *timbila* autêntica e sua tradição é muito recente. Uma das atividades que mais reproduzem a ideia de tradição de diversas manifestações culturais no território moçambicano são os festivais. As análises de dois desses eventos (um de abrangência nacional e outro regional) presentes na tese, ambos realizados em 2018, explicitarão como os festivais condensam uma série de práticas, relações e discursos reveladores das tensões envolvidas em sua realização. Entendo-os como situações sociais privilegiadas para compreender a imbricação entre política, história, pertencimento étnico, tradição, etc. Os festivais são a plataforma privilegiada pelo governo

moçambicano para colocar em prática seu projeto de nação. É através deles que sentimentos de pertencimento e identificação com essa nação são infundidos, e neles que as pessoas de diferentes províncias, falantes de distintas línguas, são representados.

A efervescência gerada por um grande festival, como é o nacional, realizado bianualmente, funciona para renovar periodicamente os sentidos de soberania nacional e serve também como vitrine de propaganda política da Frelimo. Nesse evento, a cultura é a linguagem comum que liga todos os grupos do território moçambicano, sendo um dos projetos mais eficazes de imaginação da cultura nacional atualmente. Festivais de cultura foram e continuam sendo realizados em diversas partes do continente africano no contexto de pós-independências. Minhas análises se amparam em recentes abordagens sobre o tema (v. Murphy, 2016; de Jong, 2016; Apter, 2005, 2016), por considerarem que a realização desses festivais continua a desempenhar um papel central na construção de identidades local, regional e nacional (Andrieu, 2013).

O *M'saho*, festival de *timbila*, realizado ininterruptamente desde 1994 em Quissico (Zavala), é uma versão local/regional desses eventos de cultura. Discuto sua realização como um evento social complexo, no qual participam distintos atores e instituições (estatais e não estatais) e por meio dos quais são evidenciados valores, posturas políticas e institucionais, modos específicos de construção de coletividade e convivialidade, entre outros. Para além de demonstrações de exibições musicais, o *M'saho* reforça sentimentos de pertencimento a uma coletividade chope, atualizados pelo seu tempo cíclico anual, que infunde nas populações de Zavala (incluo aqui os *timbileiros*) imensas expectativas em dele participar e, portanto, reconhecerem-se e serem reconhecidas como parte daquele coletivo (v. capítulo 6). A análise da dinâmica produzida pelo festival em relação à presença e movimentação de distintos sujeitos que constituem a audiência no Miradouro de Quissico é relevante no âmbito do debate mais amplo sobre festivais no continente africano na medida em que fornece novos dados, situando-os no contexto contemporâneo de reprodução das *timbila*.

* * *

A partir dos fenômenos que acabo de descrever, da abordagem da bibliografia, da documentação histórica e das narrativas sobre as *timbila* que serão analisadas nesta tese, é possível realizar um breve sobrevoo nos séculos XX e XXI com vistas a identificar, de maneira geral, postulações e aceções construídas sobre elas. O quadro a seguir permitirá visualizar os mais importantes dentre eles. Seu conteúdo permitirá ao leitor memorizar os

principais elementos envolvidos na trajetória das *timbila* que serão abordados na tese através das análises empreendidas em cada capítulo.

| Final do século XIX e primeiras três décadas do XX | Décadas de 1940 e 1950 | Décadas de 1960 e 1970 | Décadas 1970 e 1980 | Década de 1990 | Anos 2000 |
|--|---|--|---|--|--|
| <p>Descrição das <i>timbila</i> pelos missionários H-A Junod e H-Ph Junod e sua abordagem como orquestras.</p> <p>Início da promoção das grandes orquestras pelo governo colonial.</p> | <p>“Descoberta” das <i>timbila</i> pelo etnomusicólogo Hugh Tracey. <i>Timbila</i> como arte.</p> <p>Auge das orquestras: era dos grandes compositores.</p> | <p>Promoção de festivais de <i>timbila</i> e outras expressões musicais chopes pelo governo colonial.</p> <p>Influência dos escritos e atuação do administrador/antropólogo Rita-Ferreira.</p> <p>Ideia de decadência das <i>timbila</i> começa a se consolidar.</p> | <p>Reforço da ideia de desaparecimento das <i>timbila</i>.</p> <p>Classificação da <i>timbila</i> como música tradicional pela Frelimo.</p> | <p>Após uma “interrupção” das <i>timbila</i> provocada pela longa guerra civil, e apoiada pela nova política de diversidade cultural adotada pela Frelimo, desponta a ideia de “revitalização” das <i>timbila</i> em Zavala.</p> <p>Criação do festival <i>M’saho</i>.</p> | <p>Retorno do sentimento de desaparecimento das <i>timbila</i>.</p> <p>A qualidade de estar “em risco de extinção” foi uma das justificativas do governo moçambicano para a candidatura das <i>timbila</i> em 2005 no Programa de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco.</p> |

Aspectos metodológicos da pesquisa

Ouvi pela primeira vez os sons produzidos por uma *mbila* em Maputo no ano de 2011, quando realizava minha pesquisa de mestrado.²⁸ Voltei a entrar em contato com o tema somente cinco anos mais tarde, momento em que comecei a me preparar para a candidatura do doutorado. Foi nesse período, e influenciada por temas e estudos sobre patrimônio cultural imaterial em decorrência do meu trabalho no Iphan (Instituto do

²⁸ Essa pesquisa deu origem à dissertação intitulada “Múltiplos regressos a um mundo cosmopolita: moçambicanos formados em universidades brasileiras e a construção de um sistema de prestígio em Maputo”, defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, sob orientação da professora Dra. Kelly Cristiane Silva.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que vim a saber sobre o reconhecimento das *timbila* pela Unesco. Desde então, passei a recolher e estudar todo material disponível sobre o tema em bibliotecas no Brasil (Gabinete Português de Leitura em Salvador-BA)²⁹ e em Portugal (Universidade de Coimbra e Biblioteca Nacional em Lisboa) e na internet. Em agosto de 2017, beneficiada por uma visita técnica financiada pela FAP-DF (Fundação de Apoio à Pesquisa do DF), viajei a Moçambique, onde dediquei vinte dias a uma pesquisa preliminar, os quais dividi entre levantamento de referências bibliográficas e arquivos no Arpac e uma viagem a Zavala a fim de conhecer o festival de *timbila* denominado *M'saho*. Essa curta estadia foi importante em vários sentidos, principalmente porque estabeleci contatos que foram fundamentais para minha inserção em campo no ano seguinte.

Com o material coligido e as questões de pesquisa elaboradas, escrevi meu projeto de qualificação, o qual defendi no final de 2017. Em janeiro de 2018, regressei a Moçambique, desta vez para dedicar um ano inteiro à pesquisa de campo. Em Maputo, voltei-me dois meses ao levantamento de material de arquivo. O restante desse período me dividi entre a cidade de Inhambane e a vila de Quissico (distrito de Zavala), residindo nesta última definitivamente nos últimos meses da pesquisa. Enquanto vivi em Inhambane, no primeiro semestre de 2018, ia frequentemente a Zavala acompanhada por Venâncio Mbande Jr.,³⁰ que me auxiliava na comunicação em língua chope e também na formulação de questões a serem debatidas com outros timbileiros. Aos poucos, através do aprendizado da língua – cujos primeiros diálogos me foram ensinados por três competentes professores –, me familiarizei com sua estrutura e memorizei diversas palavras (as quais ia anotando num caderno e criando um dicionário pessoal). A partir do segundo semestre, entendia quase tudo o que era dito, mas falar (*ku bwabwata*) era mais difícil; sempre que podia me arriscava, o que era recebido com muita simpatia por meus interlocutores, pelas pessoas com quem vivia e outros conhecidos na vila de Quissico.

No que toca ao levantamento de acervos documentais, rastreei escritos e documentos programáticos das políticas culturais, catálogos e demais materiais de eventos, documentação de ordem institucional, notícias de periódicos, relatórios técnicos,

²⁹ Posteriormente, no período da redação da tese, beneficiei-me do acervo disponível na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, do rico acervo sobre Moçambique na Biblioteca Octavio Ianni do IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) da Unicamp (Universidade de Campinas) e do AEL (Arquivo Edgar Leuweronh), também da Unicamp.

³⁰ Timbileiro, filho do falecido Venâncio Mbande, um dos timbileiros mais respeitados em Moçambique e internacionalmente. É também funcionário da Direção Provincial de Cultura e Turismo em Inhambane. Em algumas ocasiões Horácio Mbande, seu irmão, nos acompanhou nas viagens a Zavala.

fotografias, vídeos, etc. Para tanto, pesquisei no Arquivo Histórico de Moçambique (unidade central na Baixa e Seção Especial no campus da UEM), na Biblioteca Nacional de Moçambique, no Instituto de Investigação Sócio-Cultural (Arpac, antigo Arquivo do Patrimônio Cultural), na biblioteca do INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema), na biblioteca e arquivo do Instituto de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, na Biblioteca Central da Universidade Eduardo Mondlane, na biblioteca do Instituto Camões de Maputo e no ILAM (International Library of African Music), localizado na Rhodes University/África do Sul.

Uma atividade fundamental realizada na pesquisa foi a identificação dos grupos de *timbila* existentes no distrito de Zavala, os quais acompanhei em ação, seja em apresentações “oficiais”, seja em cerimônias tradicionais (homenagem a ancestrais, casamentos e ritos fúnebres). Busquei acompanhar os timbileiros em ensaios e outros encontros nos locais onde habitavam. O intuito dessa atividade foi levantar informações acerca das situações relativas à negociação acerca das apresentações, ou seja, quem participava e como se dava a divisão de papéis em relação à distribuição das atividades no interior dos grupos, de que modo e como as pessoas e os instrumentos eram transportados para os locais de apresentação, entre outras.

Com isso, busquei compreender os sentidos e valores que as diferentes apresentações mobilizam e o que elas revelam em termos de relações sociais, inspirada na proposta analítica delineada por Clyde Mitchell em “A dança kalela”. A organização e a execução do *M’saho*, o festival anual em Quissico, foram momentos privilegiados para uma análise que contemplasse a complexidade das relações envolvidas na ocasião. Além de ter participado de ensaios de alguns grupos, tive a oportunidade de acompanhar o processo de preparação do festival de maneira muito próxima aos técnicos responsáveis pela atividade na Repartição de Cultura do Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia de Zavala (SDEJT-Zavala). Na mesma direção, outra fonte de inspiração foi a abordagem proposta por Max Gluckman em “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. Assim, o festival foi apreendido como um evento que congrega interesses diversos e ao mesmo tempo revela tensões e interações entre diferentes grupos (timbileiros, população local, régulos, autoridades políticas, técnicos da área da cultura, turistas, entre outros) que conformam distintas posições como audiência no evento.

De modo a compreender o processo que levou à proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco, percorri os espaços institucionais em Moçambique onde o dossiê de candidatura foi produzido. Meu

objetivo foi produzir dados sobre o contexto de produção daquele reconhecimento oficial: suas motivações, os principais agentes envolvidos na concretização da proclamação, as ações promovidas pelo governo junto aos timbileiros, entre outros aspectos. Para tanto, fiz uma análise minuciosa do texto do dossiê produzido para a candidatura, considerando também aqueles documentos que foram produzidos acessoriamente ao dossiê enviado à Unesco (trocas de e-mails, ofícios e memorandos). Identifiquei os principais temas relativos às *timbila* e realizei uma leitura crítica das informações neles contidos. Além disso, realizei entrevistas com gestores públicos que participaram dessa etapa do processo de patrimonialização como forma de levantar narrativas sobre ele e confrontá-las entre si e com os dados levantados na documentação.

Por fim, mapeei as principais instituições públicas que atuam com a formulação e implementação de políticas culturais e patrimoniais em Moçambique, com especial destaque para o Ministério da Cultura e Turismo, o Arpac, a Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane, a Repartição de Cultura do SDEJT (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) de Zavala e a representação da Unesco em Moçambique. Nessas instâncias, fiz entrevistas e procurei interagir com seus respectivos agentes centrais, de modo a levantar informações sobre os processos, as conexões e circunscrições institucionais, as diretrizes gerais, os princípios e focos de atuação, as modalidades de cooperação e apoio interinstitucional, as práticas de gestão, entre outros. No caso das instituições localizadas na cidade de Inhambane e em Zavala, interagi com mais frequência e proximidade com seus técnicos, nas quais tive acesso a reuniões, ao cotidiano de trabalho e a conversas sobre assuntos diversos.

Nessa direção, as análises contidas na tese conjugarão duas dimensões: a) uma sincrônica, de caráter etnográfico, construída a partir da observação de eventos e situações com a presença de timbileiros e da participação em atividades realizadas pelas instituições mencionadas (com ênfase para aquelas da província de Inhambane); e b) uma abordagem diacrônica, que buscará analisar o percurso histórico da formação do campo das políticas culturais no país e seu lugar nos debates de construção da nação, com foco no papel que as *timbila* nelas desempenha, comparativamente com os modos como era agenciada no período colonial tardio.

Meus dados foram analisados a partir de diferentes perspectivas/níveis: a) participação e observação da rotina de trabalho dos técnicos da área da cultura e/ou patrimônio cultural na cidade de Inhambane, em Quissico e em Maputo, principalmente no seu envolvimento antes, durante e após os festivais; b) o ponto de vista de timbileiros

sobre o que fazem e sua participação em diferentes eventos, incluindo os dois festivais que privilegiarei na análise (dados produzidos através de entrevistas, conversas, participação em ensaios de grupos e em cerimônias e eventos diversos); c) informações oriundas de reportagens de jornais e revistas; d) documentos oficiais produzidos pelas instituições públicas voltadas ao trabalho na área da cultura; e) conversas e entrevistas com régulos, moradores da vila de Quissico e localidades do distrito de Zavala, além de outras pessoas relacionadas com as *timbila*.

Estrutura da tese

A tese está dividida em duas partes, cada uma constituída por três capítulos. A primeira versará sobre elementos da política cultural em Moçambique após a independência do país. O primeiro capítulo fará uma análise do contexto inicial de nascimento de uma política cultural pela Frelimo, com foco nos seguintes eventos: a Reunião Nacional de Cultura realizada em 1977, o I Festival Nacional de Dança Popular e, com mais ênfase, o I Festival da Canção e Música Tradicional, realizado entre o final de 1980 e início de 1981. Analiso o material (reportagens jornalísticas, vídeos e fotos, documentos programáticos, discursos oficiais) disponível sobre esses eventos para compreender quais eram as estratégias e iniciativas utilizadas pela Frelimo no seu projeto de construção da nação. Estarei atenta ao lugar das *timbila* nesses eventos e nesse projeto, além de analisar, a partir da observação das categorias utilizadas à época para definir manifestações culturais, como as *timbila* foram classificadas.

No segundo capítulo meu foco recairá nos discursos da Frelimo e de agentes internacionais no contexto do pós-guerra civil em relação ao tema da cultura e à construção das políticas culturais, tendo como objeto de análise a realização da Primeira Conferência Nacional sobre a Cultura em 1993. Apoiada em documentos produzidos na ocasião, em palestras proferidas por intelectuais moçambicanos e estrangeiros e em matérias da revista *Tempo* que fizeram uma cobertura completa do evento, reconstruo parte do debate empreendido à época e analiso os principais temas que nele tiveram lugar, como democracia, diversidade cultural, multiculturalismo, sociedade civil, reconstrução nacional, desenvolvimento cultural, etc. Além disso, apresento as diretrizes da política cultural aprovada em 1997. Nos apontamentos finais, reflito sobre os efeitos do novo

projeto de nação da Frelimo inaugurado pela Conferência e proponho um olhar sobre as *timbila* nesse debate.

No capítulo três vou descrever e analisar as ações ocorridas durante o X Festival Nacional da Cultura, ocorrido em julho de 2018 em Lichinga, capital da província do Niassa. Contextualizo a realização de festivais no país a partir dos anos 2000 e, a partir da abordagem das três fases competitivas que antecederam o festival a nível nacional, mostro como elas estão relacionadas à própria ideia de nação, partindo de unidades sociais menores para chegar a uma comunidade mais ampla. Descrevo certos aspectos da viagem a Lichinga com foco na experiência dos artistas da delegação e algumas situações ocorridas durante o Festival, como o ensaio do grupo de *timbila* para ser apresentada na gala, a cerimônia de abertura, entre outras. Por fim, reflito sobre a realização de eventos desse tipo em outras partes do continente africano e sobre o lugar que o Festival ocupa nas políticas do governo moçambicano.

A segunda parte está voltada para a compreensão do processo de patrimonialização das *timbila* que culminou na sua proclamação pela Unesco e as dinâmicas atuais dessa expressão cultural no distrito de Zavala, província de Inhambane. No capítulo quatro analiso o processo de elaboração da candidatura das *timbila* pelo governo moçambicano com foco nas atividades desenvolvidas por uma comissão que elaborou o dossiê, nos documentos e trocas de correspondências entre os agentes envolvidos no processo e nas narrativas a respeito da escolha das *timbila*. Analiso também o texto do dossiê de candidatura que foi produzido e enviado à Unesco em 2004 com vistas à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, ocorrida em Paris em 2005.

O capítulo cinco se dedica a questões relacionadas a processos de criação, reprodução e manutenção de grupos de *timbila* em Zavala. A partir de uma abordagem comparativa entre modos de recrutamento pelos régulos no período colonial e pelos chefes de *timbila* no Moçambique independente, examino as estratégias e práticas adotadas por esses sujeitos com vistas à reprodução das *timbila*. Indo na contramão de diversas assertivas sobre o desaparecimento das *timbila* após o desmoronamento do sistema de regulados, argumento que os timbileiros tiveram sucesso na sua manutenção porque dispunham de um arsenal social forte o bastante do qual se apropriaram para recriar sua relação com elas.

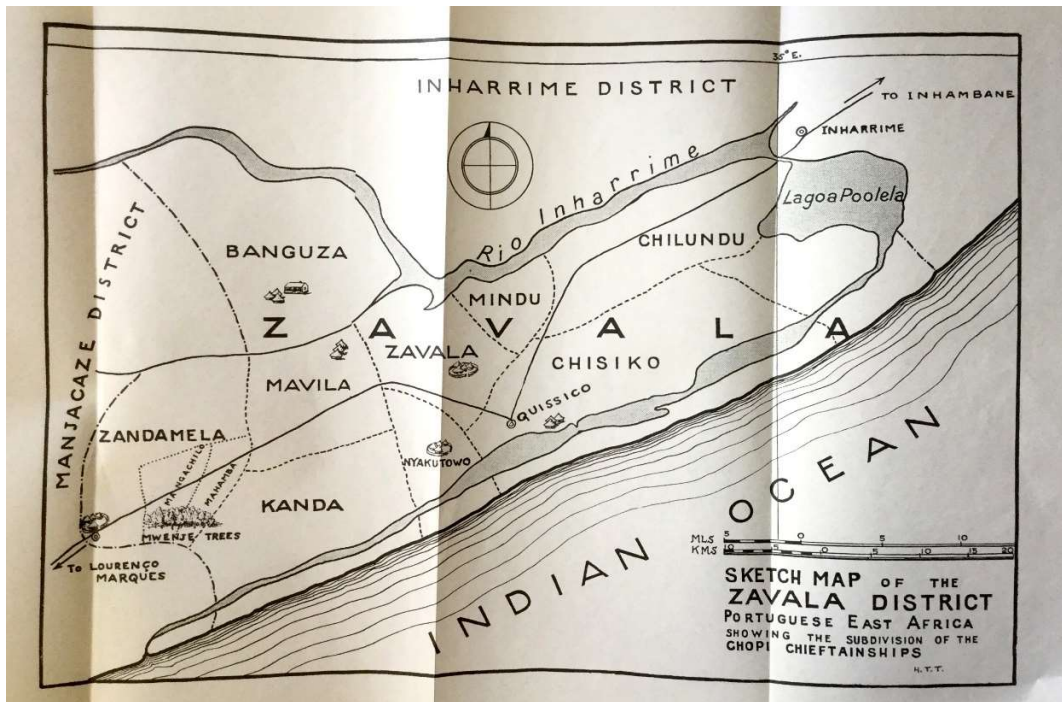
O sexto e último capítulo é sobre o *M'saho*. Além de refletir sobre as diversas acepções sobre o termo, descrevo e analiso o *M'saho* ocorrido em 2018, um festival de

timbila realizado em Quissico, Zavala, que conta com a participação de outras expressões musicais, autoridades políticas, autoridades tradicionais e uma grande audiência composta majoritariamente por habitantes do distrito. A partir da análise das ações desses diversos sujeitos em distintos espaços no Miradouro de Quissico, onde se realiza o evento, busco mostrar como cada um deles desempenha papéis específicos que revelam seu papel na própria sociedade. A ordem instituída nem sempre é alcançada, visto que uma parte da audiência busca, no decorrer do dia, se aproximar dos artistas que dela estão separados por uma corda e um palco. Reflito também sobre os modos como os timbileiros se relacionam com o festival e sobre a preponderância da dança em relação ao canto e aos movimentos dos tocadores.

* * *

Todas as palavras em língua chope estão grafadas em itálico na tese. Sua grafia, entretanto, não seguirá a padronização oficial do governo moçambicano, não somente porque se trata de um projeto em implementação, mas também porque não teria condições, ao finalizar este trabalho, de solicitar um dos poucos e raros profissionais em Moçambique para realizar uma revisão nesse sentido. Assim, optei por grafar os termos em *cicopi* (língua chope) pelo modo como são escritos com mais frequência nos livros e em outros materiais publicados em Moçambique. Decidi, por esse e outros motivos, não fornecer ao leitor um glossário contendo essas palavras. À medida que as mais importantes aparecerem nos capítulos, explicarei entre parênteses ou em notas de rodapé seus significados.

Mapas contendo representação e localização de Zavala

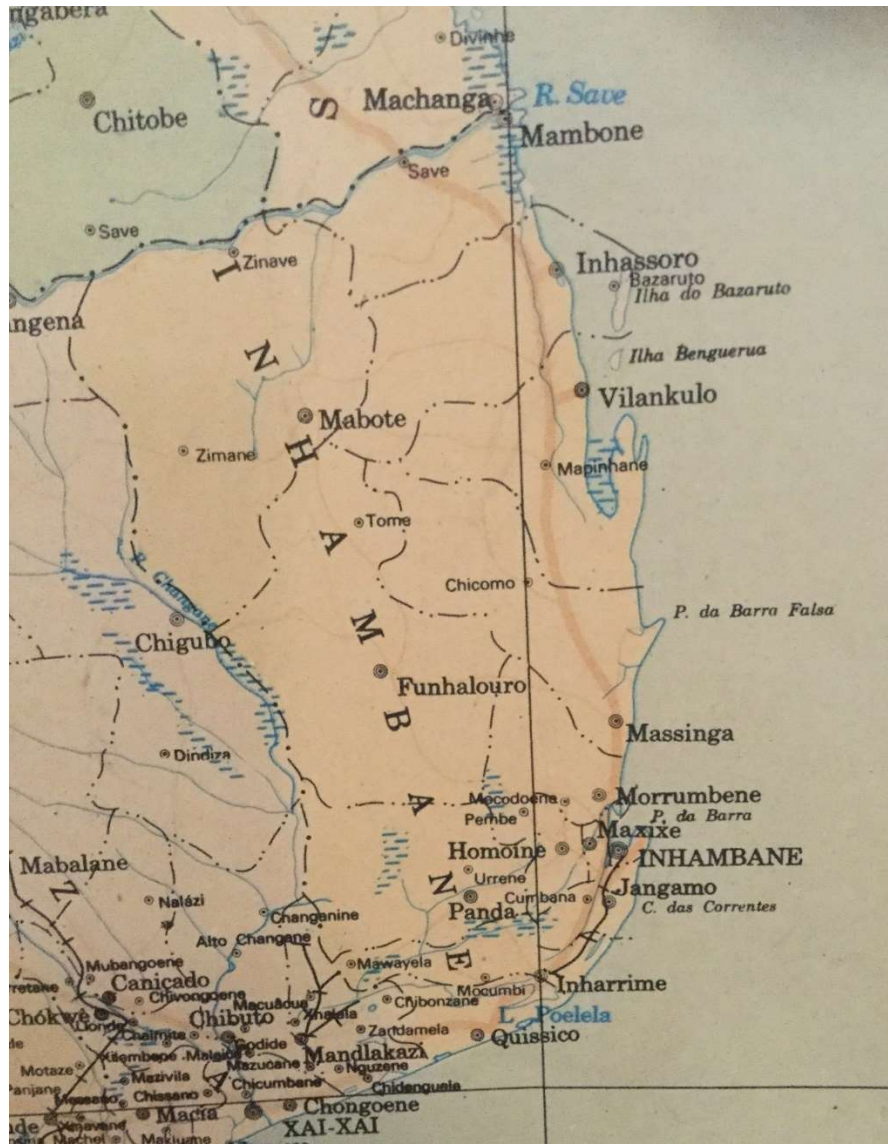


Mapa dos regulados chopes fornecido por Hugh Tracey em *Chopi Musicians* (1970 [1948]).

Mapa 1.1 – Localização aproximada dos regulados na terra dos chopes



Mapa dos regulados chopes fornecido por David Webster em *A Sociedade Chope* (2009).



Detalhe da província de Inhambane em mapa de Moçambique produzido pelo governo moçambicano em 1980.

PRIMEIRA PARTE

Uma ofensiva cultural

Numa imponente cerimônia, plena de movimento, ritmo, cor e alegria, o Presidente Samora Machel presidiu na tarde de ontem, em Maputo, à abertura da fase final do Primeiro Festival Nacional de Canção e Música Tradicional, acontecimento que reuniu milhares de pessoas. Na ocasião, o Marechal Samora Machel saudou as centenas de artistas representativos das 10 províncias do nosso País, sublinhando que através da dança e dos músicos eles mostram “o nosso passado, segredo da força que quebrou as algemas, o tribalismo, o regionalismo e o racismo” e mostram “o internacionalismo, a solidariedade e, sobretudo, a unidade do Povo moçambicano” (*Notícias*, 28 de dezembro de 1980, capa).

Este trecho de reportagem do Jornal *Notícias* estampava a capa da edição do dia 28 de dezembro de 1980, quando estreou o grande evento que se tornou a menina dos olhos da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) em sua pauta de assuntos culturais. O Festival Nacional da Canção e Música Tradicional se estendeu até o dia 3 de janeiro de 1981, com apresentações diárias dos cerca de 40 artistas que foram previamente selecionados em todas as províncias do país no Pavilhão do estádio Maxaquene e em palcos espalhados em escolas e fábricas de Maputo. Sua realização foi o ponto áureo da “política cultural”³¹ da Frelimo no pós-independência, a atividade de maior envergadura dentre aquelas que vinham sendo concretizadas no âmbito das diretrizes estipuladas no seu III Congresso,³² tais como: a Reunião Nacional de Cultura (1977), o I Festival

³¹ Utilizo o termo entre aspas porque nesse período as atividades realizadas ainda não são consideradas como um conjunto articulado de iniciativas previstas em leis, em resoluções, ou outros instrumentos institucionalizados em todos os níveis da administração pública.

³² A partir do III Congresso, a Frente se torna partido de vanguarda da revolução socialista, ou o “Partido de vanguarda da aliança operário-camponesa” (*Tempo*, 1977, p. 44), alinhando-se à “Revolução Proletária Mundial”. Segundo Geffray (1991: 16), “pouco a pouco foram-se definindo no discurso do poder os contornos estranhos de um país fictício: dizia-se que a autoridade da Frelimo ter-lhe-ia sido delegada por uma ‘aliança operário-camponesa’, para que exercesse, em seu nome, a ditadura sobre os seus inimigos, os inimigos do povo. O ‘marxismo’ constituiu o *corpus* conceptual que permitia a invenção do país imaginário e a garantia dogmática da coerência interna da ficção que alimentava o projecto nacionalista de poder”.

Nacional de Dança Popular (1978), a Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras e a Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982).

O Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (doravante o Festival) foi arquitetado como uma atividade resultante desta Campanha, que também produziu duas importantes publicações sobre os temas decorrentes das pesquisas e dos levantamentos de diversas naturezas realizados nesse domínio: *Música Tradicional em Moçambique* e *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique*. Tanto a organização do evento quanto a edição das brochuras ficaram a cargo do Gabinete Central de Organização do Festival de Canção e Música Tradicional, ligado à Direção Nacional de Cultura – Serviço Nacional de Museus e Antiguidades.

Este capítulo aborda três iniciativas da Frelimo até o início da década de 1980 que se alinham, como discuti na Introdução, ao seu projeto mais geral de construir a nação moçambicana, especialmente após as resoluções do seu III Congresso. Kruks (1987) aponta como a Frelimo, no anseio de efetivar o projeto político de democracia popular, desenvolveu um intrincado sistema político em que “as massas” poderiam participar do processo de tomada de decisões que afetassem suas vidas, principalmente no que concerne às áreas da saúde, educação, agricultura, entre outras. Minha preocupação neste capítulo recai menos nessa forma de inserção do “povo” nas esferas decisórias do governo, e mais diretamente na efetivação promovida pela Frelimo de ações com maior capacidade de constituição de um público espectador e de disseminação, para Moçambique e para o resto do mundo, da maior diretriz que conduzia e legitimava o partido no governo: a consolidação da unidade nacional.

Uma das principais estratégias, nesse contexto, direcionou-se ao disciplinamento da população através de atividades no campo cultural: a mobilização de pessoas vinculadas a vários tipos de gêneros de produção artística em todo o país, o levantamento de informações de aspectos diversos da organização social de todos os grupos do território nacional, a produção de eventos de propaganda oficial do governo, entre outras. Os festivais, nesse sentido, funcionam como palco não só para a apresentação de uma amostra dos principais gêneros musicais existentes no país, mas sobretudo como plataforma para efetivação de fins políticos. Se considerarmos que o Estado nascente em Moçambique, como argumenta Newitt (1995), confunde-se em muitos momentos com a própria Frelimo, a organização de eventos dessa dimensão, que envolvem representantes de todo o país (leia-se, representantes de vários grupos sociais espalhados pelo país), são

a motivação perfeita para a abordagem política da época. Voltarei a esse ponto no capítulo três.

Todo esse movimento teve como alicerce o registro escrito (principalmente em formato de documentos oficiais, fichas e questionários manuscritos e matérias em jornal impresso). Meu objetivo, com a abordagem desse material, é identificar termos, definições e orientações do governo da Frelimo no que concernia às atividades voltadas a aspectos do campo da cultura,³³ ou seja, o campo semântico no qual expressões culturais foram abrigadas. Mais especificamente, estou interessada em compreender como as *timbila* são descritas nesse conjunto de documentos e de que maneira elas são categorizadas e definidas, ora como dança popular, ora como música tradicional. Através dos documentos analisados, é possível apreender que as *timbila* são destaque em vários momentos do Festival, assim como do 1º Festival Nacional de Dança Popular (embora com menos força) e da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural. Como elas são descritas, classificadas, analisadas? Diante das respostas a essa questão, pretendo iniciar a discussão que localiza os processos de objetificação que antecedem o processo de patrimonialização nesse movimento de elaboração semântica.

Uma grande quantidade de reportagens, notícias e imagens foram produzidas antes, durante e depois do Festival; também foram publicadas matérias jornalísticas sobre a Reunião de 1977 e o I Festival de Dança Popular. Para tanto, utilizo como fontes para análise reportagens do Jornal *Notícias* e da Revista *Tempo*.³⁴ Ambos, cuja existência é anterior à independência, alinharam-se às diretrizes da Frelimo voltadas à comunicação de massas e à divulgação dos seus feitos, com objetivo de conscientização do povo em relação aos ideais revolucionários de construção da nova sociedade que se queria erigir com a saída dos portugueses em 1975.

A preocupação com a disseminação da informação, contudo, é anterior a esse período. Informações relativas ao que se passava no front de batalha da luta armada e nos encontros de discussão da Frelimo na Tanzânia transformavam-se em propaganda dos valores que justificavam a guerra, difundidas pela rádio naquele país e por diversos outros meios de comunicação, como fotografias, panfletos, caricaturas etc., além da considerável produção de material audiovisual (Mattelart, 1979). A Revista *Tempo*, “o órgão de

³³ O termo “política cultural” só começa a aparecer como uma área distinta a partir de bases próprias e como política definida de Estado em 1993, com a realização Conferência Nacional de Cultura (v. capítulo 2). Optei por utilizar as aspas neste capítulo para diferenciar essas duas acepções.

³⁴ A Revista *Tempo* teve suas atividades encerradas, mas o jornal *Notícias* continua em circulação.

informação mais prestigiado da imprensa moçambicana no antigo regime colonial” (Sopa e Hedges, 2002), após ser vendido para empresários que viviam em Moçambique, passou a defender a independência irrestrita do país e declarou seu apoio à Frelimo (Machiana, 2002). Eis o contexto de produção de grande parte dos escritos que serão a base de análise dos fenômenos discutidos neste capítulo.

Está além dos meus objetivos investigar a complexa dinâmica dos meios de comunicação nesse período, como o papel dos jornalistas ou aspectos relacionados a certo tipo de censura e tensões envolvidas na implementação da política de informação da Frelimo. Interessa-me utilizar as diversas reportagens e notícias dos periódicos recolhidos no Arquivo Histórico de Maputo, na Biblioteca Nacional e no Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema como instrumentos de descrição e análise de importantes marcos da “política cultural” que se desenhava no final da década de 1970. Serão também utilizados como fontes primárias os documentos programáticos da Frelimo: atas de reunião, discursos oficiais, rascunhos de programação de eventos, além das fichas e escritos produzidos pela Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural, levantados nos arquivos do Arpac (Instituto de Investigação Sócio-Cultural), do Museu Regional de Inhambane e em alguns arquivos pessoais.

O conjunto de informações obtido desse material permitirá a construção de uma leitura dos modos como os dirigentes da Frelimo e cooperantes do governo (intelectuais, jornalistas, simpatizantes) concebiam e descreviam os eventos, acontecimentos e demais atividades produzidas com o fim pedagógico de fornecer orientações de conduta e reflexão sobre como deveria se configurar o “ser moçambicano”. Mas, mais que isso, a análise desses dados possibilitará compreender como a imprensa escrita foi fundamental para difundir o projeto de nação da Frelimo, tanto pela capacidade dessa tecnologia de informação de fixar a língua comum e oficial (embora somente uma minoria letrada tivesse acesso às edições dos jornais e da revista, ambos escritos em português), como pelo teor dos textos, de caráter altamente instrutivo.

O que se denominou como “política cultural” nos cinco primeiros anos do governo da Frelimo só pode ser compreendido a partir desse ideal mais amplo de construção de uma sociedade fundada pelo poder popular, pela luta de classes e pelas estratégias de governo utilizadas para tal empreendimento. A despeito das mudanças transcorridas no país em termos de orientação política, econômica e ideológica, as principais linhas de atuação, organização e concepção de atividades no campo da cultura, como os festivais, assim como as definições e noções de termos como “música tradicional”, “patrimônio

cultural” etc., mantiveram-se mais ou menos inalteradas no decorrer dos anos. O mesmo não pode ser dito para o caso da expressão “dança popular”, que teve seu uso quase totalmente abandonado com o tempo. A noção do popular vinculada à dança desempenhava um papel na atividade revolucionária, à semelhança do apontado por Trajano Filho (2018) no caso de certas abordagens sobre cultura popular. Posteriormente, com as transformações ocorridas no país e a derrocada do ideal socialista, o termo pode ter perdido sua ressonância.

A abordagem sobre o Festival, nesse contexto, reúne uma série de elementos que nos permite visualizar, a partir de uma perspectiva pouco usual, o panorama das iniciativas da Frelimo no pós-independência voltadas à construção da nação. Ou seja, ao invés de simplesmente afirmar que “a cultura” desempenhou um papel fundamental nas concepções de revolução socialista e construção do homem novo, procuro entender, a partir das fontes produzidas naquela época, os sentidos mais amplos que os temas mobilizados pelo debate no campo cultural e musical suscitavam em termos de sua associação com a nação.

A apresentação dos diversos grupos selecionados para subirem no palco do grandioso Festival de Canção e Música Tradicional foi utilizada por Samora e seus companheiros como metáfora do que deveria ocorrer para a constituição da nação moçambicana. Nas palavras da Ministra da Educação e Cultura, Josina Machel, quando entrevistada para o filme *Música, Moçambique!*, sobre o I FNCMT,

O Festival de Música e Canção Tradicional que nós realizamos enquadra-se no esforço do nosso Partido para a valorização da nossa própria identidade, da nossa personalidade moçambicana, e também para fazer com que as experiências individuais se tornem experiências coletivas, da comunidade; as experiências regionais, as manifestações culturais regionais se tornem manifestações culturais da nação moçambicana e, por isso mesmo, consolidar a unidade nacional.

Também um esforço de levantamento e registro daquilo que é uma grande diversidade e constitui, por isso mesmo, uma grande riqueza da nossa cultura, de modo a que, de uma forma sistematizada e organizada, nós possamos valorizar que existe de mais genuíno em nós.

Nós temos raízes comuns, um passado comum, uma história e uma cultura que nos é comum. Partilhando convosco um momento desta natureza, reforçamos também a identidade africana que nós possuímos, mas mais do que isso, reforçamos a identidade de objetivos do futuro que queremos e estamos a construir para os nossos povos, baseando-nos naquilo que é a nossa história, que é a nossa cultura, mas fundamentalmente construir um futuro que nos trará felicidade, o bem estar dos nossos povos. De facto, as fronteiras não têm qualquer

significado. Os povos estão unidos pelos mesmos valores, os povos estão unidos pelos mesmos objetivos, e como povos somos humanidade, e como humanidade temos deveres, temos valores, temos uma cultura que nos é comum, temos responsabilidades que nos são comuns no nosso século, e andamos de mãos dadas.

O pronunciamento da Ministra está repleto de elementos que constituíam o discurso clássico da Frelimo naquela época. Em primeiro lugar, ele apresenta o grande dilema da construção da nação: consolidar a unidade nacional a partir das diferentes manifestações culturais presentes no território. Como realizar a união que se anseia através da diversidade? Em seguida, afirma que o passado comum compartilhado é o que legitimaria a identidade que estavam construindo naquele momento. E, para finalizar, amplia a imagem do pertencimento à nação ao considerar que não há fronteiras e que todos estão unidos porque fazem parte de uma mesma humanidade, por isso deveriam continuar juntos no projeto maior que constitui seu futuro comum.

O objetivo deste capítulo é compreender, a partir das iniciativas mencionadas, como o governo buscou articular os aspectos culturais e as manifestações artísticas ao discurso mais amplo da construção nacional em Moçambique nos primeiros anos pós-independência. Meu foco recairá na análise do papel das *timbila* nesse período: como elas foram utilizadas, definidas e apresentadas. O capítulo está dividido em 3 seções, além dos apontamentos finais. Na primeira, abordo a realização da Reunião Nacional de Cultura em 1977, seu conteúdo e principais abordagens. A segunda seção será dedicada a uma das atividades decorrentes da discussão desse encontro de 1977, o I Festival Nacional de Dança Popular.

A terceira e mais longa seção discutirá certos acontecimentos do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (1980-1981); dividi essa parte em dois subtópicos para abordar importantes materiais que resultaram do Festival: as “crônicas”, conjunto de reportagens críticas que promoveram o debate público e duas publicações sobre música e instrumentos tradicionais. Por fim, elaboro analítica e teoricamente o lugar das atividades no campo da cultura promovidas pela Frelimo durante os cinco primeiros anos pós-independência no projeto de nação que se buscava. Reflito, nesse sentido, qual o papel das *timbila* nesse período no seu processo de pré-patrimonialização.

1. A Reunião Nacional de Cultura – 1977

Durante cinco dias do mês de julho do ano de 1977 a Direção Nacional de Cultura do Ministério de Educação e Cultura realizou uma reunião cujos objetivos eram debater os significados da cultura e seu papel no processo revolucionário e estudar modos de implementação das diretrizes da Frelimo – que acabara de se transformar em partido de vanguarda, de orientação marxista-leninista – para o campo da cultura nos seus braços administrativos localizados nas províncias. A Reunião Nacional de Cultura, como foi denominada, contou com a presença de diversos representantes da Frelimo, agentes provinciais responsáveis pela organização do encontro, cooperantes, representantes de organizações, entre outros.³⁵ Presidiu a reunião a então Ministra da Educação e Cultura, Graça Machel, quem, no seu discurso de abertura, declarava a cultura como uma arma na luta ideológica científica que deveria ser organizada e orientada para os fins de propagação dos valores revolucionários da Frelimo (*Tempo*, nº 356, p. 56).

Cada dia era dedicado a um assunto específico, como dança, música, tradição oral, artes plásticas, literatura e teatro; para o que interessa aos objetivos deste capítulo, focarei nos três primeiros. A dinâmica da reunião remeteu à estrutura de uma palestra, seguida do um debate sobre o tema abordado. Infelizmente não foi possível verificar quem proferiu as apresentações, exceto aquela sobre tradição oral que, de acordo com a Revista *Tempo* – de onde, aliás, todas as informações contidas nesta seção foram extraídas –, foi a historiadora Leonor de Matos, autora de importante livro sobre o “povo chope”.³⁶

Além de trechos e, em alguns casos, versões na íntegra das palestras dos convidados na ocasião, comentários sobre a participação dos presentes foram abordados pelos editores da revista, como por exemplo seu fraco envolvimento nos debates, ou a falta de compreensão do conteúdo das falas dos palestrantes, pois apresentavam um caráter “muito técnico”. No caso dos três temas selecionados para integrar a discussão desta seção (tradição oral, música e dança), as conclusões às quais chegaram os participantes estavam todas voltadas à necessidade de recolha e estudo dessas modalidades de expressão cultural, e as ideias compartilhadas no evento sobre esses tópicos acabaram por se tornar a base da formulação da Campanha de Preservação e Valorização Cultural.

³⁵ As informações encontradas sobre esses participantes são bastante genéricas, não permitindo traçar um perfil mais sistemático dos agentes que participaram da Reunião.

³⁶ Matos (1973).

Leonor de Matos desenvolveu a sua palestra em torno de uma definição genérica sobre tradição oral: “aqueles conhecimentos geralmente aceites pela sociedade a que se portam e que se transmitem de geração em geração através de relatos de membros dessa Sociedade” (*Tempo*, nº 358, p. 37). A autora afirmou que essa explicação tem problemas, cujas implicações ela buscava elucidar no decorrer da sua intervenção. De modo mais amplo, enfatizou a importância da tradição oral para a história social e política de Moçambique e, no limite, de toda a África.³⁷ Exemplificou esse ponto com sua experiência de pesquisa em 1971, quando realizou “um estudo de carácter etnológico e jurídico sobre o povo Chope”.

Quando se deparou com a questão sobre quem são os chopos, ela percebeu que dificilmente poderia chegar a uma conclusão categórica, visto que são muitas as características culturais comuns compartilhadas com outros grupos, como com os *valois*, os *guambis*, os *langas*, entre outros; portanto, não se pode afirmar que os chopos se definam como uma unidade homogênea.³⁸ Embora não tenha avançado na investigação sobre a questão, a historiadora asseverou (sem nenhuma modéstia) que aprendeu mais sobre a história oral dos chopos do que qualquer outro investigador, ou mesmo mais do que muitos chopos. Ela concluiu sua intervenção afirmando a “urgência de proceder à recolha da tradição oral”, pois, “como há anos afirmou a Unesco, em sociedades que não utilizam a escrita, ‘cada velho que morre é uma biblioteca que arde’”.

Segundo os editores da Revista *Tempo*, o debate que se seguiu circunscreveu-se ao conteúdo relativo a que tipo de material precisaria ser recolhido. Fatos históricos? Contos? Lendas? Episódios? Função social de determinados elementos na sociedade? Chegou-se a um consenso segundo o qual todas essas dimensões eram igualmente importantes, prevalecendo, portanto, “a recolha da tradição histórica e a recolha da tradição cultural” (*Tempo*, nº 358, p. 35). O problema que se colocou na sequência foi quem seriam os responsáveis pela recolha. Duas posições foram defendidas: a primeira argumentava que as pessoas envolvidas nessa atividade deveriam ter uma preparação técnica condizente com o trabalho, ou seja, ter conhecimentos em história, etnologia, arqueologia etc.; a segunda, mais realista, sugeria que o processo de recolha deveria prever duas fases, uma de recolha de dados e outra de interpretação desses dados.

³⁷ “Como há anos salientou o Comité Internacional para a Urgente Investigação Antropológica e Etnológica, o estudo da tradição oral deve ser considerado como a propedêutica de toda a pesquisa africanista” (*Tempo*, nº 358, p. 37).

³⁸ Afirma a autora na obra referida: “Seja o que for que os Chopos são, não constituem uma tribo” (Matos, 1973: 6).

Os defensores dessa segunda posição, que acabou por prevalecer, entendiam que, diante da falta de pessoal treinado e da urgência em executar a atividade, o mais coerente seria oferecer uma preparação mínima para algumas pessoas, que fariam o “registro fiel dos elementos recolhidos” para, numa segunda fase, preparar outras pessoas para proceder à interpretação do material. Nessa segunda fase os responsáveis teriam que distinguir entre “o material útil (correcto, verdadeiro) do restante”. Importante ressaltar aqui a concepção normativa da história e da cultura que predominava naquele contexto; muito distanciada da noção antropológica de cultura,³⁹ julgava-se que a realização das atividades de pesquisa deveria se afastar ao máximo das concepções daqueles que a recolhessem, como se houvesse uma essência nas coisas em si a ser descoberta, dissociadas das interpretações dos sujeitos envolvidos na investigação.

Reproduzo a seguir o trecho do artigo da *Tempo* que resume os procedimentos básicos para efetivação da recolha acordada, pois eles repercutirão nas orientações futuras relativas a outras atividades congêneres:

Existem dois tipos de informação a recolher: um que se refere à tradição histórica propriamente dita, e que é fácil de obter pois as populações até sentem um certo orgulho em falar dela, e outra que diz respeito à tradição cultural, às concepções do Mundo, da vida e do Universo. Esta já exige um mínimo de conhecimento sobre usos e costumes locais. Para além disso, é necessário que a brigada colectiva viva com a população o tempo suficiente para que ganhe a sua simpatia e confiança.

Conhecidos os objectivos que devem presidir a este trabalho e quais os métodos a utilizar, iríamos planificar por etapas a organização deste trabalho.

1ª etapa

Consciencialização das brigadas colectoras e do povo para a importância da tarefa. Esta consciencialização poderia ser feita através da informação, estruturas do Partido e do Governo e organizações democráticas de massas.

2ª etapa

Preparação de elementos para a recolha. Quem mobilizar para este trabalho? – Alfabetizadores, os alunos do ensino secundário mais maduros politicamente, durante o seu tempo de férias junto da família;

Os agentes polyvalentes de saúde que após uma preparação prévia, seriam elementos valiosos pois vivem com a população.

³⁹ Via de regra, as modernas concepções antropológicas de cultura enfatizam mais as relações simbólicas que ordenam o mundo social do que a dimensão material de objetos ou traços culturais. Cf. Ortner (1984), Geertz (2001) e Kuper (2002).

3ª etapa

Recolha de dados, tendo o cuidado de evitar deturpações através da nossa actuação. Para esta recolha, poder-se-iam organizar ainda debates culturais convocando todos os velhos dinâmicos para que nos ensinem.

4ª etapa

Seleção dos elementos importantes recolhidos, através de métodos científicos e o seu posterior registo.

A ideia de pesquisa e recolha, pois, se caracterizava pela colaboração de professores, alunos e agentes de saúde, que disponibilizariam de seu tempo “livre” para perscrutar, no âmago da população, todos os elementos culturais que estariam entranhados na vida do “povo”. Embora as fontes consultadas não indiquem a procedência dessas orientações, não podemos deixar de observar que se tratam de procedimentos muito semelhantes a pesquisas sobre “tradições” e costumes populares levadas a cabo em diversas épocas e regiões do mundo, nas quais o recrutamento de agentes locais valia-se de pessoas de boa vontade, destituídas de conhecimentos técnicos, para proceder a levantamentos e fornecer descrições gerais acerca das manifestações culturais.

A palestra sobre o tema Música, diferentemente da anterior sobre tradição oral, apresentou conteúdo mais voltado à propaganda política da Frelimo. O autor (desconhecido), comenta que a “música moçambicana é um riquíssimo repositório das vivências do Povo e uma expressão viva das suas mais profundas e nobres aspirações” (*Tempo*, nº 360, p. 42), e divide a sua existência no território em quatro fases temporais, dentro das quais explora as funções que a música teria em cada um desses períodos: 1) Período pré-colonial (“música como um instrumento de intervenção social, com função crítica sobre a vida quotidiana, formando e informando as pessoas”); 2) período colonial (“é o canto lamentoso do escravo para longes terras [...] o ódio contra a exploração, a preparação para a greve, para a revolta, para a guerra! ... É música subterrânea, proibida, clandestina, com a sua função mobilizadora [...] a música contribui decisivamente para a tomada da consciência nacional e para a insurreição armada que viria a libertar Moçambique do jugo colonial”); 3) período da luta armada de libertação nacional (“música de marcha, a canção de combate. Agora a música moçambicana canta e exalta o amor à Pátria, exorta para o combate até à vitória final, canta os sucessos alcançados no campo da batalha, canta a solidariedade internacional, enfim a música é um instrumento

veiculador da linha política e ideológica da FRELIMO”); 4) fase atual (“A música actual inspira-se nas realidades vividas pelo nosso Povo, nas várias épocas da nossa História; e daí a sua complexidade”).

Após essas divisões, que tentam explicar a música pelas funções que teria desempenhado em cada fase, cuja periodização é estabelecida sem muita precisão – para não citar a nítida vinculação da explanação à ideologia da Frelimo naquele momento –, o autor da palestra adentra nos tópicos sobre “música africana” e “música moçambicana”. Introduce o primeiro a partir de uma divisão do continente em duas partes, para explicar que haveria duas tendências gerais que justificariam esse agrupamento. A primeira zona, a norte, abrangeria as regiões do Senegal e do Sudão, tendo como principais características a quase inexistência de polifonia, exceto a instrumental. A zona sul, que representa a segunda parte da divisão, trata-se da África Austral, onde há muito influência do islã e onde “constatamos a emissão natural da voz, tendência para a utilizar no registo grave, a prática bastante mais colectiva do que individual do canto”.⁴⁰

Estabelecida essa linha imaginária, cuja elaboração analítica não avança muito mais do que essas constatações, o palestrante comenta sobre a relação indissociável entre música e dança no continente africano, afirmando que, em geral, esses dois gêneros da expressão artística se apresentam como dois aspectos complementares de uma única atividade. Esse tema é uma constante nos debates da época. Retomarei alguns deles mais adiante. Quando passa a abordar o tópico sobre música moçambicana, essa discussão praticamente desaparece, dando lugar à centralidade da canção, que é entendida como uma herança de valores musicais concedidos pela natureza aos antepassados. O raciocínio segue na direção da explicação que tem nos saberes do “povo moçambicano”, transmitidos pela canção tradicional, a fonte para a guerra pela independência. Assim, a canção teria um valor fundamental pois, antes de o “colonialismo apoderar-se do nosso país, o povo divertia-se tradicionalmente, nos serões habitualmente, cantava-se e dançava-se alegremente”. Com a luta de libertação instaurada, a canção passaria a transmitir esses valores, que estavam adormecidos no “povo”, a favor da sua conscientização para a unidade nacional.

O dia da Reunião dedicado ao debate sobre a dança avançou com a mesma estrutura dos anteriores: palestra – intitulada “Dança Tradicional e Moderna” – seguida

⁴⁰ Essa informação parece estar equivocada. Não se pode afirmar que formas musicais praticadas no Senegal, Guiné, Mali, Chade, Burkina Fasso, Níger, Nigéria e Sudão apresentem menos influência islâmica que na África Austral; nesses países a maioria da população é muçulmana.

de discussão. De acordo com a reportagem da revista *Tempo*, a palestra foi dividida em duas partes, uma sobre dança moçambicana e outra sobre dança no continente africano. A reportagem nada abordou sobre a primeira, exceto que a consideraram superficial, cujas informações foram apresentadas sem nenhuma investigação prévia, o que teria tornado pobre o debate. Os pontos destacados abaixo foram os que os autores da reportagem julgaram ser os principais:

- A dança é uma das principais expressões culturais do povo moçambicano;
- Antes da colonização a dança servia para caracterizar e refletir a dependência que o homem sentia em relação a “forças sobrenaturais”. Que, baseadas nas situações quotidianas havia, além dessas, danças de alegria, de tristeza e de carácter guerreiro;
- Com a vinda dos estrangeiros, primeiro os árabes e depois os colonialistas portugueses – as danças, enquanto expressões culturais, sofrem influências. Que entre essas influências é de salientar a influência religiosa e a alienação no modo de encarar a nossa Cultura como uma “Cultura inferior” e a parte pior da “cultura estrangeira” como “cultura modelo”;
- Com a criação da FRELIMO há o duplo processo de amálgama e purificação das diversas culturas regionais e de introdução de novos valores, de que resulta o embrião da nova cultura moçambicana;
- Hoje a dança, ainda enquanto expressão cultural, deve ter novo conteúdo, baseado na nossa realidade política;
- Na dança, “os aspectos em que ainda tivemos menos sucessos” são: “a falta de organização, falta de uniformização de gestos e a falta de introdução de coreografia” (*Tempo*, nº 359, p. 32).

Após os dias nos quais decorreram a reunião, elaborou-se um plano de trabalho que buscou incorporar as demandas idealizadas durante a semana de discussões em Maputo. Decidiu-se que “a Cultura, quando orientada pelos valores das massas trabalhadoras, para a defesa dos seus interesses, é uma frente de combate fundamental na consolidação da base ideológica da sociedade Socialista” (*Tempo*, nº 363, p. 42) e, para que se consiga efetivar, de “forma organizada”, o processo de transformação cultural proposto pela Frelimo, seria necessário desenvolver “estruturas operativas com quadros capazes de orientar e implementar o desenvolvimento das diversas expressões e manifestações neste campo”. Assim, o documento descreve brevemente as atividades que deveriam ser executadas nos seguintes eixos: formação de quadros através de um Centro

de Estudos Culturais;⁴¹ formação de grupos culturais polivalentes; atividades culturais em escolas, fábricas, aldeias comunais e bairros; criação de casas de cultura em todas as províncias; realização de festivais interescolares; e festivais provinciais de dança popular.

Feito esse panorama a respeito da Reunião Nacional de Cultura (1977), passo a explorar algumas das atividades que dali foram encaminhadas ou que nela tiveram inspiração. Se nesse primeiro momento o foco da discussão se mostrou um tanto disperso, nos anos seguintes ele é direcionado ao estabelecimento de reflexões e ações mais efetivas, que culminaram não só nas publicações cada vez mais específicas sobre os temas da música (tradicional), dança, instrumentos musicais e canção tradicional – as quais incluem desafios de definição – mas também na constituição paulatina de uma práxis de governo voltada à organização de festivais de cultura que pode ser observada até os dias atuais.

Embora esses termos estejam bastante difundidos no senso comum, não significa que a sua classificação e definição sejam facilmente compartilhadas por todos. Como os dados que discutirei nas linhas que seguem sugerem, as fronteiras que demarcam certos gêneros culturais em Moçambique (dança, música, canção, por exemplo) são bastante fluidas e muitas vezes ambíguas, fazendo com que grande parte das expressões culturais possam ser classificadas em mais de um deles. Compreender as escolhas dos títulos dos festivais e os critérios utilizados por certos agentes da administração pública para selecionar determinados grupos que participam dos eventos oficiais do governo são uma fonte rica – e ainda inexplorada – de análise sobre práticas culturais e seu papel em diferentes momentos do projeto de construção nacional.

2. O Primeiro Festival Nacional de Dança Popular

A Reunião de 1977 gerou resultados. O primeiro deles foi o processo de preparação e a realização do 1º Festival Nacional de Dança Popular.⁴² De acordo com

⁴¹ De acordo com Costa (2013: 252), a criação do Centro de Estudos Culturais foi decidida em 1976, tendo como primeiros cursos ofertados os seguintes: “curso de formação de animadores culturais, curso acelerado de sensibilização cultural e curso nocturno de animadores de actividades culturais, para animação cultural a nível de empresas, cooperativas e outros centros de produção. As disciplinas de música, dança e teatro que, entre outras, faziam parte do curso de animadores culturais, constituíram o centro de outras experiências de formação que se tentaram nos anos seguintes”. Em 1979, o Centro passou por algumas mudanças, com a reestruturação da Direção Nacional de Cultura, assumindo uma postura cada vez mais voltada ao discurso da pedagogia e estética marxistas.

⁴² Esse Festival foi integrado como parte da “Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras”, campanha lançada em 1977 através do Instituto Nacional de Cultura, que tinha como foco de atuação atividades

documento oficial datilografado encontrado no Arpac, intitulado “Orientações gerais a transmitir aos gabinetes provinciais de organização do 1º Festival Nacional de Dança Popular”, os objetivos e a natureza do Festival eram:

– Reforçar a palavra de ordem emanada do comunicado do Ministério da Educação e Cultura sobre a realização do 1º Festival Nacional de Dança Popular:

“FAÇAMOS DO 1º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR, não um mero espectáculo cultural, mas um grande acontecimento político que contribua para o reforço da UNIDADE e consolidação do PODER POPULAR”.

– Envolver estruturas do Partido, do Estado e de Organizações Democráticas de Massas, Provinciais, na realização dos Festivais Distritais, realizando uma reunião com estas estruturas nas Províncias de forma a engajá-las mais activamente no processo. Nesta Reunião, deve estar presente também, todo o Gabinete Provincial do Festival e a ordem de trabalhos será a apresentação das presentes orientações e estudo da forma de concretização. O envolvimento das estruturas provinciais nos Festivais Distritais, terá como principal objectivo, mobilizar, garantir e activar a participação popular no Festival.

Iniciou-se, juntamente com a organização desse evento, o trabalho de recolha e levantamento de informações sobre danças em todo o país, que gerou uma brochura intitulada *Programa* contendo, além da programação dos dias do evento (17 a 24 de Junho de 1978), um comunicado do Ministério da Educação e Cultura e um texto sobre dança popular em Moçambique, diversos textos e imagens das expressões das várias províncias do país. O primeiro deles versa sobre *timbila*, ou melhor, “MSAHO, a dança das timbilas, do qual transcrevo alguns trechos:

Quando falamos do Msaho, a dança das timbilas, não podemos desligá-lo da música, do teatro, de toda a vida e manifestações culturais do Povo moçambicano que habita a região dos Chopes. Na verdade, a orquestra de timbilas (Ngodo) inclui todos estes tipos de representação artística estreitamente relacionados com a organização social. [...]

O Msaho, pelo seu traje, movimentos e passos parece ser uma dança tradicionalmente executada pelos guerreiros chopes. No entanto a tradição oral já não relaciona esta dança com acções militares e sua preparação.

ligadas à música, dança, canção, teatro popular, literatura, poesia, casas de cultura e artes plásticas. (cf. Costa, 2013: 261).

O seu significado profundo, apesar disso, parece não ter-se modificado, continuando o Msaho a ser uma das principais formas de as autoridades tradicionais chopos manterem a sua dominação, difundindo através desta dança os valores da comunidade.

Assim, junto de cada autoridade tradicional existia uma orquestra que, quando actuava, referia os acontecimentos mais importantes da vida das populações através dos poemas das canções (cada Msaho pode incluir em média 6 ou 7 poemas). [...]

O Msaho já não funciona como instrumento dos chopos na organização da sociedade tradicional, e participa na edificação da nova sociedade, filtrando todos os fenómenos sociais com um elevado sentido crítico (RPM, 1978: 18-20).

Essa descrição não difere muito da que consta nos trabalhos até então já publicados sobre *timbila*, exceto em relação ao último parágrafo, cujo conteúdo foi produzido para servir aos propósitos do discurso político da época. Como tratarei no capítulo cinco, a ideia de crítica associada às *timbila* muito dificilmente se alinha aos sentidos comumente atribuídos a ela (de enfrentamento ao poder instituído). Pode-se observar também nesse trecho uma discrepância em relação à utilização do termo *M'saho* tal como referido pelos timbileiros e por estudos realizados por moçambicanos que abordam o tema. Para estes, *M'saho* não significa “dança das timbilas”, como propõe o *Programa*, mas evoca a ideia de encontro competitivo entre grupos (ou orquestras, a depender da bibliografia consultada).⁴³

Grande parte desse texto, que não me ocuparei de transcrever na íntegra, é dedicado à estrutura formal de uma apresentação de *timbila* (duração, nome dos movimentos, em que momento os dançarinos se juntam aos instrumentistas, quando entra o canto, etc.), muito provavelmente reproduzida dos estudos de Hugh Tracey, embora não haja menção explícita ao autor sobre esse assunto. O etnomusicólogo inglês/sul-africano é citado em outra parte do texto, em que são transcritas letras de canções cujas composições são atribuídas a Cuomocuomo, em suas publicações da década de 1940. As *timbila* são a única expressão referenciada nessa publicação, cujas descrições se apoiam em estudos realizados anteriormente e reconhecidos internacionalmente.

Além das *timbila*, da província de Inhambane, outras danças aludidas no *Programa* são: a) *zore* e *ngalanga* (província de Inhambane); b) *mapiko*, *canhembe* ou

⁴³ Ver capítulo 6.

dínamo e *nsope* (província de Cabo Delgado); c) *chiwoda*, *nganda* e *chimbilo* (província de Niassa); d) não foi possível publicar informações sobre as danças da província de Sofala, pois as dificuldades “foram grandes, devido à chegada tardia do agente de preservação cultural preparado para tal” (p. 43), esclarecem os editores do *Programa*; e) *mutxongoyo* (província de Manica); f) *nsiripuiti*, *niquetxe* e *sopa* (província de Zambézia); g) *nyau*, *chinamwali*, *chiwere* e *chintali* (província de Tete); h) *muakanyeke*, *macheve* e *cotoa* (província de Nampula); i) *muthine*, *makwayela* e *chipenda* (província de Maputo); j) *muthimba*, *chilembe*, *massesse*, *chingomana* (província de Gaza). Os editores esclarecem, em cada resumo relativo às províncias que antecede a descrição das danças citadas, que o universo das danças é muito maior que o abordado, mas não puderam estar representadas na divulgação e no festival; em alguns trechos dos textos que abordam o contexto cultural geral da província, há a menção de muitas delas que não foram descritas.

Essa publicação, entretanto, é somente uma parte das preparações que antecederam o evento. Uma intrincada estrutura de organização foi elaborada, mobilizando pessoas de todo o país para desempenhar as tarefas que culminaram na fase final do festival. Dentre essas, destaco os “agentes de preservação cultural” responsáveis pelo levantamento das informações que serviram de base para o envolvimento daqueles que, nas localidades das províncias, participaram das seleções realizadas com a finalidade de escolher os “melhores” a se apresentarem em Maputo.

A partir de dados relativos à Campanha de Preservação e Valorização Cultural e conforme constava nas orientações fornecidas na Reunião Nacional da Cultura em 1977 sobre as etapas de um processo de recolha, podemos considerar que esses agentes eram professores, alunos e funcionários públicos que porventura nutriam interesse pela pesquisa ou que eram escalados para tal. O material resultante dessas investigações não está sistematizado e não há muita precisão sobre quem produziu os manuscritos, os textos datilografados e os desenhos, mas não se pode negar a incrível quantidade de informação produzida, em alguns casos tendo levado à redação de ótimas descrições sobre determinadas danças e a produção de croquis referentes a indumentárias, instrumentos e à disposição de dançarinos no espaço próprio à dança.

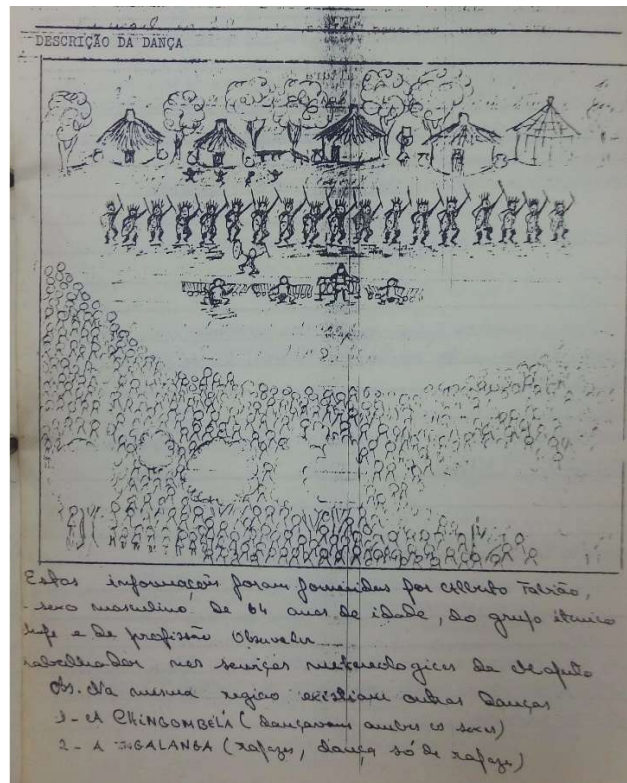


Fig. 1. Esboço de uma apresentação de *timbila* produzido pela Campanha de Preservação e Valorização Cultural. Fonte: Arquivo Arpac.

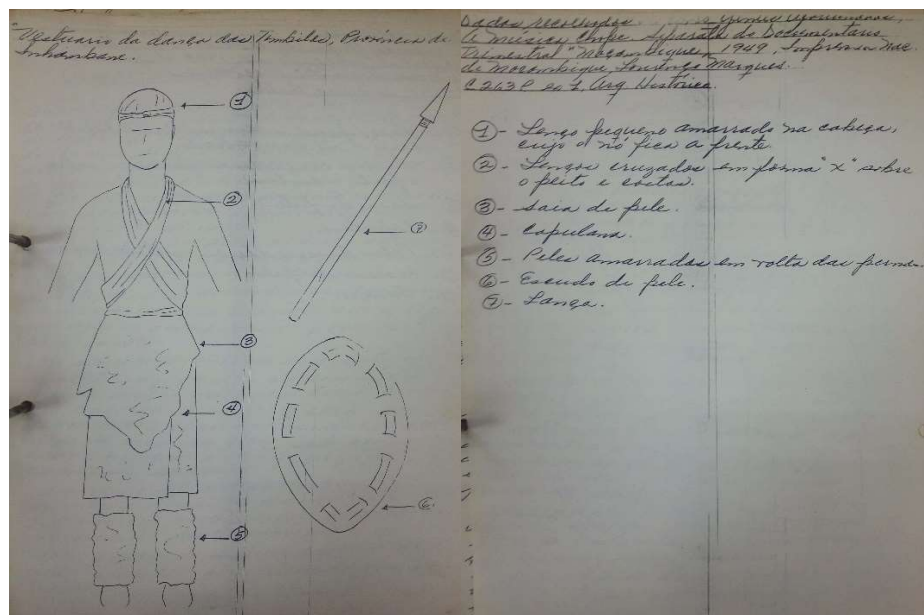


Fig. 2. Croqui da indumentária de um dançarino de *timbila* produzido pela Campanha de Preservação e Valorização Cultural. Fonte: Arquivo Arpac.

No mesmo documento referido acima, é possível localizar o regulamento de participação utilizado na altura:

1. PRINCÍPIOS GERAIS

1. O 1º Festival Nacional de Dança Popular é o primeiro acontecimento do género que se realiza no nosso País, facto que só é possível graças à luta heroica e vitoriosa do Povo Moçambicano contra o colonialismo português.

2º O 1º Festival Nacional de Dança Popular é um Grande acontecimento político que envolve todo o Povo Moçambicano, do Rovuma ao Maputo e contribui para o reforço da unidade nacional e do poder popular.

3º O 1º Festival Nacional de Dança Popular constitui um grande Momento de levantamento cultural, de conhecimento da riqueza e diversidade do nosso património cultural, aspecto basilar para a edificação de uma cultura nova, popular e revolucionária.

4º O 1º Festival Nacional de Dança Popular será um testemunho imperecível da decisão inabalável do Povo Moçambicano, dirigido pelo Partido-FRELIMO, de constituir a Revolução e o Socialismo.

2. QUEM PARTICIPA NO FESTIVAL

1º Participam no 1º Festival Nacional de Dança Popular todos os grupos culturais, polivalente e não polivalentes, que nele se inscrevam, nomeadamente: grupos culturais de fábricas e empresas de aldeias Comuns e cooperativas, de repartições, serviços estatais, escolas, bairros, etc.

2º O tempo de actuação deverá ser o mesmo para todos os grupos podendo cada grupo apresentar uma ou várias danças desse tempo determinado.

3. DO PROCESSO COMPETITIVO

3.1. O processo competitivo realiza-se por eliminatórias sucessivas, desde o círculo até à Província. Assim: o grupo vencedor (1º classificado) do círculo representará o círculo na competição da localidade;

O grupo vencedor da localidade representará a localidade na competição distrital.

O grupo vencedor de cada distrito representará o distrito na competição provincial.

3.2. No final das competições a cada nível e sempre que possível, dever-se-á reforçar o grupo vencedor, através da integração de dançarinos de outros grupos que não tenham sido apurados.

3.3. Antes da realização de qualquer competição, deverá organizar-se previamente o programa e o horário da mesma, inscrevendo-se os grupos participantes e as respectivas danças na ficha de apreciação e classificação, que se anexa a este regulamento.

4. DO JÚRI

4.1. Composição do Júri será sempre constituído por um mínimo de 3 membros das estruturas do Partido, do Estado, das organizações democráticas de massas, das Forças de Defesa e Segurança e dentre

peessoas consideradas idóneas e merecedoras da confiança no seio da população, de acordo com as considerações e possibilidades locais.

4.2. Critério de apreciação e classificação

1º Cada membro do júri fará uma apreciação e classificação de cada grupo, no conjunto da sua actuação e tendo como elementos a ponderar o conteúdo político-social, o valor cultural, o valor artístico, a duração, o vestuário, a execução em conjunto e individual, o acompanhamento musical, os elementos acessórios, sendo o conteúdo político-social e o valor cultural os aspectos mais importantes.

2º Cada membro do júri fará uma classificação de cada grupo, de acordo com as seguintes referências:

- Mau – que variará entre 0 e 9 pontos.
- Suficiente – que variará entre 10 e 14 pontos
- Bom – que variará entre 15 e 20 pontos

3º No final, calcular-se-á as médias por grupos e far-se-á a classificação geral, podendo o júri, nesse processo e em consenso, proceder a pequenos acertos.

5. Dos prémios e distinções. Em cada nível de competição, poderão ser organizados prémios, distinções e menções honrosas, considerando as possibilidades.

Os diplomas, medalhas e outras distinções mais elevadas serão preparados a nível central.

Às 15h do dia 17 de junho de 1978, cerca de 600 dançarinos e músicos, sessenta de cada província do país, desfilavam no Estádio da Machava para um público variado, “gente dos subúrbios e da cidade, individualmente ou em grupos como os alunos de várias escolas” (*Tempo*, nº 403, p. 34). Pelo que podemos apreender de imagens da época, esses “artistas” passaram em frente da tribuna, onde se encontravam membros do Comité Central da Frelimo, do Conselho de Ministros e o presidente Samora Machel. Abaixo, na bancada central, podiam ser vistos centenas de soldados das Forças Populares.

No campo, junto aos “artistas”, movimentaram-se sem cessar mais de cinquenta profissionais da imagem e da informação, moçambicanos e estrangeiros, como fotógrafos, jornalistas e cineastas. Um imenso painel confeccionado em pano branco estampava o local com letras vermelhas e com a figura de um dançarino (de *timbila*?): 1º Festival Nacional de Dança Popular. Das cerca de 250 danças existentes no território, conforme afirmou a reportagem da Revista *Tempo* sobre o festival, as “mais representativas” do “povo moçambicano” foram seleccionadas.

Dançarinos e dançarinas, tambores pequenos, tambores médios, tambores grandes, timbilas, máscaras, vozes, gestos, saltos, escudos, lanças, pedaços de madeira trabalhados em forma de metralhadora; à nossa frente passam os símbolos mais característicos e caracterizantes

da história de um povo numa amálgama de especificidades que compõem a mais desenvolvida de todas as artes de Moçambique (e de África): a dança. (*Tempo*, nº 403, p. 34).



Fig. 3. Imagens da abertura do I FNDP na Revista *Tempo*. Fonte: Biblioteca do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema.

A reportagem questiona por que as danças moçambicanas, mesmo com seu conteúdo associado a “certas práticas negativas da sociedade tradicional-feudal” (p. 36), são o centro do primeiro festival dedicado a exaltar os valores do partido que condena tais práticas. A resposta aponta que essa contradição é apenas aparente, pois a dança é uma forma de comunicação que reflete as concepções de uma dada sociedade. Como “nós, hoje, em Moçambique, educados na linha política da Frelimo, compreendemos o carácter profundamente negativo do lobolo, dos ritos de iniciação e das práticas supersticiosas” (p. 36), é possível combater o que a antiga sociedade imprimiu nas danças. Utilizando o ritmo, os gestos e as expressões corporais, seria possível transmitir ao “povo” conteúdos positivos advindos da nova sociedade, conquistando assim a consciência coletiva.

Dois anos depois, e com muito mais visibilidade do ponto de vista da cobertura jornalística e dos registros audiovisuais, realizou-se na capital do país o I Festival Nacional de Canção e Música Tradicional. Seguindo o teor do seu antecessor, a organização desse evento buscou ancorar com ainda mais fervor a função das expressões

musicais do território na criação de um imaginário nacional. Passo na próxima seção a analisar a realização desse festival a partir de informações e imagens produzidas naquele contexto. Procuo mostrar, a partir desses dados, como a política cultural do governo da Frelimo se fortaleceu através do dirigismo das expressões musicais, da consolidação da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural e das publicações, filmagens e gravações. A denominação de “artistas” a todos aqueles que, ao saírem de suas localidades no mundo rural, subiram nos palcos de Maputo na virada do ano 1980 para 1981, é fundamental para a compreensão desse fenômeno que envolve a realização de festivais. Voltarei a essa reflexão nos apontamentos finais.

3. O Festival Nacional de Canção e Música Tradicional

Antes de partirem rumo a Maputo, os grupos que se apresentariam naquele grandioso evento foram selecionados por pessoas ligadas ao Gabinete Central de Organização do Festival. Os dados indicam que foram organizados “mini festivais”, nos quais participaram as principais expressões musicais de cada província. Os critérios de participação, avaliação, assim como de definição do que poderia ser classificado como música tradicional não estavam explícitos no material levantado, mas algumas informações sobre esses momentos pré-Festival podem ser encontradas na mídia escrita:

Nas fases já realizadas, puderam participar todas as pessoas que mostraram capacidade para cultivar actividades musicais no campo tradicional e que para tal se inscreveram. A única limitação posta, foi a de não se exibirem instrumentos e música que fugissem às características tradicionais (música ligeira, clássica, etc).

A competição teve a presença e o apoio populares, com a classificação a cargo de júris que se basearam em critérios essenciais: a música (ritmo, melodia, harmonia, acompanhamento, significado e alcance social ou cultural do texto – letra); interpretação, afinação de vozes; decoração dos instrumentos; originalidade dos trajés. Houve a preocupação de não impor estes critérios rigorosamente, admitindo-se a flexibilidade necessária para garantir a espontaneidade criadora dos artistas.

[...]

No Niassa, competiram 130 artistas (com uma previsão de 120), distribuídos por 21 conjuntos vocais e instrumentais e 15 solistas, apurando-se um conjunto e um artista individual por distrito, excepto

de Lichinga que se não apurou representatividade e mostrando-se a característica interessante de apresentação de instrumentos inéditos, incluindo enxadas, guisos, etc.;

Na Zambézia, participaram 139 artistas, sendo 8 individuais e 131 em conjuntos, com grande apoio popular e destacando-se alguns artistas de elevado mérito de interpretação;

Em Gaza, de mais de 2100 cantores e instrumentistas da fase distrital, estiveram na fase provincial 185, com 18 instrumentos e mais de 30 canções; Salomão Manhiça aludiu à originalidade de algumas letras de canções e citou duas apresentadas na fase provincial de Gaza (*Tempo*, nº 530, pp. 59-60).

Infelizmente as informações divulgadas foram apenas dessas três províncias. Uma matéria do Jornal *Notícias* explica que, em alguns casos, bons artistas foram eliminados porque “apresentaram instrumentos não considerados tradicionais, mas que constituem parte dos mais populares, em algumas regiões do nosso País. Tal foi o caso que aconteceu na província da Zambézia em que um tocador de acordeão foi afastado nas competições provinciais” (*Notícias*, 30 de novembro de 1980, p.1).

Outros membros desse mesmo Gabinete viajaram para todas as províncias do país num momento posterior para atuarem na produção artística (vestimentas, coreografias, posicionamento no palco, tempo de apresentação, etc.). Essa segunda etapa ocorreu na primeira quinzena do mês de dezembro de 1980 quando, no dia 8, os representantes do governo viajaram para as capitais de cada província e retornaram com os grupos a Maputo no dia 22 de dezembro.⁴⁴ Na capital do país, algumas pessoas ligadas à organização do evento preocupavam-se com os espaços de alojamento e alimentação dos artistas, enquanto outros arrumavam os espaços de apresentação dos grupos (Praça de Toiros, para a abertura, e Pavilhão do Maxaquene para as atuações gerais e a cerimônia de encerramento).

Na edição de 5 de dezembro de 1980, o Jornal *Notícias* divulgava a aprovação do emblema do Festival: “com fundo cor-de-rosa, contém ao meio alguns instrumentos tradicionais, entre os quais ‘marimba ou timbila’ e congas, considerados os mais representativos nas nossas músicas e canções tradicionais. E junto às marimbas, aparecem os marimbeiros” (*Notícias*, 5 de dezembro de 1980, p. 3). Produtos como copos, *capulanas*, blusas e calendários com a logo do Festival já estavam à venda antes mesmo de o evento começar. Além da brochura *Música tradicional em Moçambique*, o *Catálogo*

⁴⁴ *Notícias*, 30 de novembro de 1980, p. 1.

de instrumentos tradicionais e discos, foi produzida uma coleção de seis selos, juntamente com o envelope, que circulou em todo o país (*Notícias*, de 27 de dezembro de 1980, p. 1).



Fig. 4. Divulgação do logotipo do Festival no Jornal *Notícias*. Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.



Fig. 5. Divulgação do I FNCMT no Jornal *Notícias*. Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

A fase final, ou seja, o Festival propriamente dito, contou com cinco apresentações no Maxaquene, duas províncias por dia: cada uma delas tinha direito a 45 minutos de exibição, sendo cada grupo composto por cerca de 40 “artistas”. Além do Presidente da República, Samora Machel, muitos dos seus ministros de Estado, membros do partido Frelimo, cooperantes, representantes do corpo diplomático, foram convidados oficialmente e estiveram presentes autoridades políticas dos seguintes países: Zimbabwe, Tanzânia, Angola, Lesotho, Suazilândia, Argélia e Zâmbia. A abertura realizou-se na Praça de Toiros, dia 27 de dezembro às 16 h, e foi a única programação gratuita do evento, incluindo o transporte “das massas das zonas mais distantes como é o caso dos bairros da Matola, T-3 e Benfica e dos trabalhadores que, organizados e integrados nas estruturas dos Conselhos de Produção, deverão começar a concentrar-se na ‘Monumental’, a partir das 14 horas” (*Notícias*, 27 de dezembro de 1980, p. 1).

O presidente Samora Machel, que foi recepcionado no local pelo som do hino nacional, interpretado pela Banda das Forças Armadas de Moçambique, abriu o evento saudando os representantes das dez províncias do país, e sublinhando que “através da dança e dos músicos eles mostram o nosso passado, segredo da força que quebrou as algemas, o tribalismo, o regionalismo e o racismo, e mostram o internacionalismo, a solidariedade e, sobretudo, a unidade do Povo moçambicano” (*Notícias*, 28 de dezembro de 1980, p.1). Outros hinos foram executados enquanto desfilavam na arena diversas crianças de escolas primárias e secundárias de Maputo, vestidas com roupas vermelhas, amarelas, verdes, azuis, pretas e brancas (alusão óbvia à bandeira no país), empunhando e agitando pequenas bandeiras com essas mesmas cores. Em seguida, entraram as dez delegações provinciais, “cada uma das quais empunhava uma tabuleta com nome da província representada e interpretando números culturais da sua zona de origem” (*Notícias*, 28 de dezembro de 1980, p. 11).



Fig. 6. Capa do Jornal *Notícias* a propósito da abertura do I FNCMT.
Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

Graça Machel, ministra da Educação e Cultura e Presidente da Comissão Nacional do Festival, em seu discurso nessa sessão de abertura, sublinhou que a realização do evento integrava as atividades da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural e afirmou, entre outras coisas, que

Este festival é mais uma manifestação da pujança criadora do povo moçambicano, este povo trabalhador que mostra aqui, à sua frente, senhor presidente, uma parcela da sua cultura, uma ínfima amostra do rico patrimônio de que é detentor. Em nome do governo da República

Popular de Moçambique, declaro solenemente aberta a fase final do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. A luta continua! (Trecho do filme *Música, Moçambique!*)⁴⁵

No primeiro dia das apresentações, 28 de dezembro, subiram ao palco redondo do Maxaquene grupos de Maputo e de Nampula. Esta última foi representada pela dança *nsope*. Da província de Maputo, apresentaram-se um tocador de *chizambe*, alguns tocadores de *timbila* e a dança *mutin*. A respeito das *timbila*, matéria do *Notícias* comenta:

As timbilas, ainda que tocadas razoavelmente, perderam muito da sua importância, ao notarmos dentro do Festival a presença da Província de Inhambane que traz consigo os melhores tocadores, dentre os melhores que temos em Moçambique. Como sabemos, é na região de Zavala que este género instrumental tem maior fluência e significado (*Notícias*, 31 de dezembro de 1980, p. 2).

Incômodos como esse – uma província ser representada por uma expressão que pertence “genuinamente” a outra – foram apontados também em outros casos, como as *nyangas*; entretanto, o exemplo das *timbila* parece ser sempre o mais reiterado, o mais dramático.⁴⁶ Possivelmente isso se deve ao intenso e efetivo trabalho de objetificação que já vinha ocorrendo e para o qual os estudos e a produção imagética e escrita em torno do Festival em muito contribuiu. Sua associação com o distrito de Zavala, na província de Inhambane, é mito de origem que dificilmente é contestado, tendo sido inclusive um dos critérios que justificou a circunscrição da “comunidade” de identificação da expressão cultural “*timbila chope*” à Unesco.

No dia 29 de dezembro, o segundo do Festival, apresentaram-se os grupos das províncias de Cabo Delgado, com os tambores do *mapico*, tocadores individuais de *bangwè*, *kanyembe* e *dimbila*; e Tete, com as flautas da dança *nyanga* e o *mpalassa* (conjunto de chifres). Os grupos de Sofala e Gaza tiveram sua vez no palco principal do evento no terceiro dia. Sofala expôs os sons de 16 diferentes instrumentos, como o do tambor *ntukula*, e o duo de *chibedebede*. A participação da província de Gaza foi elogiada pelo *Notícias*, pois os grupos teriam se organizado bem no palco e estavam muito animados, contagiando os músicos de outras províncias que assistiam, assim como a

⁴⁵ O filme é uma co-produção Moçambique-Portugal para a Direção Nacional da Cultura de Moçambique; subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto Português de Cinema; produzido por FILMFORM (Lisboa) e INC/Instituto Nacional do Cinema (Maputo) em 1981. Está disponibilizado na página do Arpac no Facebook.

⁴⁶ Esse aspecto do “certificado de origem” das expressões culturais possui, ainda hoje, um forte apelo no contexto de festivais nacionais. Exemplos etnográficos sobre esse tema serão abordados no capítulo 3, que versará sobre o X Festival Nacional da Cultura realizado em 2018 na província do Niassa.

audiência na arquibancada. A apresentação dos corais dessa província foi também ressaltada.

No primeiro dia do ano de 1981 subiram ao palco representantes das províncias de Niassa e Manica. Fechou a noite o conjunto “Dumbi and the Maraire Marimba Ensemble”, do Zimbabwe, composto por músicos norte-americanos e zimbabwianos. Niassa executou “um raro instrumento de sopro com notada influência árabe que se poderia chamar ocidentalmente de um ‘trompete tradicional’” (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p. 2). A atração principal dessa província teria sido um grupo de crianças composto por um banjo de três cordas, dois *mpundus* uma clave confeccionada com lâminas de enxada. Manica levou um grupo coral de mulheres, *varimba* e um grupo de *nyangas*.

Dois de janeiro de 1981 foi dedicado às províncias da Zambézia e de Inhambane. A primeira apresentou um grupo de nove flautistas da dança *nyanga* e um coral de mulheres acompanhado com claves de madeira na percussão. Os redatores da matéria do *Notícias* lamentaram que a província não pôde levar representantes da dança *cedo*, “que representa neste género algo do mesmo peso e força que a *timbila* de Inhambane” (5 de janeiro de 1981, p. 3). Inhambane, por seu turno, mostrou: um coro tradicional estilo pergunta-resposta, um solista de *chipendane* e, claro, *timbila*. O espetáculo desse penúltimo dia de Festival teve a apresentação de Miriam Makeba e banda.⁴⁷ No filme *Música, Moçambique!*, a cantora e ativista sul-africana aparece cantando a música “A Luta Continua”.

O Festival terminou dia 3 de janeiro, quando ocorreu sua cerimônia de encerramento. Reportagem do *Notícias* explorou a expectativa gerada com a realização do fechamento oficial do evento:

O espectáculo, que vai atrair um numeroso público, representará a sùmula de todo um trabalho desenvolvido no sentido de divulgar, valorizar e engrandecer o património cultural tradicional do Povo moçambicano. Ele será um marco histórico a registar nos anais da história do nosso Povo, no conjunto dos esforços desenvolvidos pelo nosso Governo, à luz das directivas do 3º Congresso do Partido FRELIMO sobre a importância da preservação cultural (*Notícias*, 3 de janeiro de 1981, p.1).

Exceto pelas críticas a respeito de certos aspectos da sua organização contidas nas “Crônicas do Festival”, como abordarei posteriormente, o evento foi considerado um grande sucesso pela mídia. Diante da presença de Samora Machel, integrantes da Frelimo

⁴⁷ Comenta-se que Samora Machel era um grande admirador da cantora sul-africana.

e convidados oficiais de outros países africanos, os artistas adentraram a arena do Maxaquene, bem organizados, mas festivos, segurando as placas onde se viam o nome da província correspondente a cada delegação presente, e seguiram em direção ao palco principal do pavilhão. A Banda das Forças Policiais executou o Hino Nacional. Na sequência, os “agrupamentos artísticos internacionais”⁴⁸ se apresentaram, sendo “vibrantemente aclamados pela vasta assistência” (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p. 1). Passou-se, então, à entrega de prêmios a todos os grupos das dez províncias, que consistiram em estatuetas em marfim.⁴⁹ Os artistas internacionais foram agraciados com esculturas esculpidas em pau preto. Entretanto,

O momento mais alto da cerimónia foi caracterizado pela entrega ao Presidente do Partido FRELIMO e Presidente da República Popular de Moçambique Marechal Samora Machel, de um enorme dente de marfim trabalhado, com motivos representando os instrumentos de música tradicional do nosso País (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p. 1).

Findo o Festival, a Revista *Tempo* publicou uma matéria intitulada “Falam artistas”, em que divulgava curtas entrevistas realizadas com alguns “artistas” durante o evento. Esse foi o único material publicado que encontrei em que constam informações mais diretas envolvendo os músicos. A todos, os entrevistadores fizeram as seguintes perguntas:

1) Há quanto tempo toca este instrumento?; 2) Executa mais algum instrumento além deste?; 3) Quem fez este seu instrumento?; 4) Toca sempre acompanhado ou também sozinho?; 5) Porque é que começou a tocar e como é que começou?; 6) Como era para si a música tradicional no tempo colonial e como é agora depois da Independência?; 7) O que pensa sobre esta fase final do Festival; 8) Acha que a música tradicional vai avançar depois deste Festival?; 9) O que pensa do público de Maputo? (*Tempo*, nº 536, 18 de janeiro de 1981, p. 52)

As respostas transcritas na reportagem são muito parecidas entre si, no sentido de que gostaram muito da experiência; quem ensinou foram os mais velhos; no colonialismo não podiam tocar, agora que há liberdade podem tocar à vontade; com certeza a música tradicional vai avançar... Responderam António Micoloss, da província de Tete, tocador de *chimbututu* (também chamado genericamente de *mpundu*); Rejabo Ibrahim, de

⁴⁸ Imagino tratar-se apenas do conjunto Dumi and the Maraire Marimba Ensemble, pois não há informações de que Miriam Makeba tenha participado dessa cerimónia de encerramento.

⁴⁹ “Nos actos de entrega participaram todos os dirigentes do Partido e do Estado que na mesa do ‘presidium’ ladeavam o dirigente máximo da Revolução moçambicana” (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p.1)

província de Cabo Delgado, tocador de *kanhembe* (também denominado *tchakare*); Sebastião Guijane M'Banze, da província de Inhambane, tocador de *chiquitsi*; Ritinha Estêvão, da província da Zambézia, dançarina de *nambalu*; Baile Caníua, da província de Nampula, tocador de *tchakare*; António Masaete Nhabete, da província de Maputo, mas “nascido em Zavala, de onde veio em 1978 sendo actualmente empregado do Conselho Executivo, trabalhador da limpeza da cidade” (*Tempo*, nº 536, 18 de janeiro de 1981, p. 57), dançarino de *timbila*. Apresentarei algumas das respostas deste, pelos motivos que conduzem ao tema desta tese.

António comenta que começou a dançar em 1948, com nove anos de idade, em Zavala. Quem ensinou foi o avô quando estavam no campo semeando milho e enquanto outros tocavam. “Também tocavam para impedir que os macacos fossem apanhar as maçarocas”, completou. Explica que no tempo colonial eram proibidos de dançar *timbila*, só gostavam para “serem tocadas nas suas festas, por exemplo quando içavam a bandeira portuguesa”. Caso a população local quisesse fazer sua própria festa, teria que apresentar a demanda ao régulo, que levaria à administração para ter ou não a autorização.⁵⁰ Com a independência, não é mais necessário esse trâmite: “podemos tocar e dançar à vontade”.

Essa última resposta de António Masaete Nhabete foi semelhante às que todos os entrevistados deram (certamente um tanto influenciados pela própria pergunta colocada); ela só aumentou minha curiosidade em saber mais sobre as experiências de cada um deles no Festival. Imagino que, diferentemente da discussão que virá em seguida, eles não estavam preocupados em definir o que criaram em cima do palco, apenas apresentaram o que sabiam fazer, orientados previamente por algumas pessoas ligadas à Frente – já transformada em Partido – que lhes tornara independentes do colonialismo português. Talvez criticassem alguns aspectos da organização do evento, mas isso eu nunca poderei saber.

No subtópico abaixo, analisarei o conteúdo de uma série de reportagens críticas publicadas pelo jornal *Notícias* a respeito das apresentações que tiveram lugar no Festival.

⁵⁰ Qualquer pessoa que quisesse apreciar, ver e ouvir *timbila* (e provavelmente qualquer outra expressão musical), incluindo o próprio grupo de praticantes, como apontou António, teria que se reportar à administração colonial. Hugh Tracey escreve que em 1941, quando viu *timbila* pela primeira vez: “Este [sic] ano, devido à amabilidade de diversas autoridades, em especial do administrador da circunscrição de Zavala, em Quissico, Sr. Dr. Luiz de Vasconcelos, tive ocasião de ver quatro orquestras chopos e grupos de bailarinos no seu característico bailado nacional. Eram dançarinos e tocadores de Zavala, Mavila, Quissico e Zandamela (Malhatíni). O administrador e sua esposa não só me deram hospitalidade na sua linda casa cuja vista se estende por sobre a lagoa, as dunas e o Índico, em Quissico, mas também organizaram a execução de cada bailado em quatro dias consecutivos nos primeiros dias de Outubro deste ano (1941)” (Tracey, 1942: 69).

Meu objetivo com essa discussão é evidenciar algumas das tensões surgidas naquele período, além de ampliar, com as reflexões propostas pelos autores, a percepção sobre as *timbila* em termos de sua classificação e definição no contexto moçambicano.

3.1 Algumas polêmicas sobre o Festival: as crônicas

Após a realização do Festival, Martinho Lutero⁵¹ e Abel Esmael⁵² produziram uma série de artigos com conteúdo crítico, cujo teor recaía fundamentalmente em aspectos da organização do evento. Esses escritos foram apelidados por seus críticos de “crônicas do festival” e geraram respostas de leitores, promovendo um acalorado debate no *Jornal Notícias*.⁵³ Eles foram selecionados porque constituem um conjunto de questões pertinentes à discussão proposta no capítulo, com potencial de elucidar certas tensões – no interior de quadros ligados à Frelimo – em torno da utilização de termos, como música tradicional, dança, canção, entre outros.⁵⁴ Num primeiro momento apresentarei as principais questões colocadas pelos autores para, em seguida, abordar algumas das reações a elas.

No primeiro artigo por mim selecionado, os autores comentam sobre a falta de tambores no Festival. Citam a performance do “conguista” nas apresentações de Miriam Makeba, convidada de honra do evento, que entusiasmou o público. Lastimaram a falta de “membranófonos percutidos” dentre os instrumentos levados a Maputo pelos grupos selecionados e deram como exemplo a não inclusão, entre os instrumentos dos grupos da província da Zambézia, da “bateria de tambores da dança Cedo que representa neste género algo do mesmo peso e força que a *timbila* de Inhambane”. Criticaram a organização do Festival por não terem critérios para selecionar as expressões mais

⁵¹ Maestro brasileiro, atuou como cooperante no país a partir de 1978 na área da música. Foi um dos fundadores da Escola de Música de Moçambique, realizou algumas das investigações que auxiliaram a escolha dos grupos que se apresentaram no Festival.

⁵² Jornalista moçambicano.

⁵³ Aparentemente o *Jornal Notícias* teria incentivado o debate, mas não tenho informações sobre o possível convite dos editores da seção para que determinados leitores respondessem diretamente aos autores dos artigos.

⁵⁴ Refiro-me aos seguintes títulos publicados no *Jornal Notícias*: “Tambor: o grande ausente” (5 de janeiro de 1981, p. 3); “Vamos reflectir e analisar sobre a nossa realidade cultural” (10 de janeiro de 1981, p. 2); “Uma importante contribuição política para consolidar a unidade nacional” (12 de janeiro de 1981, p. 2); e “Última parte de uma análise” (18 de janeiro de 1981, p. 2).

representativas e tradicionais de cada província.⁵⁵ Os elogios foram todos destinados à delegação de Inhambane, e mais enfaticamente às *timbila*:

Os nossos queridos velhos da “Timbila” fecharam com chave de ouro puro o manjar musical. Para além das características inerentes à própria música daquelas orquestras de “Mbila”, tais sejam a diversidade timbrística, a riqueza harmónica, a estonteante variedade rítmica; temos que adir a qualidade fenomenal do grupo trazido ao Festival. O sentido de dinâmica: fortes/pianos, alargandos, acelerandos, articulação, tornaram este grupo do círculo de Banguza um exemplo de criatividade e apuro musical dentre todas as manifestações presentes ao Festival. (*Notícias*, 5 de janeiro de 1981, p. 3)

Em “Vamos reflectir e analisar sobre a nossa realidade cultural”, Lutero e Esmael enfrentam a questão do estatuto dos termos canção e música. Perguntam a razão de as duas palavras serem enfatizadas no título: “talvez para diferenciar música cantada da tocada. Ora, se a questão era de purismo tal, dever-se-ia dar um adjectivo à música no título. Afinal, canção também é música”. Argumentam que não se trata apenas de uma questão formal, pois a dualidade contida no título representa a falta de rigor na organização e execução de todo o Festival. Aliada ao problema da divisão música x canção estaria a separação impossível, aos olhos dos autores, da música em relação à dança, “indivisível no Continente Africano e conseqüentemente no nosso País. Quem não percebe o absurdo de desligar a dança da música, não perceberá o de desligar a canção da música”. Mostrando alguns exemplos do contexto abordado, Lutero e Esmael concluem que essa dissociação (tanto em relação à dança como em relação à canção) produz um mecanismo de redução da música, o que demonstra um “alheamento da realidade cultural moçambicana” por parte daqueles que conceberam o evento.

Ao dar o exemplo da música *nsope*, esclarecem:

Esta música tradicional tem como base o acompanhamento da dança, não possuindo moto-próprio como ideia, comunicação, mensagem e carácter de obra musical. Não é por assim dizer, substantiva. Ela existe como se refere, ligada à dança, ou vice-versa, a dança ligada a ela.

⁵⁵ “Qual será desta vez a justificação? A mesma de sempre, de que não há possibilidade de trazer muitos elementos de cada província? Então perguntamos: Por que trazer como representante da Zambézia um grupo de nove flautistas da dança “Nyanga”, se essa dança não é tradicional daquela província? Seria o mesmo que num Festival Internacional de música ligeira levarmos como representante de Moçambique um grupo tocando “Jazz”. Nós sabemos que no nosso País há grupos que fazem este tipo de música, mas não mandaríamos jamais um grupo de “Jazz” representar a música ligeira moçambicana. Enfim, coroou-se com êxito a falta de critério por parte da organização neste Festival” (*Notícias*, 5 de janeiro de 1981, p.3).

A música em Moçambique, em África, tem um carácter utilitário. Como vemos, não é só uma questão de pureza conceitual, que por si só justificaria o protesto. É uma questão de pureza e respeito artístico. (*Notícias*, 11 de janeiro de 1981, p.2)

Para finalizar as críticas contidas nesse artigo, questionam a falta de cuidado, por parte dos organizadores, em relação às fases anteriores do Festival. Tão logo o título do evento foi proposto, várias perguntas foram colocadas àqueles que o propuseram – como por exemplo se as *timbila* se apresentariam sem os dançarinos –, mas todas ficaram sem respostas. Segundo os autores, a inexistência de critérios que levassem em consideração as particularidades de cada uma das expressões selecionadas para a fase final do Festival comprometeu não somente o êxito do evento, mas tornaram insatisfeitos os participantes, dos quais foi retirada a oportunidade de se expressarem como gostariam. Mais uma vez as *timbila* aparecem como dado na elucidação da análise: “Os timbileiros de Zavala, apesar de muito contentes em participar no Festival, lamentavam não terem podido apresentar a dança, e conseqüentemente a sua obra “M’saho” completa”.⁵⁶

Em “Uma importante contribuição política para consolidar a unidade nacional”, terceiro da série, Lutero e Esmael se afastam do tom adotado em escritos anteriores para se dedicarem a um elogio ao caráter político do Festival. Afirmam, nesse sentido, que a realização do evento, além de ser valorizada em termos artísticos, deve também, e principalmente, ser enaltecida em termos políticos. A explicação resume-se ao seguinte: ao possibilitar o encontro entre músicos das diversas etnias do país, o evento teria gerado uma conjuntura favorável à tomada de consciência de cada um desses sujeitos na direção de um pertencimento nacional. Ou seja, entendendo-se como parte de um todo, cada músico presente no Festival abdicaria da sua “identidade étnica” para se associar a uma coletividade mais ampla, motivo que os levaria a se sentirem “moçambicanos”:

O músico chope encontrou o músico macua e o músico chissena, tocando, por exemplo, o Chipendane e as suas variações. De repente ele percebe que os três “povos” compartilham do mesmo instrumento de comunicação com a sua aldeia, portanto, têm algo de fundo em comum. Aos poucos dão-se conta enquanto tocam, que ali não está o macua, está o moçambicano. E assim a música tornou-se para eles um elemento de unidade (*Notícias*, 12 de janeiro de 1981, p. 2).

⁵⁶ Essa reclamação não se restringe ao contexto desse Festival. Esse ponto ficará mais claro à medida que os capítulos começarem a se aproximar da análise dos dados produzidos do meu encontro com os timbileiros.

Essa espécie de teoria do ponto crítico, que tenta explicar o nascimento da cultura nacional por meio do Festival, apoia-se, ainda, no argumento que reforça o encontro desses sujeitos de diferentes províncias e identificados por diferentes línguas: a ideia de que, pelo fato de terem todos vivido a opressão do colonizador, “têm uma identificação natural. [...] libertaram-se pelo mesmo processo, pela mesma guerra, e no momento de cantar a liberdade, o motor da criação artística era o mesmo” (*Notícias*, 12 de janeiro de 1981, p. 2). Assim, a unidade da nação, tão repetidamente evocada pela Frelimo em suas reuniões e em documentos oficiais, passa a ter sua existência chancelada por especialistas e entusiastas das artes musicais em Moçambique, o que certamente colaborou para a perpetuação desse imaginário e na própria concepção dos festivais futuros. Além disso, essa unidade é vivida ritualmente pelos próprios músicos e sua audiência, acrescentando algo de intensidade à experiência.

No último artigo, os autores sugerem uma ampliação das atividades no âmbito da música no país. Reconhecem a importância do trabalho de levantamento realizado no território nacional, mas afirmam que a recolha, tanto de instrumentos quanto de músicas, não pode mais prescindir de um estudo com “absoluto rigor científico”.⁵⁷ Comentam, nesse sentido, que com a independência do país, os moçambicanos passaram a ter acesso a métodos científicos, o que poderia muito bem ser aplicado no campo musical. Especificamente, apresentam duas atividades para que essa proposta seja efetivada, além dos estudos com caráter científico, quais sejam: realização de debates públicos sobre música tradicionais e eventos interprovinciais que promovam o intercâmbio entre músicos tradicionais.

A primeira resposta às “crônicas” surgiu dia 13 de janeiro de 1981, assinada por Arnaldo Bimbe.⁵⁸ Antes de iniciar a ponderar as críticas destinadas aos dois cronistas, Bimbe elogia o evento,⁵⁹ para assim explicitar os seus desagrados, todos centrados nas assertivas sobre a falta de preparo por parte da organização do evento, tal como colocaram os dois autores em seus artigos. Aponta a seguinte frase como cerne das suas colocações, considerando-a um insulto àqueles que se dedicaram aos preparativos do Festival: “Infelizes seres que se julgam com o direito de indicar ao artista popular a forma como deve tocar o seu instrumento” (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p.2). Bimbe interpreta que,

⁵⁷ Note-se a sintonia com o marxismo que orientava a Frelimo.

⁵⁸ No momento da minha pesquisa, Bimbe era chefe de gabinete do Ministro da Cultura e Turismo.

⁵⁹ “Julgo que constituiu momentos inesquecíveis para os que puderam ter a oportunidade de se deslocar aos locais onde rufaram os tambores da nossa libertação”.

para as apresentações dos grupos em Maputo, houve um trabalho positivo de “preparação técnica dos artistas”, que orientou os participantes sobre como deveriam se localizar no palco, quais seriam os momentos corretos para começar e terminar a tocar, quanto tempo teriam para tocar etc. Ou seja, ele considera que as orientações dadas àqueles que se apresentaram no Festival foi importante, tendo essa disciplinarização surtido efeito na exitosa execução dos músicos e, portanto, do próprio evento.

Uma outra colocação refere-se ao comentário sobre o modo como as senhoras de Manica estavam trajadas, assemelhando-se a funcionários de hotel.⁶⁰ Bimbe aponta que não só estavam errados ao fazer essa afirmação, mas o que mais o incomodou foi a comparação com “serventes”. Mesmo admitindo não saber exatamente a formação dos dois, “cheiram-se ligados às estruturas de cultura”, portanto deveriam ter endereçado suas contribuições ao Gabinete Central de Organização do Festival durante o processo de preparação do mesmo, e não posteriormente, quando tudo já tinha sido decidido.

A réplica foi publicada um dia depois, e inicia afirmando que em nenhum momento foi intenção dos autores desmoralizar “as estruturas que tanto trabalharam para o sucesso do Festival”. Rebate a afirmação taxada de insultuosa, afirmando que a frase não se referia aos aspectos mais gerais de coreografia, tempo determinado para tocar, etc., mas às “mutilações” feitas à música *nyanga*. Segundo Lutero e Esmael, o termo “forma” foi mal interpretado pelo leitor; refere-se à “forma de tocar”, à “forma musical”. Nesse sentido, somente o executor da música (“o real produtor da cultura”) seria legitimado a indicar a forma correta.

Quanto à vestimenta das senhoras de Manica, explicam que o único motivo de darem esse exemplo é porque entendem não ser aquele um traje adequado ao evento; se fossem as próprias participantes a escolher, duvidam que seria aquela roupa a eleita. Assim, esclarecem que não houve nenhum tipo de preconceito na comparação com os trajes dos serventes, mas deveu-se apenas a uma questão de adequação ao contexto, pois “seria absurdo também, o inverso, fazer um servente trabalhar com a fantasia do Mapico” (*Notícias*, 14 de janeiro de 1981, p. 2).

Em 19 de janeiro de 1981 é publicado o texto de Calisto Mijigo,⁶¹ intitulado “A propósito das crónicas de Martinho Lutero e Abel Esmael”. O autor explica

⁶⁰ “A província de Manica causou logo à entrada um impacto negativo que se deveu à sua indumentária. As mulheres estavam todas uniformizadas, lembrando mais arrumadoras de hotel do que integrantes de um Festival de música tradicional moçambicana. A infelicidade nesta escolha empanou o brilho de alguns poucos representantes de valor no conjunto da delegação” (*Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p.2).

⁶¹ Músico, professor da Escola de Música em Maputo à época.

demoradamente sobre a importância da realização do Festival, que foi “um sucesso incontestável”. Afirma que todo o “Povo” moçambicano participou porque foi devidamente mobilizado pelo “Estado Socialista e o Governo”, o que demonstra que o evento não foi apenas uma manifestação de natureza cultural, mas eminentemente política. Após expor a ideia de que Moçambique estaria vivenciando um progresso cultural necessário no processo de “evolução socialista”, Mijigo confia que quando estavam planejando e concretizando o Festival, surgiram algumas questões relativas à definição do seu título e dos seus objetivos. Segundo ele, algumas pessoas sugeriram o nome “Festival da Canção e Música”, para que pudessem incluir o canto coral moderno e a música ligeira; outros eram contra a própria realização do evento, pois argumentavam que o “povo” ainda não estava “musicalmente educado a ponto de compreender o valor histórico deste acontecimento”. Infelizmente não explica o ponto em que foi tomada a decisão pela inclusão da palavra tradicional nem o que motivou, afinal, a organização do Festival, apesar do problema colocado.

“Martinho Lutero é um músico proveniente de um país onde o Povo é nosso amigo”, assevera Mijigo, referindo-se à nacionalidade brasileira de Lutero. Elogia os esforços de pesquisa que o músico vinha realizando sobre a música moçambicana, mas critica ferozmente o modo como ele teria relatado as falhas da organização do Festival em suas crônicas. De acordo com Mijigo, Lutero agiu como tal devido ao sistema político do seu país, “onde os problemas importantes que exigem uma solução diferente são tratados na imprensa à sorte do leitor” e, apesar de ter feito pesquisa e escrito sobre a música tradicional moçambicana, acaba por defender a teoria dos musicólogos ocidentais ao afirmar que essa música só existe tendo como base o acompanhamento da dança.

Sobre esse último ponto, Mijigo afirma que o próprio Festival respondeu à questão, contradizendo essa afirmação:

Nele ouvimos e vimos artistas a interpretarem canções e músicas de nível bastante complexo. Não foi necessário levantar aí forçosamente a poeira porque de facto o festival era de canção e música. O nosso artista não falhou o ritmo do seu repertório por não ter dançado. A propósito, todos nós cantamos em casa, tocamos a timbila sem necessariamente dançar, o cozinheiro canta na cozinha sem nuendo [sic] pó (*Notícias*, 19 de janeiro de 1981, p. 2).

Escreve ainda mais para exemplificar outras situações nas quais é possível experimentar a música sem necessariamente dançar. Explica que, ao treinarem os “artistas” como deveriam se portar no palco, não estavam diminuindo a música

tradicional, mas propondo uma “qualidade historicamente nova”. Um “alheamento na arte”, segundo Mijigo, seria, por exemplo, incluir na orquestra de *timbila* mais instrumentos que não fazem parte daquela formação (um acordeão, uma guitarra, uma trombeta), ou ainda incluir no *M’saho* “mais cinco movimentos do Samba”. Após apontar esses assuntos mais relacionadas ao conteúdo das crônicas, Mijigo volta a questionar a idoneidade dos autores, acusando-os de “levantar uma campanha de desnortear a opinião pública nacional e internacional”.

Voltando à questão dos trajes utilizados pelas senhoras de Manica, cujo tema havia sido abordado anteriormente por Arnaldo Bimbe, Mijigo esclarece que a decisão da organização a esse respeito foi a seguinte: “se deveria deixar o traje com que habitualmente o artista põe para actuar”. E explica que há três modos como o “artista da música tradicional” deve se vestir:

- 1.º Tipo de dança de extrema rigorosidade (carácter secreto) como é o caso do Mapico e o Nyau.
- 2.º Tipo de dança embora não sendo de carácter secreto, mas se observa a mesma rigorosidade para activar a forma, harmonia e sua beleza artística. Exemplo: Muhimba, Msaho, Nonje, Xigubu, etc.
- 3.º Tipo de dança e sobretudo executantes dos coros que não exigindo uniformização se deixam vestir com a melhor roupa festiva que cada um tem (*Notícias*, 19 de janeiro de 1981, p. 2).

A longa resposta dos dois cronistas apareceu no *Notícias* dia 21 de janeiro do mesmo ano. Em primeiro lugar, defendem-se afirmando que nunca se colocaram como donos das verdades sobre o tema da cultura em Moçambique, e muito menos como os maiores conhecedores da música tradicional do país. Afirmam que o objetivo da cooperação que realizam é contribuir para o trabalho de recolha e valorização cultural, o que fizeram durante dois anos e meio (de 1978 a 1980) de pesquisas nas províncias de Maputo, Inhambane, Cabo Delgado, Nampula, Tete e Sofala. Criticam a “pessoalização das questões” colocadas por Mijigo, “músico da Direcção Nacional de Cultura”, e informam que, diferentemente da afirmação de que um dos articulistas seria originário de uma país onde problemas dessa natureza são tratados publicamente no jornal, a pessoa a quem se refere vivia, isso sim, “debaixo de uma ditadura militar que exactamente não permitia que tais problemas fossem abordados pela imprensa, totalmente controlada pela censura fascista” (*Notícias*, 21 de janeiro de 1981, p. 2).

Lutero e Esmael escrevem alguns parágrafos justificando o que entendem por música tradicional e esclarecem que, quando afirmavam que a música em Moçambique estava ligada à dança, referiam-se a esse gênero de música. Elucidam que quando fizeram a afirmação da música como “moto-próprio sem ideia”, aludiam especificamente ao *nsope*, visto que a melodia e a harmonia dessa música não foram criadas para serem apresentadas isoladamente, necessitando da dança e do poema cantado. Questionados a respeito da colocação sobre a ideia de utilitarismo associada à música tradicional, respondem que essa assertiva não diminui o valor nem a complexidade desta; ao contrário, “se somos músicos honestos, não podemos deixar de reconhecer o alto desenvolvimento técnico de expressões como Nyanga e Timbila”.

Além das “crônicas” e as respostas a elas, são produtos do Festival duas publicações utilizadas que tiveram bastante aceitação pelo público letrado em Moçambique, sendo inclusive utilizadas ainda hoje, por exemplo, na faculdade de Música da Universidade Eduardo Mondlane como uma espécie de manual sobre música e instrumentos tradicionais em Moçambique. É à análise desse material que me dedico no subtópico seguinte.

3.2 Música tradicional em Moçambique e Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique

Ambas publicadas em 1980, essas brochuras foram lançadas no âmbito do Festival. A primeira apresenta textos autorais de profissionais com formação acadêmica na área da música, muitos estrangeiros (incluindo um brasileiro) que se deslocaram para o país a partir de convites da Frelimo para trabalhar nas atividades de pesquisa e na realização do Festival. A ilustração da capa é do Malangatana, artista plástico já renomado na altura. A edição de *Música tradicional em Moçambique* esteve a cargo do “Gabinete de Organização do Festival da Canção e Música Tradicional”, ao qual seus autores também pertenciam.

O objetivo geral dessa publicação, de acordo com o artigo introdutório, intitulado “A valorização da música e canção tradicional”, assinado por Paulo Soares, é provocar uma reflexão no “povo moçambicano” sobre o seu patrimônio cultural, “em particular sobre a música e canção tradicional” (Soares, 1980, p. 5). O Festival foi considerado, nesse sentido, como uma manifestação de massas que contribuiu para a libertação de valores que impediam o florescimento de uma “nova consciência”. O autor argumenta

que, “no passado”, a música e a canção tradicionais estavam intrinsecamente associadas a cerimônias, ritos de iniciação, festas de nascimento e de casamento, etc. A luta armada de libertação teria transformado as expressões culturais e os sentidos tradicionalmente atribuídos a elas nos contextos citados em instrumento pedagógico de luta contra o colonialismo e de mobilização de massas.⁶² Com a independência do país, a ideia era difundir o que tinha sido experimentado na luta armada para todo o território moçambicano, processo que seria fundamental para o estabelecimento do “Poder Popular”.

A Campanha de Preservação e Valorização Cultural é mencionada como uma atividade fundamental para a consecução desse projeto mais amplo. É ela que permite o estudo das expressões culturais do povo, interpretado no texto como um “processo de reflexão, registo e recolha do património cultural” (*Idem*: 6), somente consolidado em função do engajamento popular. Um dos resultados da Campanha, o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, funcionou como uma espécie de vitrine do que foi selecionado não só como uma amostra de expressões musicais de todo o país e do conhecimento acumulado sobre esse patrimônio, mas sobretudo como uma demonstração do que há de melhor em termos de música (os melhores grupos, os melhores instrumentos, as melhores canções) e da criatividade dos “artistas” que, desamarrados do “tradicionalismo e da mentalidade colonizada” (*Idem*: 6) podiam agora desfilar e mostrar livremente a sua arte transformada a serviço da revolução.

Embora o termo tradicional seja utilizado com destaque no título da publicação, não há definições neste texto sobre os sentidos atribuídos a ele. Apreendemos pela leitura que nele se integram todas aquelas expressões culturais que, no momento atual, foram recebidas por herança de gerações anteriores. Ressalto desde já a polissemia contraditória do termo: se o tradicionalismo e as amarras produzidas pela mentalidade colonial obstruem a consolidação da nova sociedade, por que ele é utilizado com tanta evidência? Por ora, basta apontar que o que se espera dessas manifestações tradicionais é um desenvolvimento, uma evolução caracterizada por transformações na música:

Tal como no passado, a herança cultural de outros povos permitirá o enriquecimento da nossa cultura. Novas composições harmónicas

⁶² Cf. Siliya (1996, pp. 114-150) sobre algumas experiências das zonas libertadas. Borges Coelho (2015) discute como a memória da luta de libertação e a experiência das zonas libertadas exerceram um papel central na política pós-independência, sendo utilizadas como fonte de legitimação para a proposição de políticas governamentais e tomadas de decisões. Considerando que os protagonistas da luta de libertação eram os mesmos que assumiram os principais cargos no governo independente, suas práticas políticas foram frequentemente manifestadas como uma continuação do que era vivenciado nessas antigas zonas libertadas.

surgirão, novos instrumentos desenvolver-se-ão em procura de uma melhoria acústica e musical, novas combinações e orquestrações serão experimentadas, a partir das actualmente existentes e integrando mesmo outros elementos. [...] O nosso dever, deste período histórico de edificação da Sociedade Socialista avançada, de luta contra o subdesenvolvimento e todas as suas marcas ao nível cultural, é garantir que a herança cultural recebida e ligada às gerações futuras, como testemunho do esforço empreendido ao longo da história pelo nosso povo, e seu contributo para o desenvolvimento do património cultural da humanidade (Soares, 1980: 6-7).

Apesar de as contribuições da brochura terem saído das mãos de profissionais ligados à música, como anteriormente apontado, Paulo Soares ressalta que os estudos realizados não são destinados para especialistas, mas para toda a “comunidade moçambicana”, e sua reflexão está mais voltada à “significação e integração social das manifestações artísticas” do que propriamente por seus aspectos estéticos. Em resumo, a ideia geral é que grupos formadores da sociedade moçambicana, a despeito do “desprezo”, das restrições e muitas vezes proibições do governo colonial a suas manifestações artísticas, mantiveram o cerne daquilo que lhes foram transmitidos por seus antepassados.

Assim, de acordo com o autor, a maioria dos artistas que estavam se apresentando no Festival aprenderam a tocar instrumentos musicais “utilizando métodos tradicionais de aprendizagem, baseados na imitação” (Soares, 1980: 7), executando suas habilidades em contextos cerimoniais e rituais. Além disso, cada expressão artística é entendida como tendo a função de manter e reforçar elementos étnicos de cada formação social específica. Como guardiões desses conhecimentos, passam a ser requisitados pela Frelimo para utilizar sua arte como instrumento (e exemplo) de transformação para a nova sociedade que estava a se projetar.

O texto escrito por John Marney, “As tradições musicais em Moçambique”, concentra-se na reflexão histórica sobre a tradição e formação do património musical moçambicano. De acordo com o autor, a diversidade das expressões culturais no país pode ser explicada pelas dinâmicas migratórias e contatos dos povos bantos que se fixaram em espaços vários daquele território. Assim, as práticas musicais seriam resultado do intercâmbio cultural gerado por esses encontros. O autor fornece exemplos de danças e instrumentos musicais que podem ser encontrados com poucas variações de uma região para outra, inclusive em comparação com países vizinhos. São enfatizadas as

influências “orientais” e das “culturas árabes e muçulmanas”⁶³ nas expressões musicais em Moçambique, especialmente em províncias do centro e norte do país. O autor cita o caso da ilha de Madagascar, que teria sido o resultado de contatos e interações com povos da Malásia, Indonésia e outros países do continente africano, configuração social que teria contribuído para o surgimento do “xilofone africano”.⁶⁴

Quando aborda o tópico da “herança da Europa” em países africanos, Marney explica que instrumentos musicais ocidentais adentraram o continente pela via da colonização e do comércio de escravos. Diferentemente das influências “orientais”, as europeias buscaram “impor os valores da burguesia colonial e da cultura ocidental e destruir ou marginalizar os valores culturais ancestrais e populares” (Marney, 1980: 14). No caso de Moçambique, de acordo com o autor, a música era vista pelos “racistas portugueses” como costumes selvagens, tendo sido proscrita a sua apresentação pública. Cita as danças *nyau* e *muthine* e os instrumentos musicais *chitende* e *chipendane*.

Marney argumenta que, como os portugueses não conheciam e não estavam acostumados aos sons da música tradicional moçambicana, precisaram buscar outras formas de apreciação musical; assim, “a necessidade de fornecer algum divertimento musical ocidental aos oficiais e burguesia colonial, foi resolvida pelas bandas da polícia e militar para os quais um número limitado de moçambicanos foram recrutados e treinados” (*Idem*: 14). Importante ponderar aqui que, mais uma vez, essa ideia da recusa dos portugueses em relação a expressões musicais moçambicanas não se aplica no caso das *timbila*.

Como descrevi na Introdução desta tese, as *timbila* foram executadas em ocasiões diversas no período colonial tardio. Assim, embora tenha tido bastante destaque entre administradores coloniais nas circunscrições de Zavala, Inharrime, Panda, Homoíne, Manjacase, Massinga, tendo sido inclusive conduzida a Portugal para “apresentar uma série de concertos em Lisboa, durante o Verão de 1940” (Munguambe, 2000: 47), nada disso é levado em consideração quando o assunto é o “divertimento” dos europeus. Nem sequer o texto dedicado às *timbila*, de autoria de Martinho Lutero, menciona esses aspectos sobre a apreciação dessa música pelos portugueses. É sobre a discussão apresentada nesse texto que me dedico a seguir.

⁶³ Ao tema é dedicado um artigo na brochura: “A influência árabe na música tradicional”, assinado por Martinho Lutero e Martins Pereira.

⁶⁴ Esta questão é muito controversa e foi tomada como um dado no texto. Alguns autores abordam a influência da Indonésia, a partir de Madagascar, no desenvolvimento das *timbila*, por exemplo, versão que é fortemente negada por todos os timbileiros com os quais abordei o tema.

“As Timbila” inicia com a citação da afamada carta do Padre André Fernandes escrita em 1562 aos seus companheiros da Companhia de Jesus em Lisboa, informando sobre a existência de um povo que gostava muito de cantar e que tocava e fabricava um instrumento cuja descrição se assemelha imensamente com o que foi denominado *timbila* posteriormente. Esse mito de origem das *timbila* nas fontes escritas é reiteradamente reproduzido pelos estudos que abordam o tema. Lutero cita novas menções ao instrumento e à prática cultural em 1608 nos escritos de João dos Santos, missionário português, e em 1929 num artigo publicado na *Bantu Studies* pelo missionário suíço Henri-Philippe Junod. Em seguida, ainda no intuito de descrever um breve histórico sobre as *timbila*, o autor menciona a primeira visita de Hugh Tracey à “região chope” na década de 1940, que o deixou “profundamente impressionado com os pianos de mão” (Lutero, 1980: 39). Já na década de 1972 surge a tese defendida em Roma pelo moçambicano Amândio Didi Mungwambe, “La música dei Chopi”. Terminadas as menções aos registros e estudos sobre as *timbila* selecionados pelo autor, lê-se:

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? (Lutero, 1980: 39-40).

O que segue no texto não é propriamente uma resposta, mas uma descrição genérica sobre o instrumento, a dança e “sua função social dentro da comunidade” (*Idem*: 40). Ao termo *timbila* o autor se refere ao nome do instrumento e da dança “que o acompanha” (*Ibidem*). Lutero comenta que a *mbila* é um instrumento de percussão com teclas de madeira que pertence ao grupo dos xilofones e afirma que estes podem ser encontrados em todo o continente africano, mas “a *mbila* chope tem características especiais que a destaca dos demais” (*Ibidem*). São apontadas no texto duas hipóteses para a origem da marimba:⁶⁵ 1) o instrumento é de origem oriental, foi difundida pela Europa pelos cruzados regressados do Oriente e pela África por povos do norte, oriundos da Ásia Menor. Nas mãos de povos bantos, teria sofrido alterações, especialmente no que tange à introdução no instrumento de cabaças ressoadoras; 2) a *mbila* chope teria surgido das

⁶⁵ Tanto marimba como xilofone são utilizados neste texto de forma indistinta.

influências das migrações indonésias para a costa moçambicana (Inhambane) há cerca de dois séculos.

Após apontar a complexidade de construção do instrumento, enfatizando a importância da madeira *mwenje* na qualidade sonora produzida por ele, e afirmando que o conhecimento nela envolvido é transmitido de pai para filho, podendo ser caracterizado como uma “tecnologia especial”, Lutero explica que frequentemente a *mbila* pode ser tocada como solista em outras danças. Essa informação, aparentemente prosaica, é, na verdade uma constatação que dificilmente se reproduz em outros escritos sobre *timbila*.⁶⁶ Muito possivelmente pela influência de Hugh Tracey, que privilegiou a descrição do instrumento como elemento de um conjunto mais amplo (uma orquestra, termo também utilizado por Lutero) de instrumentos, a autonomia da *mbila* acabou por se tornar invisível; apesar disso, e a despeito de o dossiê enviado para a Unesco também ter reforçado a estrutura proposta por Tracey, há muita confusão no senso comum e na mídia moçambicana sobre o objeto da patrimonialização, que acreditam ter sido o instrumento o cerne do reconhecimento internacional.

A *mbila*, embora possa ser tocada a solo, possui maior destaque, de acordo com o texto, no *M'saho*, denominado como a “dança das Timbila”. Nesse ponto Lutero explica a diferença entre os cinco tipos de *timbila* existentes (*chilanzane*, *sanje*, *dohle*, *dibhinda* e *chikhulu*) e a sua organização no interior de um conjunto, comparando-a com uma orquestra de câmara barroca (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Comenta que houve quem dissesse ter sido essa organização musical chope inventada por influência de elementos da cultura europeia, o que ele logo demonstra não ser possível, visto que não há vestígios de orquestras de câmara em missões da região e que essa organização já existia no século XVI, antes de essas orquestras se tornarem difundidas na Europa.

O *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique* é uma publicação ainda mais curta que a brochura sobre música tradicional. Em 31 páginas, há informações sobre 26 instrumentos musicais, com uma página destinada para cada, que segue o mesmo padrão: o nome do instrumento no alto da página, duas gravuras emparelhadas (à esquerda o desenho do instrumento, à direita o mapa de Moçambique com pontinhos assinalados

⁶⁶ O mais comum é encontrarmos afirmações como esta, retirada do texto sobre *timbila* no *Programa*: “Qualquer *timbila* não é tocada isoladamente, combinando-se na orquestra com os vários tipos de *timbila*. A orquestra é geralmente formada por 15 *timbilas*” (RPM, 1978, p. 21).

nas províncias onde há sua ocorrência) e um texto curto que apresenta informações contendo descrição e as situações sociais nas quais é executado.

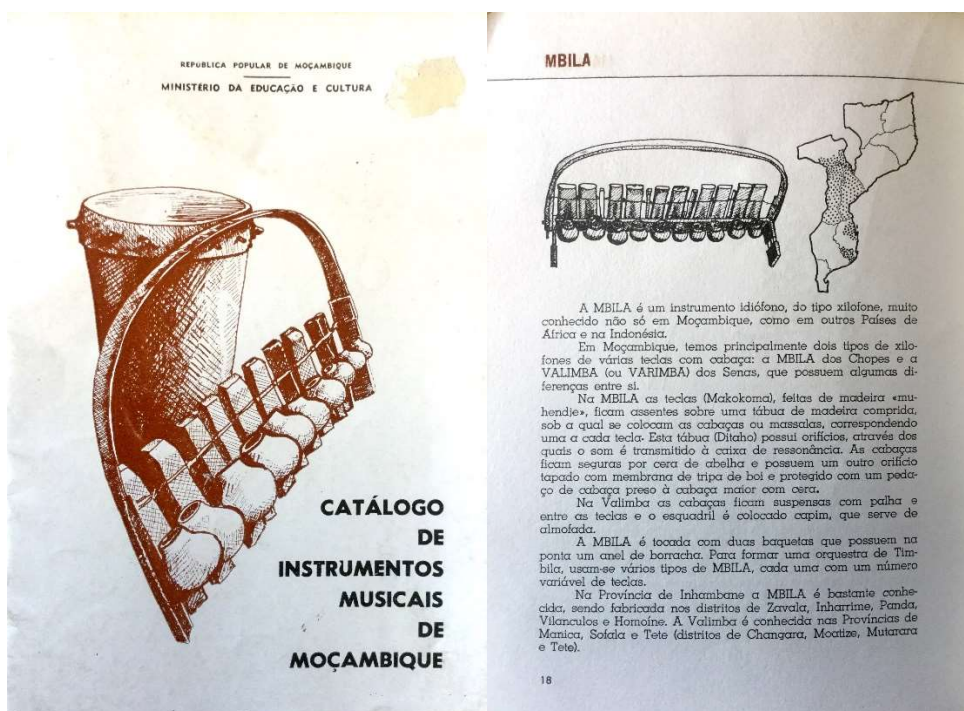


Fig. 7. Capa do *Catálogo* e página dedicada à *mbila*. Fonte: Museu Nacional de Arte de Moçambique.

Seguem algumas palavras da Introdução do *Catálogo*:

A música moçambicana possui uma grande riqueza e diversidade até hoje em dia pouco conhecidas. Por um lado, isto deve-se a que, tradicionalmente, grande número de manifestações culturais estava subordinada às barreiras étnicas e regionais, a que durante longos séculos o nosso Povo esteve submetido. Por outro lado, o sistema colonial, para além de acentuar essas divisões, sempre votou ao desprezo a cultura moçambicana.

Apesar de alguns estudos elaborados por musicólogos durante o período colonial, a valorização da música nacional só começou a ser feita depois do desencadeamento da Luta Armada de Libertação Nacional, porque só então as manifestações artísticas passaram a exprimir a personalidade do Povo Moçambicano, liberto das amarras do tradicionalismo e da opressão colonial.

O desenvolvimento da música moçambicana tem necessariamente de passar por um estudo e reflexão por parte dos próprios artistas e músicos, pois que a transformação e evolução da nossa música, não pode obedecer exclusivamente a padrões musicais ocidentais (adopção de escala musical, arranjos harmónicos, etc.), na medida em que a

aplicação mecânica destes padrões irá destruir, em muitos casos, a sua originalidade e riqueza.

O trabalho que aqui publicamos é parte do resultado do levantamento efectuado por milhares de moçambicanos anónimos, que se engajam na reflexão sobre as suas manifestações culturais, no âmbito da Campanha de Preservação e Valorização Cultural.

Os instrumentos que constam nesse catálogo, juntamente com sua localização (província) de ocorrência, são os seguintes: *Bendi* (Tete); *Chigovia* (Maputo, Gaza e Inhambane); *Chipendane* (Tete, Manica, Inhambane, Gaza e Maputo); *Chiquitsi* (Maputo, Gaza, Inhambane, Niassa e Tete); *Chitata* (Cabo Delgado, Nampula, Niassa, Zambézia, Tete, Manica, Sofala e Inhambane); *Chitende* (Maputo, Gaza, Inhambane e Sofala); *Chivoconvoco* (Gaza e Maputo); *Chizambe* (Maputo, Gaza, Inhambane, Manica e Sofala); *Gocha* (todo o país); *M'lapa* (Cabo Delgado, Niassa, Nampula e Zambézia); *Makwilo* (Zambézia, Nampula, Niassa e Cabo Delgado); *Malimba* (Tete); *Masseve* (todo o país); *Mbila* (Inhambane, Manica, Sofala e Tete); *Mpundu* (todo o país); *Mutoriro* (Manica, Tete, Maputo, Gaza e Inhambane); *Ngulula* (Maputo); *Nhacatangali* (Manica, Sofala e Tete); *Nkangala* (Gaza e Tete); *Nyanga* (Tete, Manica, Sofala e Zambézia); *Pankwé* (Niassa, Cabo Delgado, Nampula, Zambézia e Tete); *Phiane* (Maputo e Gaza); Tambores do *Mapico* (Cabo Delgado); Tambores do *Tufo* (Nampula); *Tchakare* (Niassa, Zambézia, Nampula, Cabo Delgado, Tete e Inhambane); *Tsudi* (Inhambane e Maputo); *Xirupe* (Gaza e Maputo).⁶⁷

4. Apontamentos Finais

A atenção despendida com a cultura nos primeiros anos pós independência foi a fórmula encontrada pela Frelimo para somar as distintas expressões do povo que resultassem na nação moçambicana. Acessar músicas e danças praticadas por diferentes grupos sociais do território permitia que o governo se comunicasse com pessoas de todo o país. A construção da nação exigia um grande movimento de sensibilização dos habitantes de norte a sul para a causa maior que os deveria unir como um só povo, e o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional foi o grande palco para apresentar esse

⁶⁷ Em alguns casos são citados os distintos nomes atribuídos aos instrumentos nas províncias indicadas, ou seja, suas variações. As áreas de ocorrência são frequentemente especificadas no interior das províncias.

projeto. A própria ideia de independência e de luta contra o colonialismo, abordada através da linguagem da revolução socialista, era reiteradamente evocada nos discursos dirigidos ao “povo moçambicano”, totalidade esta bastante indefinida.

A ideia recorrente nessa época era de que a música moçambicana tivesse sido impedida pela “classe dominante” de ser difundida por outros espaços da sociedade. Pensava-se que, durante séculos, as práticas musicais relacionadas a cerimônias tradicionais (fúnebres, matrimônias, cantos de trabalho etc.) foram obrigadas pelo colonizador a ficarem restritas a esses eventos, sem relação com outras formas de comunicação com um público mais amplo. Ao termo “tradicional” é associado tudo que se refere aos modos de vida e expressão daqueles que vivem no campo, ou no mato – para usar uma palavra mais pronunciada entre meus interlocutores –, e de onde é extraída a matéria-prima para a produção artística que se apresenta em outros contextos.

Assim, forçadas a seus lugares na organização social de tipo feudal, o colonizador teria reforçado a autoridade tribal, impedindo, assim, a “arte musical” de se desenvolver autonomamente, “sujeita ao peso de uma ideologia opressora, obscurantista e segregacionista” (*Tempo*, nº 533, p. 49). O raciocínio segue na direção de que os “artistas” ficaram por muito tempo fechados em seu mundo “obscurantista”, o que explicaria o ocaso a que foram destinados muitos instrumentos musicais. A independência teria permitido que os “artistas” saíssem da escuridão e se mostrassem a todo o país, processo este iniciado nas zonas libertadas. O Festival Nacional de Canção e Música Tradicional pode ser visto, nesse sentido, como a mostra da redenção da “cultura popular”, a ofensiva cultural de maior envergadura dentre todas as outras que vinham sendo investidas, a mais importante de todas que discuti no decorrer deste capítulo.

Assim, a expressão “canção e música tradicionais” somente fazia sentido e foi foco de atenção do governo da Frelimo pelo potencial de arregimentação de pessoas com fins políticos que um evento como o Festival proporcionou.⁶⁸ Evidentemente seu título não passa despercebido e reflete escolhas que não foram feitas ao acaso, para não citar a polissemia do termo anteriormente aventada. O tradicional não era uma ameaça à Frelimo desde que não se virasse contra a modernização por ela reclamada, pois era entendido como condição historicamente inerente à formação do “povo moçambicano”, o que inclusive possibilitaria sua transformação em direção ao homem novo. Passadas pelo crivo revolucionário, práticas tradicionais estariam salvas; o problema era o tribal.

⁶⁸ Esse tipo de estratégia continua tendo sua eficácia nos dias atuais, como discutirei no capítulo 3.

Não causa espanto que as respostas endereçadas aos dois cronistas, assinadas por pessoas diretamente envolvidas na concepção do Festival, demonstraram nenhum descompasso entre o que se esperava que os “artistas” fizessem no palco e aquilo que traziam de seus contextos de origem. Nesse sentido, o elogio ao modo como os grupos atuaram é também um elogio ao exitoso trabalho que a Frelimo teria desenvolvido ao iniciar o processo de *modernização* das práticas culturais moçambicanas. Como veremos, à medida que a tese avança, os festivais passam a se alinhar cada vez mais com a denominação “cultural”, e não mais com “tradicional” ou “popular”, embora existam modalidades de “dança e música tradicionais” e palcos específicos para apresentações de expressões que nelas se encaixem.

Dessa reflexão terminológica interessa-me reter o conflito que aparece em relação às várias classificações/definições atribuídas às *timbila*, ora como música, ora como dança.⁶⁹ Essa discussão, tal como apresentada nesse capítulo, remete à distinção defendida por Martins (1975: 112) entre música caipira e música sertaneja, cujo foco está nas condições sociais de produção e utilização de cada uma delas. O autor caracteriza a música caipira por seu valor de uso, ou seja, como “meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo cotidiano do caipira”. A música sertaneja, por seu turno, é definida como um fim em si mesma, destinada ao consumo, não fazendo parte das relações sociais

na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria. [...] a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental (Martins, 1975: 113).

Transpostas de seus contextos “tradicional” para o palco onde se apresentam artistas, as expressões culturais levadas ao Festival não estariam expostas a esse processo de transformação em que, retiradas do ciclo cotidiano dos seus praticantes, passariam a ter sua existência como música fim? O desconforto de Lutero e Esmael lançado nas *Crônicas* não reside justamente nessa questão, quer dizer, no modo como as diversas expressões foram dirigidas pela organização do Festival, que não teria respeitado suas formas *tradicionais* de execução e as inserido num outro espaço de circulação?!

⁶⁹ Discutirei no capítulo 4 o modo como as *timbila* foram descritas no dossiê produzido por certos agentes do governo moçambicano e enviado à Unesco. Curiosamente, mas muito possivelmente para se adequar aos critérios exigidos no formulário de candidatura, o foco recaiu mais no instrumento (e na complexidade de sua construção) do que propriamente na sua expressão enquanto dança. Voltarei a esse ponto com mais rigor à frente.

O processo de modernização apregoado pela Frelimo no campo musical passaria, então, pela evolução disso que se fazia no passado, quando as expressões musicais estavam intimamente vinculadas a atividades “tradicionais” – vividas no cotidiano e em eventos extraordinários da vida coletiva no campo – para apresentações públicas que, dissociadas do contexto em que foram desenvolvidas (embora mantendo seu conteúdo) pudessem comunicar a plateias mais amplas e diversificadas, entre outras coisas, sua capacidade de produção artística. Essas dimensões, a meu ver, não estão dissociadas uma da outra no caso das *timbila*, mas fazem parte de uma dinâmica contínua. Toca-se e dança-se em diferentes espaços, em cerimônias tradicionais, em palcos montados para receber autoridades da Frelimo, em festivais de cultura etc. Os timbileiros não parecem viver essa tensão que define o que fazem como uma coisa ou outra.

A discussão terminológica apresentada é produtiva, ainda, pelo seu potencial de indicar algumas pistas para o processo que antecede a patrimonialização de certas práticas culturais, tal como proposto por Trajano Filho (2012). As *timbila* apareceram várias vezes no debate que apontava a dificuldade de classificar certas expressões apenas como música, ou dança. O pêndulo tendia a inclinar-se sempre para o lado desta última: *timbila* sem dançarinos, continua sendo *timbila*? O que a contenda em torno dessas definições suscita para uma reflexão mais pontual e acurada sobre o processo que antecede sua patrimonialização? Importante observar aqui que o Estado auxiliou no processo de redução semântica, juntamente com outros atores, antes mesmo da sua atuação efetiva na patrimonialização propriamente dita.

Voltando ao tema central do capítulo, embora as ações voltadas ao tema da cultura fossem desenvolvidas concomitantemente e com os mesmos objetivos, ou seja, contribuir para a construção da unidade nacional, isso não significa que não havia tensões e desentendimentos, no interior da Frelimo, entre os sujeitos que atuavam como os principais propositores dessas ações. O conteúdo das “crônicas do festival” revela, ainda que concentrados na organização do evento, constrangimentos gerados por diferentes visões dos agentes envolvidos na preparação daquela atividade. A definição de uma “política cultural” ainda não era, nesse momento, uma das preocupações do governo, o que deu lugar a um emaranhado de discussões dispersas, porém afins. A elaboração de um conjunto articulado de proposições políticas para a cultura será central no contexto do pós-guerra civil, assunto sobre o qual me deterei no próximo capítulo.

Adeus às armas: revisonismo político e repactuação da soberania nacional

Sob o signo da mudança, que impera em Moçambique, aconteceu a Conferência Nacional sobre Cultura de 12 a 16 de Julho corrente em Maputo. Muita polémica, mas sobretudo, com bastante compreensão, consumou-se um projecto delineado pelo Ministério da Cultura e Juventude e executado por um colectivo de individualidades da arte e cultura moçambicanas que tinha como bastião o edifício sede do ARPAC (Arquivo do Património Cultural) na Baixa de Maputo, capital de Moçambique. [...] sobre cinzas de uma realidade e vivência esvaçadas pelas vicissitudes e pelos efeitos nefastos quer psicológicos, quer materiais, se ergue nestes momentos de Paz (em evolução) um magnífico projecto de defesa e valorização da Cultura – indicativo primário de soberania e nacionalidade (*Tempo*, nº 1182, 1993, p. 23).

Em fevereiro de 2018, sentada debaixo de uma grande mangueira em uma das cadeiras de plástico destinada a visitantes, no complexo familiar construído pelo falecido Venâncio Mbande e suas esposas em Guilundo, acompanhada de Horácio Mbande e Venâncio Mbande Jr., conversávamos sobre aspectos gerais das suas *timbila* e sobre o presente e passado das *timbila* em Zavala. Os irmãos nem sempre concordavam um com outro a respeito das perguntas que volta e meia eu os endereçava, o que tornava o diálogo ainda mais instigante. Em determinado momento, quando começou a cair uma chuva incessante, pergunto se as *timbila* tinham sido “interrompidas” pela guerra civil que assolara o país.⁷⁰ Entramos na casa redonda de caniço que abriga os instrumentos daquele

⁷⁰ Esse é um comentário bastante comum, ou seja, afirmar que as *timbila* foram “interrompidas” durante a guerra. Ouvi diversas vezes em Maputo, pronunciados na maior parte das vezes por funcionários públicos da área da cultura. Wane (2010) afirma que as *timbila* passaram por um processo de “revitalização” com o fim da guerra e a realização das primeiras eleições presidenciais livres em 1994. O novo regime político, comungando da ideologia de uma sociedade plural que reconhecia a diversidade cultural do país, como aponta o autor, possivelmente teria favorecido a emergência desse cenário.

grupo e Horácio logo respondeu: “Na verdade, houve essa interrupção. As pessoas ficavam espalhadas a correr no mato”.

Venâncio reagiu dizendo que alguns continuaram, não houve uma suspensão total. Ao que Horácio concordou, mas acrescentou que *ngalanga* teria continuado a ser praticada, apesar da guerra. Venâncio redarguiu: “Mesmo *timbila*. O festival começou em 1994.⁷¹ Eu ainda não participava, mas assisti. O meu pai tocou com aquele grupo do senhor Bernardo. Era antes de ele fundar o grupo, pois ainda estava a trabalhar na África do Sul. Havia lá grupos e com pessoas idosas, e eu acredito que no intervalo de 92 para cá, não teria dado tempo de se criar tantos grupos que fizeram parte do festival”. Horácio não discordou, apenas acrescentou que em 1996 apresentaram-se no festival nove grupos.

Essa conversa expõe um dado importante a ser considerado na trajetória das *timbila*. Se, como apontei no capítulo anterior, diferentemente de outras expressões musicais no período colonial, elas não foram completamente proibidas – tendo sido inclusive promovidas por regime português –, nos tempos da guerra elas continuaram a ser praticadas no contexto das minas da África do Sul, o que permitiu sua continuidade em Zavala com o retorno não somente de Venâncio Mbande, mas também de outros timbileiros que viviam no país vizinho. A guerra entre a Frelimo e a Renamo, se considerada com um pouco mais de cuidado analítico, não foi um fator de desagregação de grupos ou de “interrupção” e “desaparecimento” das *timbila*. Com isso não quero dizer que os efeitos do conflito armado em Inhambane não foram nefastos.⁷² Aponto somente que a ideia de que a eventual desestruturação ou desaparecimento das *timbila* se deva exclusivamente à guerra civil não resiste a uma análise mais detida.

O grupo ao qual esses meus interlocutores se integram, *Timbila ta Venansi* – ou *Timbila de Guilundo*, ou ainda *banda*, como a ele se referia Horácio frequentemente –, como alguns outros em Zavala atualmente, foram criados após a guerra civil;⁷³ portanto, no novo contexto de valorização de práticas *tradicionais* e alargamento do discurso público do Estado em relação à preservação dos modos de organização social específicos de cada povo. Em que medida esse cenário contribuiu para a articulação dos timbileiros em torno da sua prática e para a criação de novas formas de organização e exibição?

⁷¹ Refere-se ao *M'saho*, festival “criado” pela Amizava (Associação dos Amigos de Zavala), que será foco de análise no capítulo 6.

⁷² Mourier-Genoud (2018) afirma que a guerra chegou na província de Inhambane em 1981. Em 1983 a situação era catastrófica: acrescida ao aumento vertiginoso da violência contra civis, roubos, estupros e assassinatos, uma terrível seca afetou 83% da província, gerando fome e, conseqüentemente, ainda mais mortes.

⁷³ Aspectos centrados nos grupos de *timbila* serão abordados com mais detalhes no capítulo 5.

Conforme mencionei anteriormente, os ares da independência não foram bom negócio para as *timbila*. A proibição da atuação dos régulos e, conseqüentemente, a derrocada do sistema das autoridades tradicionais, que por décadas havia favorecido a reprodução de grandes agrupamentos de *timbila* no interior dos regulados, certamente desmobilizaram muitos em relação à prática musical, especialmente as que se davam segundo os moldes antigos. Não havendo mais certos estímulos que justificassem a organização de muitos tocadores, dançarinos e, claro, dos instrumentos, os grupos de *timbila* se recriaram, reinventaram-se.⁷⁴

Se as *timbila* vivessem uma ameaça constante, caminhando por essa corda bamba política que volta e meia as retirassem de cena, o que explica a sua inegável vitalidade? Se os régulos, figuras sociais que mantinham as orquestras em pleno funcionamento, encontram-se destituídos de seu poder no pós independência e se, com a eclosão da guerra civil, as *timbila* tivessem sido riscadas do mapa, como geralmente se diz, como entender que no início da década de 1990 elas tenham ressurgido revigorada? “Ah, mas mudou muito, não são as mesmas *timbila*”, lamentam alguns nostálgicos. Certamente muitas mudanças alteraram seu curso, mas afirmar isso é tautológico: não explica o porquê ela ainda existe e muito menos as dinâmicas implicadas nessas mudanças.

Desde a Introdução deste trabalho venho discutindo a importância de uma análise antropológica sobre as *timbila* que leve fortemente em conta sua trajetória social conjugada à história do envolvimento de instâncias oficiais do Estado moçambicano com as expressões ditas tradicionais. Este capítulo se insere neste esforço. Se, no anterior, o meu foco esteve nas primeiras iniciativas voltadas para a cultura no Moçambique independente, agora meu olhar recai na iniciativa da Frelimo de organizar uma grande

⁷⁴ A ideia que ronda sobre o desaparecimento das *timbila* é muito anterior ao contexto pós-independente ou do período da guerra civil. Em artigo denominado “A Música Chope em vias de extinção”, publicado no jornal *Notícias* em 30 de agosto de 1974, Rita-Ferreira descreve um “festival de folclore chope” realizado durante dois dias em Zavala (Quissico), por iniciativa do administrador do Concelho daquela circunscrição e do Centro de Informação e Turismo. No primeiro dia, aponta que “exibiram-se, perante numeroso público”, as orquestras de *timbila* de Banguza, Zavala, Canda, Zandamela, Chambula, Quissico, Nhacutou, Guilundo e Mavila. O autor elogia entusiasticamente o evento e sugere que o ocorrido em Quissico deveria ser replicado pelas autoridades administrativas “em benefício da preservação dos valores culturais africanos”. O festival, tal como foi realizado em Zavala, teria que se expandir a outras divisões administrativas onde existissem orquestras de *timbila*, como Inharrime, Homoine e Chibuto. Caso isso não acontecesse, “receamos bem que esteja condenada a irremediável extinção”. Para enfatizar seu ponto, o autor argumenta que a maioria dos músicos eram idosos e nem cuidado tinham com os instrumentos – teclas quebradas podiam ser observadas, juntadas por arames, baquetas cujas borrachas tinham sido substituídas por plástico, etc. Os dançarinos também eram todos idosos e não se vestiam mais com polainas produzidas com pele de cabra utilizadas anteriormente.

conferência com apelo internacional – logístico e contudístico – cujo ideal era subsidiar a elaboração de uma política cultural. Para tanto, utilizei como fonte documentos produzidos para subsidiar o evento, como comunicações de especialistas convidados, relatórios dos setores da cultura nas províncias, pautas, calendários e cronogramas, todos encontrados no Setor de Documentação do Arpac. Foram utilizadas também reportagens da Revista *Tempo*, que divulgou muitos dos documentos fornecidos pela comissão organizadora da Conferência, além de ter documentado as atividades e certas repercussões do evento.

Meu objetivo, ao analisar esse material, é apresentar a discussão que guiou os quadros do governo moçambicano na elaboração e estruturação da área da cultura no país, através da implementação de uma política cultural. Os temas debatidos na Conferência são bastante representativos das novas orientações do governo da Frelimo adequadas àquele momento, logo após uma longa e sangrenta guerra: a cultura e toda sua diversidade é a base da unidade nacional e da conquista da paz duradoura entre os povos.

Mas quais as implicações de um conflito armado que se arrastou por mais de uma década e meia na institucionalização da área da cultura em Moçambique? Como discutirei a seguir, os debates que antecederam a Conferência e nela aconteceram concentram-se na ideia de “desenvolvimento cultural” como uma solução para o problema da unidade nacional. A atenção devida à cultura era uma boa aposta naquele momento pois, de alguma maneira, era preciso saber o que fazer com toda a diversidade e, conseqüentemente, os distintos interesses sociais em jogo. Se havia uma urgência, tratava-se de apaziguar grupos sociais e os espíritos em disputa, mas dos últimos a Conferência não se ocupou. Assim, nos escombros de uma guerra civil que mal havia se encerrado, a realização da Conferência parecia repactuar a construção da nação, porém em renovadas bases: ao invés do homem novo, o reconhecimento de uma sociedade “multicultural” e diversa.

A organização da I Conferência Nacional de Cultura em julho de 1993 ocorre um ano após a assinatura do Acordo de Paz que sinalizou oficialmente o fim da guerra civil em Moçambique. As reportagens e os documentos que versam sobre esse evento indicam a importância do papel da cultura na busca pela paz e na (re)construção nacional. Assim, o fim da guerra civil, o abandono da Frelimo em relação ao seu compromisso com o marxismo-leninismo, a adoção de medidas econômicas acatadas pelo FMI e a alteração da Constituição de 1990 (que permitiu a formação de diferentes partidos políticos) contribuíram para a mudança do tom dos discursos voltados à cultura nacional. Mas em

que termos essa mudança é promovida? Quais são as grandes questões debatidas na Conferência? Qual o papel da cultura nesse novo cenário sócio político? O que propõem alguns dos intelectuais convidados a contribuir na ocasião?

Este capítulo se propõe a responder a essas questões. Desde já, pode-se afirmar que um dos objetivos principais da realização desse evento foi “definir uma verdadeira política cultural para Moçambique” (*Tempo*, nº 1181, p. 38). Sem necessariamente ignorar os debates e as proposições em torno do tema cultural no período imediatamente pós-independência, o foco passa a recair menos no debate em torno de gêneros musicais e se concentra em discussões voltadas a temas como desenvolvimento econômico e social, o papel da sociedade civil, a conquista da democracia, a importância da diversidade cultural, entre outros. É indiscutível a influência dos debates promovidos pela Unesco sobre cultura e desenvolvimento social nessa conferência, que incorporou muitas das discussões realizadas por essa agência das Nações Unidas em outros contextos.⁷⁵ A situação do pós-guerra, abordada em muitos dos documentos e comunicações produzidos para o evento, coadunava com o discurso dessa organização internacional, especialmente aquele contido na Declaração do México sobre Políticas Culturais, produzida no âmbito da Conferência MONDIACULT, realizada na cidade do México em 1982.

Diferentemente da Reunião de 1977, cujas discussões enfatizavam o compromisso dos artistas com a causa revolucionária, nesse momento faz parte da pauta principal da Conferência a questão de uma certa autonomia do domínio das artes em relação ao Estado e sua inserção em um almejado mercado consumidor dos bens artísticos. Se antes as coletividades eram o foco do discurso da Frelimo em relação, principalmente, aos fazedores da música e dança enquanto membros de grupos, agora a atenção recai nos artistas enquanto “cidadãos” – e não mais como grupos indiferenciados – e em questões voltadas a direito autoral, a indústrias culturais, à concepção de símbolos nacionais. Sua realização foi financiada “por instituições empresariais e bancárias moçambicanas, junto com a Agência Norueguesa de Cooperação, a Autoridade Internacional de Desenvolvimento da Suécia, a Comunidade Econômica Européia, a Comissão Nacional

⁷⁵ Uma bibliografia antropológica recente tem refletido sobre a influência da agenda da Unesco sobre o tema em diversos lugares do globo. Cf. Arizpe e Amescua (eds.) (2013); Miyata (2013); Rowlands e De Jong (2007); Brumman (2013); Fournier (2011); Bortolotto (2011; 2013); Peterson e Rassol (eds.) (2015); Ndoro e Chieikure (2017); Bendix (2018); Hafstein (2018).

para a Comemoração das Descobertas Portuguesas e a Missão Cooperativa Francesa” (Fry, 2003: 304).⁷⁶

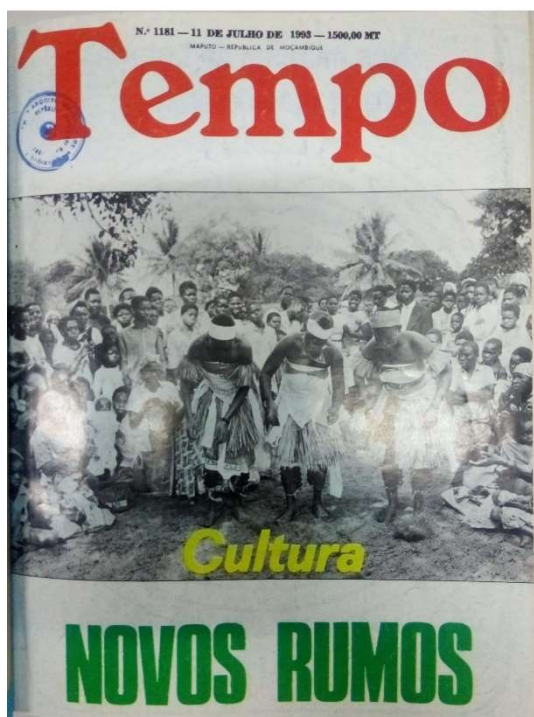


Fig. 8. Capa da revista *Tempo* sobre a CNC 1993.
Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

1. As atividades pré-Conferência

Segundo o “Relatório das Actividades Preparatórias da Conferência” (Doc. 10/CNC/93), decidiu-se realizar esse encontro em março de 1992, durante reunião do Conselho Coordenador do Ministério da Cultura. Naquela ocasião, foram apontados os seguintes objetivos a serem alcançados: “reflectir sobre o conceito de cultura e encontrar uma aceção que reflecta as experiências dos moçambicanos na sua organização social e jurídica, na teoria do co-

nhecimento e na visão do mundo no seu relacionamento entre si e a natureza” e propor uma política cultural baseada nas mudanças inseridas na Constituição de 1990 que indicasse “o papel do Estado, da sociedade e do indivíduo no fomento da cultura moçambicana”.

As abordagens sobre a Conferência, principalmente aquelas que antecederam a sua realização, veiculadas seja em matérias jornalísticas ou nos próprios documentos produzidos pelo Arpac, afirmam que o tema da cultura estava sendo discutido em todo o mundo, e Moçambique não seria exceção nesse contexto. Reportagem da revista *Tempo* em maio de 1993 aponta que “a Cultura tem sido uma das preocupações tanto do dirigente político, como do mais pacato cidadão desde os tempos da luta armada pela

⁷⁶ O Relatório das Actividades Preparatórias da Conferência aponta como patrocinadores, além dos fundos do próprio Estado: Agência Norueguesa de Cooperação (NORAD), Agência sueca de Desenvolvimento Internacional (ASDI), Comunidade Económica Europeia (CEE), a Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, a Missão Francesa de Cooperação, o UNICEF, o Gabinete da Primeira Dama, o Banco de Moçambique, o Banco Popular de Desenvolvimento, o Banco Standard Totta de Moçambique, Listas Telefónicas de Moçambique, BP-Moçambique, Instituto de Comunicação Social, Rádio Televisão Klint 9RTK), Televisão de Moçambique (TVM), Rádio Moçambique.

independência nacional”.⁷⁷ Os exemplos citados são o Seminário realizado entre 30 de dezembro de 1971 a 21 de janeiro de 1972 em Tunduru, na Tanzânia, e a Reunião Nacional sobre Cultura em 1977.

Posteriormente a esse final da década, são apontadas como ameaças à “existência de um movimento cultural sólido e autêntico” a guerra de Ian Smith no Zimbábue e a guerra civil. Assim, a Conferência é vista como uma oportunidade efetiva de elaboração e implementação de uma política cultural que ultrapassasse a percepção de que à cultura se associam somente música, dança e artes plásticas. Interessante observar que, se nos debates do final da década de 1970 eram os músicos profissionais, em grande medida, os especialistas legítimos na elaboração da noção de cultura, nesse momento são os cientistas sociais chamados a atuar na empreitada.

Os temas abordados na Conferência foram os seguintes: “Cultura, identidade cultural e construção da nação moçambicana”; “Proposta de política cultural de Moçambique”; “Papel das instituições culturais e da produção artística”; “Cultura e intercâmbios internacionais”; “Dimensão cultural nos projectos de desenvolvimento”; “Contribuição das instituições de ensino e de investigação sócio-cultural para a preservação e promoção cultural”. Quem esteve à frente da organização e preparação desses pontos e da reunião prévia com representantes das províncias nos setores de cultura foram os técnicos do Arpac. Nos meses que antecederam a Conferência, além de debates promovidos por governadores a nível das províncias, foi incentivada a colaboração dos “cidadãos” em sugestões que pudessem ser levadas a essa instituição através dos serviços provinciais de cultura. Essas colaborações, ao que tudo indica, foram incorporadas ao Relatório de Atividades Preparatórias redigido pelo diretor da instituição à época, Renato Matusse. É sobre o conteúdo desse documento que passo a me ocupar a seguir.

O texto inicia explicando que seu conteúdo é uma sistematização das propostas surgidas dos debates que tiveram lugar em todo o país para delas se elaborar “recomendações que venham impulsionar a actividade cultural em Moçambique e encorajar uma maior ligação entre a cultura e a planificação, governação e legislação”.⁷⁸ De acordo com o documento, quem tinha a tarefa de impulsionar esses debates em

⁷⁷ *Tempo*, nº 1171, p. 31.

⁷⁸ Infelizmente não foi possível encontrar informações sobre esses debates nas províncias, como foram organizados, quem pode participar, etc. Digo infelizmente porque esses dados, advindos de processos de auscultação “popular”, poderiam auxiliar na compreensão da ideia de participação social, cujos sentidos se alteraram a nível do discurso, tendo a prática permanecido a mesma. Reelaborarei melhor esse assunto na segunda parte da tese. Nessa mesma toada passa a integrar o vocabulário dos gestores de políticas públicas a ideia de sociedade civil, utilizada muitas vezes sem um aporte na realidade empírica.

instituições variadas e na “comunidade” eram os “chefes de serviços” da área cultural de cada província, com o apoio dos governadores.⁷⁹ O redator comenta que se tratava de uma tarefa difícil e de um trabalho pioneiro, pois a cultura ainda era encarada apenas como expressão artística em muitos setores da sociedade. Havia um grupo que centralizava as contribuições chegadas das províncias, sistematizando as principais questões a serem transformadas em temas de debate mais amplo.⁸⁰

Elikia M’Bokolo, historiador congolês, que à época da organização da Conferência atuava como consultor da Unesco, parece ter tido bastante influência nesses trabalhos que antecederam o evento; sua comunicação sobre etnia e poder, que será explorada à frente, inaugura (ou pelo menos evidencia) o novo tom adotado pelo governo da Frelimo em relação à nação: não se trata mais de destruir as tribos para se criar um só e único povo, mas de respeitar a diversidade de cada grupo social e suas particularidades; somente assim seria possível implementar o projeto de unidade nacional.

Em maio de 1993, portanto antes do evento, realizou-se uma reunião técnica com intuito de preparar o que poderia ser debatido na Conferência. Nessa ocasião, participaram os chefes dos Serviços Provinciais de Cultura e os técnicos do Arpac. O documento cita diversos agentes que teriam enviado contribuições a serem discutidas nesse fórum prévio, como “membros do Conselho de Ministros, dirigentes de associações sociais, humanitárias e profissionais, confissões religiosas, cidadãos singulares”. Após apresentar o contexto geral da fase preparatória, o documento aborda os principais temas resultantes de todas as contribuições, assim como suas conclusões comuns.

Em primeiro lugar, aparece a questão do papel da cultura e da identidade cultural na construção da nação moçambicana. Assim, discutiu-se que a diversidade cultural deve ser considerada como algo positivo para a unidade nacional, e não como um impeditivo desta. Além disso, ela deveria ser promovida paralelamente ao desenvolvimento de mecanismos de sua gestão, visto que as diferenças podem ser manipuladas contra os interesses da nação. A resposta a isso deveria ser encontrada na valorização de aspectos das práticas culturais de cada grupo, pois consideraram que a diversidade produz uma unidade mais duradoura. Foram identificados três grandes grupos que constituem a

⁷⁹ “Apraz-nos registar que as Comissões Provinciais de Preparação da 1ª Conferência Nacional sobre Cultura foram dirigidas pelos senhores governadores provinciais, facto que não só deu uma outra dimensão aos debates como também encorajou as brigadas a um maior empenho, entrega e responsabilidade. É também digna de registo a adesão e participação entusiástica nos debates de artistas, políticos, religiosos, funcionários, empresários, moçambicanos de várias faixas etárias e estrangeiros” (Doc. 10/CNC/93).

⁸⁰ A descrição do grupo é muito genérica: “homens de vários ramos do saber e actividades, entre académicos e artistas, funcionários públicos e empresários”.

moçambicanidade: os de origem bantu, os de origem asiática e os de origem europeia. Todos eles, segundo esse relatório, possuem um passado comum e demonstram que querem continuar a viver no mesmo território. A esse respeito, a Conferência teria que criar “mecanismos de cada um destes grandes grupos se sentir tão moçambicano como qualquer outro e cada um contribuir com o seu saber e suor para a edificação do Moçambique que é tão seu” (Doc. 10/CNC/93, p. 4).

Outro aspecto identificado como tendo importância crucial para ser debatido na Conferência tratava-se da valorização de locais e personalidades que tenham significados especiais para cada província. Dentro dessa linha de trabalho, era enfatizada a questão da toponímia, ou seja, a necessidade de a grafia das palavras relativas a locais e a nomes de pessoas refletirem cada vez mais a realidade sociocultural das “comunidades”. O debate sobre as línguas moçambicanas foi conduzido tendo em conta sua finalidade prática: elas seriam utilizadas nas escolas e em instituições públicas; o português não perderia o status de língua oficial, apenas seria ensinada e empregada paralelamente às outras.

Note-se a diferença da política da Frelimo no período imediatamente pós-independência, em que a língua portuguesa foi incorporada ao discurso oficial como língua moçambicana legítima, pois era a única que uniria o país, do Rovuma ao Maputo, facilitando a comunicação de toda a nação e destruindo os tribalismos na esfera linguística.⁸¹ Apontar essa outra abordagem para a questão linguística é mais do que notar uma mudança no modo como a Frelimo formulava políticas para a língua após os turbulentos anos de guerra civil; é notar também a dramática mudança ocorrida nos processos de formulação e escolha da narrativa nacional, que poderia ser compreendido a partir de vários ângulos.⁸²

Surge nesse contexto a ideia de serem criados símbolos que identificassem as províncias e divulgassem sua diversidade, como culinária, vestimentas, enfim, produtos, artefatos e imagens que pudessem ser associados a determinadas regiões.⁸³ Esse processo de regionalização, ainda em ação, passa a ser fundamental para alimentar a ideia de nação que se quer construir. Renato Matusse, diretor do Arpac e coordenador executivo da

⁸¹ Cf. Firmino (2004) sobre a institucionalização do português em Moçambique.

⁸² Considerando que os discursos sobre a nação em Moçambique estão frequentemente associados (e muitas vezes se confundem) aos debates e orientações sobre expressões culturais, recorrer a essa via tem revelado importantes aspectos dos processos de governação e ajudado a compreender as práticas do Estado contemporâneo na área da cultura a partir de suas ramificações – no distrito de Zavala e na província de Inhambane.

⁸³ Interessante observar que a música/dança não aparecem como possíveis símbolos nesse relatório.

Conferência, em entrevista ao jornalista Paulo Sérgio à *Tempo* (nº 1175, de 30 de maio de 1993), comenta sobre esse tópico:

De retórica estamos todos cheios dela! Sobretudo, sobre os aspectos culturais há muita retórica! Penso que é tempo de passarmos às decisões, e dizer “vamos fazer o quê?”. O que existe na província deve ser valorizado de tal maneira que as pessoas sintam que não existe mais em parte nenhuma, a não ser só na sua província! Que as províncias tenham símbolos que as identifiquem individualmente uma em relação à outra! ... O que é que simboliza, por exemplo, Tete?

Quando se olha para alguns países por exemplo, a Austrália, tem o canguru. O Zimbabwe tem o seu pássaro. A Inglaterra tem aqueles palácios. Os americanos tem lá o símbolo da liberdade. Os franceses têm a Torre Eiffel... Cada país tem o seu símbolo. Em Moçambique é preciso definir o seu símbolo, e os símbolos de cada uma das suas províncias!

Embora não tenha havido durante o evento uma seção específica para a elaboração de tais símbolos, esse tema vez ou outra volta à tona. Observar os desenhos e logotipos escolhidos para representar os festivais nacionais de cultura podem ser uma boa pista para analisar esses procedimentos de escolha que nem sempre são debatidos de maneira explícita. O exemplo das *timbila* é muito bom para discutir esse assunto, não somente pelo motivo mais óbvio de ela ter sido a expressão escolhida pelo governo moçambicano para ser reconhecida internacionalmente, representando o país fora de suas fronteiras nacionais, mas pelo fato de ter sido o primeiro símbolo a se tornar emblema de um grande festival que buscava reunir as consideradas principais expressões culturais do país. Por que a escolha pelas *timbila* e não outro objeto, outra ideia, outra imagem?

O Relatório afirma que durante os debates preparatórios para a Conferência ocorridos nas províncias, muitas vezes foi sugerido que pratos e bebidas locais passassem a estar associados diretamente a divisões geográficas correspondentes. Diante do problema de como implementar tais sugestões, o redator do documento preconiza:

Esses processos são lentos pois implicam a libertação dos homens de certos preconceitos que não desapareceram com a libertação da terra. Será um processo que, para o seu sucesso, deverá envolver os agentes económicos, os nutricionistas, os antropólogos e sociólogos, os políticos e dirigentes a vários níveis, entre outros. A oferta desses pratos e bebidas em recepções oficiais, a sua confecção e acondicionamento higiénico e atraente serão alguns dos elementos muito importantes para que essa campanha tenha sucesso por forma a que o gosto pelo local se instale nas mentes dos moçambicanos (Doc. 10/CNC/93, p. 6).

Nesse início de década, música, dança e instrumentos tradicionais já não são os principais definidores da cultura moçambicana.⁸⁴ O alargamento da percepção e elaboração sobre os elementos constituidores de uma cultura, por parte de quadros da Frelimo e de moçambicanos que se envolveram com essa discussão no pós-guerra, procurou estabelecer não só um distanciamento em relação ao tratamento anterior dedicado às atividades desenvolvidas nesse âmbito, mas fundamentalmente instaurar um novo modelo de nação. E, nesse sentido, a atribuição de valor a determinados aspectos de cada local (e não mais de cada povo) do vasto território funcionaria como caminho ideal na busca por uma unidade que não se ressentisse de ser “multicultural”.

Nas linhas que descrevem o conteúdo do que se passou antes, durante e após a Conferência, o confronto com as escolhas e ações da Frelimo do “tempo Samora” (Thomaz, 2008: 187) não é frontal. É inegável que o elogio aberto à valorização das línguas moçambicanas, da medicina e poder tradicionais curva-se aos reconhecidos erros do passado; no entanto, exceto por uma ou duas alfinetadas de um convidado externo, nenhuma crítica ou mesmo menção ao marxismo – “a referência universalista a partir da qual se operou a negação das realidades do país” (Geffray, 1991: 16) – foi levantada.

Ainda nesse documento que relata as principais atividades prévias à Conferência, é posto o problema da (não) exequibilidade da produção de espetáculos artísticos por parte do Estado. Como forma de ultrapassar essa dificuldade passou-se a debater sobre a criação de incentivos fiscais para promover ações relacionadas a todo tipo de atividade artística e sobre o papel de “agentes econômicos” no fomento dessas atividades. Além disso, algumas propostas, como as das províncias de Sofala, Nampula e Zambézia, defendiam que a gestão das atividades culturais fosse descentralizada pelo país, o que favoreceria a especialização de cada província com áreas específicas.⁸⁵ Como exemplo foi sugerido que a “zona Norte poderia ficar responsável pela gestão e desenvolvimento

⁸⁴ Esses são temas, aliás, que aparecem muito superficialmente nos documentos que levantei. Em um deles, por exemplo, ao ser abordada questão relativa a instrumentos musicais tradicionais, o redator afirma que estes, “com exceção das ‘timbila’, são muito simples como, por exemplo, a ‘viola’ em que a caixa de ressonância é uma cabaça e as cordas são de fibras vegetais, as cornetas feitas de chifres recurvados; a ‘ocarina’, feita de fruto de *nsala*, com três orifícios; e a *nyanga*, uma espécie de flauta feita de tubos de caniço. A música tocada por estes instrumentos tem uma linha melódica muito simples e que se repete indefinidamente [...]” (Doc. 03/CNC/93, p. 6). Embora a complexidade atribuída à construção da *mbila* perpassasse décadas, é novidade o modo como outros instrumentos são descritos. Se no contexto descrito no capítulo 1 eles são considerados complexos cada um à sua maneira, tornando-se inclusive focos de atenção de especialistas, agora os instrumentos tradicionais não passam de objetos “muito simples”.

⁸⁵ O que contribuiria também para a pulverização do poder político, que se concentrava somente em Maputo. Embora essa não tenha sido uma questão explícita, ou seja, a problematização sobre a geopolítica do poder, ao considerar o contexto da Conferência, essa questão pode ser lida nessa perspectiva.

das artes plásticas, o Centro pela música tradicional e o Sul pelas artes cénicas”.⁸⁶ Por fim, o documento aponta a importância que a questão da cultura deveria passar a ter nas instituições de ensino. A elaboração de um currículo que inserisse aspectos históricos locais e nacionais, além da construção de um calendário escolar que se adequasse às práticas agrícolas foram consenso.

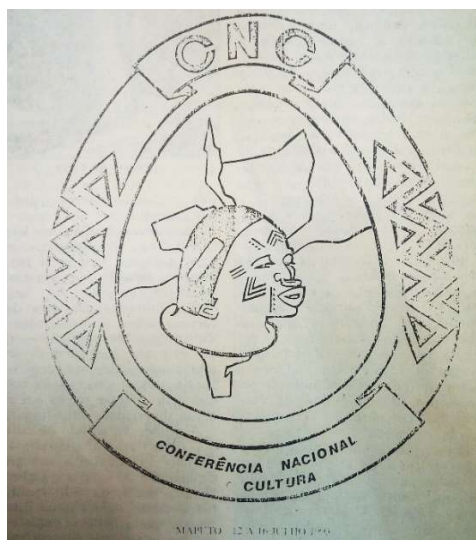


Fig. 9. Logo da CNC divulgado pela Revista *Tempo*. Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

2. A Conferência Nacional de Cultura de 1993: pelo nascimento de uma política cultural

[...]

Minhas Senhoras,

Meus Senhores:

A 1ª Conferência Nacional sobre Cultura realiza-se numa altura de profundas transformações a nível do país, da região e do mundo.

Em 1990, adoptámos no país uma Constituição que consagra, entre outros aspectos, uma maior abertura ao pluralismo de ideias, um direito que implica uma maior tolerância de opiniões.

A assinatura do Acordo de Paz em 1992 abriu novas perspectivas para o alargamento da democracia consagrada na Constituição e para a participação de todos os cidadãos na reconstrução nacional e na recuperação do tecido social, para garantir o equilíbrio material e espiritual de todos os moçambicanos.

⁸⁶ A partir dos dados da minha pesquisa, não se pode afirmar que essa discussão tenha encontrado terreno fértil na Conferência.

[...]

Ao apreciarmos os temas desta Conferência, apercebemo-nos de que os mesmos foram cuidadosamente escolhidos porque se enquadram em duas grandes realidades moçambicanas. A primeira diz respeito ao reconhecimento da existência duma soberania. São os temas sobre a construção da nação, a política cultural e o intercâmbio cultural. A segunda concerne à reflexão que a Conferência se propõe realizar acerca da identidade cultural, da relação entre a cultura e o processo de desenvolvimento, da relação entre cultura e desporto, das instituições e órgãos envolvidos na concepção, execução e disseminação das ricas e diversificadas manifestações da cultura e da contribuição que se espera das instituições nacionais de ensino e pesquisa científica para a promoção da cultura moçambicana.

[...] (Doc. 08/CNC/93).

Eis um trecho do discurso de abertura da Conferência proferido por Joaquim Alberto Chissano, segundo Presidente da República de Moçambique, no dia 12 de julho de 1993. Seu conteúdo apresenta o contexto mais geral no qual se assenta a realização do tão esperado evento do pós-guerra civil e evoca, ainda que sutilmente, o novo projeto de nação pretendido e qual o papel da *cultura* nesse processo. Ao apontar que Moçambique se enquadra numa conjuntura mais ampla de intensas transformações, Chissano cita a Constituição de 1990 e a assinatura dos Acordos de Paz de 1992, ambos instrumentos de garantia de democracia. Após uma sangrenta guerra que dizimou milhares de pessoas no território moçambicano, a ideia de cultura parece ressurgir com uma nova roupagem: sua tarefa é auxiliar na (re)construção da nação, de modo que a administração pública possa incorporar, em suas práticas de trabalho e gestão, o aprendizado advindo dos diversos grupos existentes no país. Não se trata mais de abandonar práticas “tradicionais” de ser e estar no mundo, mas de considerá-las como fundamentais na fabricação do projeto nacional.

O documento intitulado “Proposta de Política Cultural de Moçambique”, assinado por Renato Matusse, Felisberto Tinga e Júlio Kazembe (Doc. 7/CNC/93) afirma, em sua Introdução, que a política cultural que se busca “seja duradoira e acima de tendências políticas e ideológicas de partidos e governos”, devendo ser aprovada pela Assembleia da República após o processo de consulta que se realizou em todo o país. Embora a cultura sempre estivesse no centro das atividades governamentais, segundo os redatores do documento, ela nunca foi alvo de uma definição consistente que permitisse a elaboração de projetos específicos. Em seu lugar, eram divulgadas orientações produzidas por

agentes que estivessem de alguma maneira vinculados ao setor. Aliada à falta de elaboração teórica, à cultura se associavam aspectos artístico-expressivos, como dança, música, teatro, artes plásticas, cinema e fotografia. A partir desse novo marco que será inaugurado pela proposta de política cultural, fundamentada pelos pressupostos da Constituição de 1990,

a cultura ocupará um lugar central na planificação, implementação e análise das actividades de desenvolvimento e funcionamento das instituições e da relação destas com o homem. Em resumo, a cultura passará a constituir, também, um factor de desenvolvimento.

Com a reflexão conceptual sobre cultura decorre a reflexão sobre o papel que o Estado deve desempenhar, pois, até aqui, este apresentava-se, em simultâneo, como coordenador e realizador da cultura providenciando meios aos artistas e programando as suas actividades. Tal *modus operandi* atrofiava a iniciativa individual tanto pela metodologia de relacionamento com o artista e o Estado como pela conveniência que tal relacionamento criava para o artista (Doc. 7/CNC/93, p. 2).

Ao realizar um curto histórico a respeito das iniciativas voltadas à área da cultura relacionadas aos primórdios de sua institucionalização no pós-independência, o documento aponta que os debates promovidos no país vinham se alinhando às reflexões produzidas em arenas internacionais, principalmente por parte da Unesco e das resoluções da Conferência de Coordenação para o Desenvolvimento da África Austral (SADCC). Destacam como resumo dessas reflexões “a necessidade de se transcender o conceito redutor de cultura e passar a concebê-la como um conjunto de sistemas interligados que nos permitem perceber, julgar, comunicar, produzir e comportarmo-nos de determinada maneira perante a natureza e os outros homens” (*Idem*, p. 4).

Como fundamentações da “Proposta de Política Cultural de Moçambique”, seus autores enunciam: levar em consideração não somente a vertente artística, mas “toda a experiência do indivíduo e da comunidade”; elaboração detalhada de um documento sobre a política cultural que se quer implementar; enunciação das responsabilidades do Estado, da sociedade civil e do indivíduo perante à nova realidade política do país; desenvolvimento do projeto unidade na diversidade, que visa promover a valorização da diversidade étnica, linguística e geográfica do país; uma vez adotada, a política cultural será referência para a definição de políticas setoriais (de desenvolvimento, linguística, do turismo, etc.); alinhamento às discussões e decisões relativas a políticas culturais de outros países, especialmente africanos.

O documento aponta, como objetivo geral dessa política cultural, a promoção de uma “lealdade nacional”, para permitir que cada moçambicano se sinta pertencente à nação, sem discriminação de origem étnica, linguística, política, social ou religiosa. Foram elencados três objetivos específicos: 1) estabelecimento de mecanismos legais que disciplinem a efetivação de atividades culturais e projetos; 2) instituição do princípio de responsabilidade compartilhadas entre vários setores da sociedade para a consecução do desenvolvimento cultural; e 3) criação de meios de financiamento e gestão da ação voltada à cultura em todo o país.

Nesse sentido, para a sua efetiva implementação, a política cultural demandava responsabilidades do Estado e da sociedade civil. Caberia ao Estado, resumidamente, criar meios para a execução de ações, ou seja, criação e financiamento de redes de instituições, definição de legislação específica, promoção de intercâmbios entre grupos nacionais e estrangeiros, promoção de festivais e investigações. À sociedade civil competiria: criar e financiar instituições voltadas à promoção da cultura nacional; organizar-se em associações; promover a educação patriótica dos cidadãos; contribuir para o financiamento de ações de formação de competências técnicas; promover e patrocinar atividades na área da cultura, como festivais, concursos, concertos, etc.

Como se pode observar, a ideia de responsabilização da chamada sociedade civil passa a fazer parte do discurso autorizado do governo da Frelimo, muito embora não se estabeleça quem sejam seus principais agentes e de que forma essas responsabilidades podem ser logradas. Podemos aventar que esse vocabulário “democrático” (sociedade civil, cidadania, democracia, etc.), muito provavelmente acessado em intercâmbios internacionais e incorporado ao dicionário político moçambicano no contexto de construção do imaginário de liberdades civis pelo pós-guerra e pela promulgação da Constituição de 1990, contribuiu de maneira decisiva para sua reprodução nos anos subsequentes nas agendas voltadas à proposição de políticas públicas na área da cultura.

Desde já podemos imaginar que esse vocabulário importado, de bases europeias, dificilmente encontraria respaldo em Moçambique. Mas esse ainda não é o momento de empreender essa discussão; é preciso antes apresentar de que forma a matéria se incorpora no discurso político e, posteriormente, os dados construídos através da interação com meus interlocutores timbileiros. As comunicações proferidas na Conferência são fonte para o mapeamento de parte dessa circulação de ideias. Selecionei três das cerca de dez por me parecerem as mais ricas para a discussão proposta; todas elas ressaltam, cada uma à sua maneira e dentro do tema principal sobre políticas culturais, questões relacionadas

à construção da nação, ao desenvolvimento, à diversidade cultural, à etnicidade. Passo a elas na seção que segue.

2.1 As comunicações

Luis Bernardo Honwana participou da Conferência na condição de Presidente do Comitê Intergovernamental da Década Mundial do Desenvolvimento Cultural, órgão ligado à Unesco.⁸⁷ Logo no início da sua comunicação, parabeniza pela organização do evento enfatizando a importância de fazer da cultura um debate nacional num “país onde ainda paira o espectro da guerra” (Doc. 11/CNC/93, p. 1). Honwana aponta, ainda em suas considerações iniciais, que a multiculturalidade não foi assumida por Moçambique e que a Conferência contribuiria para a compreensão sobre as causas da violência no país.

O cerne da sua comunicação está em discutir a questão central por ele identificada nos debates prévios à Conferência: como conceber uma política cultural que esteja em consonância com as diversas identidades culturais do território. Antes de enfrentá-la, no entanto, apresenta uma espécie de preâmbulo a respeito do gênero de instituições que desenvolviam atividades do setor cultural (bibliotecas, museus, arquivos, monumentos, etc.) anteriormente à formulação do conceito de política cultural. Elabora seu argumento recorrendo a exemplos e a locais genéricos para mostrar como diversas áreas relacionadas à cultura durante muito tempo foram praticadas de forma desordenada, sem nenhum tipo de intervenção estatal coordenada e dirigida.

Esse cenário é colocado em causa, segundo Honwana, após a II Guerra Mundial, quando muitas discussões, motivadas pelo “clima de solidariedade internacional”, passaram a considerar o crescente quadro de pobreza no mundo, as situações de discriminação racial e sexual, de injustiças sociais, de desrespeito aos direitos humanos, de destruição do meio ambiente. Assim, certas organizações internacionais chegaram à conclusão “de que o desenvolvimento não poderia ser realizado segundo modelos pré-estabelecidos e uniformes, especialmente quando esses modelos não levassem em linha de conta as características histórico-sociológicas dos povos e contextos ambiental e cultural em que deveriam ser aplicados” (Doc. 11/CNC/93, p. 4). Dessa maneira, o *desenvolvimento* de cada país passa a ser concebido a partir do respeito às identidades

⁸⁷ Honwana é um importante escritor moçambicano. Foi Diretor de Gabinete do Presidente Samora Machel após 1975. Em 1982 tornou-se Secretário de Estado da Cultura de Moçambique; em 1986, foi nomeado Ministro da Cultura. Em 1987 foi eleito membro do Conselho Executivo da Unesco.

culturais, sendo as políticas culturais o caminho indispensável para sua consecução. Não significa, entretanto, que todo o globo terrestre compartilhe da mesma experiência:

Embora portadores de uma experiência diferente da dos países do Norte, os países novos especialmente no continente africano, seguiram com interesse e entusiasmo esta valorização do sector cultural. Para eles, e mesmo ainda na fase de projecto independentista, a cultura sempre oferecera amplas possibilidades ao reforço da unidade nacional (Doc. 11/CNC/93, p. 5).

Honwana sublinha o papel fundamental desempenhado pela Conferência Mundial sobre Políticas Culturais realizada no México em 1982, que contou com a participação de Moçambique. Esse acontecimento teria estimulado a inclusão da cultura em pautas ministeriais, com a conseqüente construção de uma política específica voltada ao desenvolvimento social e à “afirmação das identidades culturais”.⁸⁸ Sobre estas últimas, o orador aponta a dificuldade de apreendê-la do ponto de vista da nação; distintas “comunidades” concebem identidades culturais definidas, mas em escala nacional tais definições seriam muito mais vagas. O caso de Moçambique é citado para exemplificar que o problema da violência civil resulta, entre outros fatores, de não se ter produzido no interior das várias organizações etno-linguísticas “uma relação de interculturalidade que permita ultrapassar sem rupturas as situações de crise que o projecto nacional conhece”. Ou seja, de acordo com essa interpretação, o projeto de unidade nacional em Moçambique ainda não teria tido sucesso por falta de comunicação entre as diferentes identidades culturais. Qual a resposta dada? Embora tenha lançado a questão no debate, suspeitamos que ela não tenha sido respondida.⁸⁹

O tema relacionado à multiculturalidade foi enfrentando por outro expositor, o etnomusicólogo – naquela altura, professor da Universidade de Washington em Seattle, nos Estados Unidos – Christopher Waterman.⁹⁰ A comunicação é iniciada com uma discussão sobre dois conceitos de cultura que, segundo Waterman, “influenciaram a

⁸⁸ A respeito da noção de identidade cultural, Honwana explica: “Das várias definições que se aceitam do conceito de identidade cultural, podemos reter que se trata da identificação espontânea dos indivíduos com uma determinada cultura, com um universo socio-linguístico, com uma determinada nação ou região, que cultiva ou propugna certas crenças, certos valores, que compartilha de um processo histórico e um destino comuns. Esta identificação revela-se e plasma-se na personalidade, através de um estilo de vida, de certas preferências e repulsas e certos comportamentos” (Doc. 11/CNC/93, p. 6).

⁸⁹ Esse problema parece ter perseguido o autor por muitos anos. No Prefácio de *A velha casa de madeira e zinco* (2017: 14), Honwana afirma que a questão da *moçambicanidade* se encontra “tão envolta em névoa, incerteza e indefinição”. Acrescenta que esse é um debate urgente e inadiável sobre a nação, o qual foi já foi bastante aludido e reivindicado, mas que ainda não teve o seu devido lugar.

⁹⁰ Waterman é professor na Universidade da Califórnia, no Departamento de Artes do Mundo e Culturas/Dança. Realizou pesquisas de campo entre os yorúbás na Nigéria. Publicou, entre outros, *Jùjú: A Social History and Ethnography of na African Popular Music* (University of Chicago Press, 1990).

política pública em África” (Doc. 18/CNC/93, p.1).⁹¹ O primeiro trata-se do que ele apresentou como formulação clássica burguesa, em que a cultura é apreendida como qualidade de determinados tipos de pessoas, que a possuem na forma de refinamento intelectual, moral, social e estético; é, portanto, uma ideia elitista e que, influenciada pelas ideologias eurocentristas, fundamentou esquemas de classificação racial. Essa concepção do conceito de cultura contribuiu, explica o palestrante, para os processos de diferenciação do europeu em relação ao outro exótico que tiveram um papel preponderante nas políticas coloniais executadas no continente africano. Em Moçambique, essa noção estaria incorporada na história “através da política colonial portuguesa de ignorar o pensamento, os valores e as línguas locais” (*Idem*, p. 2).

Waterman passa a ser cada vez mais frontal à medida que suas reflexões avançam. Essa exceção é digna de nota, pois, quando o assunto é política cultural em Moçambique, muito dificilmente realiza-se uma leitura crítica dos processos que subjazem ao papel da cultura nas atividades de governo. Embora tenham havido conquistas efetivas com a revolução pela independência, ele afirma que foi esse primeiro conceito de cultura que inspirou a política cultural moçambicana e, assim como em outras partes do mundo, seus líderes políticos consideraram a cultura como “uma ideologia de unificação e uma base efectiva para a produção de *slogans*” (Doc. 18/CNC/93, p. 2), o que pouco ou nada contribuiu para a compreensão e a adoção prática de tradições variadas, das línguas, da investigação e educação no campo das artes no projeto mais geral da nação. Em outros termos, Waterman colocou de maneira assertiva a leitura antropológica elaborada por Geffray (1991) – muito embora não o tenha citado – a respeito das causas da guerra civil, que foram marcadas em grande medida pela profunda ruptura da Frelimo com as práticas e os modos de vida de parte significativa das populações rurais do país.

Nos seus escritos, o grande estadista Eduardo Mondlane analisa os esforços iniciais da FRELIMO para combater o tribalismo e a superstição e para melhorar o que ele denominou de “baixo nível geral de entendimento político” predominante no seio da população (Mondlane 1970: 220). Com o devido respeito, poderá sugerir-se que o “baixo nível de entendimento” do Governo em relação às realidades das

⁹¹ Antes de avançar na discussão, o expositor alerta de forma simpática: “Mas, antes de mais, gostaria de dizer que me encontro em Moçambique há apenas 10 dias, durante os quais estive exclusivamente em Maputo e seus arredores. Conheço somente dez frases em Changana, somente uma em Macua e o meu Português é deficiente. Consequentemente, poderá parecer um bocado absurdo que eu me encontre aqui a apresentar conselhos sobre o papel da cultura no desenvolvimento nacional de Moçambique. Estou, de facto, convencido do valor essencial daquilo que abordarei – de outro modo manter-me-ia calado – mas gostaria de realçar que as minhas observações têm por fim estimular um debate, ao invés de propor respostas autoritárias” (Doc. 18/CNC/93, p.1).

comunidades locais contribuiu para precipitar a crise da qual Moçambique tenta agora emergir (Doc. 18/CNC/93, p.2).

Após essa consideração um tanto provocativa, o foco passa a ser a segunda definição de cultura, o seu sentido antropológico: “neste contexto, a cultura consiste no padrão aprendido de ideias, valores, emoções e hábitos que nos permitem fazer, de uma maneira mais flexível, aquilo que o instinto permite às outras espécies fazer” (*Ibidem*). Sem se aprofundar muito mais, explica que uma dimensão importante desse conceito de cultura antropológico é o princípio do relativismo cultural. Como exemplo, comenta que o fato de ele não entender *changana*, russo ou chinês não pode ser um pretexto para julgá-las menos complexas que aquelas por ele sabidas, como o yoruba, o inglês e o espanhol.

As diferenças entre as duas noções de cultura, a elitista e a antropológica, são fundamentais, de acordo com ele, para discutir o papel da cultura no “desenvolvimento nacional”. A definição antropológica é, obviamente, a escolhida como fértil para a continuidade de sua reflexão. Do ponto de vista do desenvolvimento, ela teria a capacidade de evidenciar que os vários domínios culturais são estritamente interligados na vida cotidiana das pessoas reais. Nesse sentido, estaria claro que, como as artes, os ritos de iniciação, os casamentos, a subsistência e as práticas tradicionais de cura se configuram como campo legítimo de competência da política cultural. Reforça esse argumento assinalando que, no caso moçambicano, música, dança, artes visuais e plásticas e “retórica verbal” são tradicionalmente importantes na estrutura da vida social das suas comunidades. Outra decorrência prática de sua utilização seria pensar que a atenção dada à cultura e a problemas dela advindos são competência não somente do Ministério da Cultura e Juventude, mas também de agências internacionais de desenvolvimento e de outros ministérios, como da Agricultura, da Educação, Justiça, Finanças, etc., pois é inevitável que as atividades elaboradas por essas instâncias dependam dos vários domínios da cultura.

Muito embora apresente as vantagens de uma adoção da perspectiva antropológica de cultura, Waterman adverte que o elogio cego da diferença e da diversidade cultural pode levar a um “relativismo inocente”, sendo a “abordagem ingênua do multiculturalismo” algo pouco salutar no processo de construção da nação. Propõe, então, a ideia de “multiculturalismo crítico”, a partir do qual as diferenças culturais devem ser empregadas como base para se refletir sobre problemas comuns ao contexto no qual essas diferenças se reproduzem. Governar, nesse sentido, assemelhar-se-ia menos a uma

palestra e mais com uma conversa, “ou uma canção baseada no princípio de ‘chamada-resposta’, comum às tradições musicais em África” (Doc. 18/CNC/93, p. 4).

O papel fundamental exercido pelas políticas culturais promovidas pelos governantes, no sentido de criarem instituições de comunicação que permitam a liberdade de expressão, poderia contribuir, segundo o orador, para o crescimento da ideia de identidade nacional, na medida em que as pessoas passariam a se sentir moçambicanas, ou seja, sentirem-se pertencentes a uma nação. Esse projeto só poderia ser realizado quando a cultura obtivesse o mesmo estatuto que outras esferas da administração pública e ultrapassasse afirmações vagas contidas em frases de efeito, como “unidade orgânica do povo” e “bela diversidade cultural do povo”.

A segunda parte da comunicação centra-se em análises empreendidas pelo orador a partir de conversas que teve com professores, artistas e gestores públicos em Maputo, durante os dez dias que esteve na capital. Aponta diversos tipos de dificuldades enfrentadas por escolas, universidade e associações no tocante à aquisição de material básico (livros didáticos, instrumentos musicais, etc.) e, mesmo quando se tratasse de doações internacionais, havia o valor das taxas de importação, inacessíveis às instituições, o que obrigava os possíveis beneficiários desse material a verem inutilizado, preso na alfândega.

Mas nem tudo era caos. Waterman indica algumas ações que configurariam boas práticas nessa conjuntura: projetos envolvendo investigação arqueológica e atividades voltadas às línguas nacionais e a expressões artísticas, através do Arpac; cooperação sueca que apoiaria a Associação dos Músicos na publicação de um periódico e na construção de um laboratório musical computadorizado; os estudantes da Escola de Música, que “interpretam Bach, Beethoven, Jazz americano, música coral changana e timbilas chope, com grande prazer e charme” (Doc. 18/CNC/93, p. 6); uma escola de cultura e arte na galeria do renomado escultor Alberto Chissano.

Seguindo com o tom otimista, afirma ter observado que a insatisfação de músicos, professores e dirigentes com os quais conversou estava diminuindo pela esperança que esses sentiam em relação ao novo projeto de nação proposto pelo governo, baseado na diversidade do país. Propõe que seja revista a distinção entre cultura de elite, popular e folclórica no contexto moçambicano, pois ela nada revela de consistente quando observado o que os músicos e suas audiências estão de fato fazendo. Nesse sentido, em sua ótica, basear as diferenças entre “Beethoven, Marrabenta e Timbila” nessa estrutura de classificação ideológica é completamente inútil e irreal. A política cultural proposta

pelo governo deveria levar em conta as várias expressões, rurais e urbanas, e seus diferentes estilos, atentando também para os diversos grupos etno-linguísticos espalhados pelo país. Sem utilizar a palavra festival, tampouco citando algum evento específico, Waterman afirma:

É sempre bom realizar grandes espectáculos públicos, nos quais grupos de várias regiões do país competem pela honra de actuarem a nível nacional. Mas não é nada benéfico que os artistas pensem que o seu trabalho termina quando as luzes do estádio se apagam.

A cultura é um processo e não um momento. Se quisermos entender a relação entre a música e a realidade dos povos, devemos escutar o que os povos pretendem transmitir na sua música e nas histórias da vida quotidiana. Para tal é necessário um investimento na investigação e educação e não nos limitarmos só a fazer *slogans*.

A experiência dos guitarristas emigrantes que trabalham na África do Sul, dos músicos das cidades cosmopolitas de Maputo, Beira e Nampula e dos músicos do campo, que são os guardiões das tradições locais, encontra-se reflectida na sua música. E a música verdadeira, tocada pelo povo verdadeiro quase sempre torna difícil distinguir as fronteiras entre a cultura “superior” e “inferior” (Doc. 18/CNC/93, p. 7).

No fundo, a proposta do etnomusicólogo era de que o Estado incorporasse, na formulação de suas políticas, as demandas dos que seriam os seus beneficiários, mais especificamente, que não apenas propusesse, de cima para baixo, o que se imaginaria ser o melhor para os diversos grupos sociais. Sugere que os governantes levem a sério o conceito antropológico de cultura, tal como discutiu em sua comunicação. Mas isso é possível no contexto moçambicano? É viável um projeto com tamanha ambição e com essas bases, considerando a trajetória política do país? Essas não foram questões colocadas pelo autor.

Por fim, abordarei o conteúdo da comunicação de Elikia M’Bokolo,⁹² denominada “Ethnie et Pouvoir”. O historiador inicia afirmando que a questão étnica é umas das mais importantes na África contemporânea. Nos quarenta anos que antecederam o ano de 1993 muitas ideias sobre o tema foram elaboradas e difundidas, o que demonstra sua complexidade. Durante a primeira parte da sua intervenção, apresenta um panorama diversificado do uso da palavra etnia e o modo como foi utilizada em diferentes momentos

⁹² Historiador; colaborador na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) em Paris; professor no Institut d’Études Politiques de Paris e no Institut de Relations Internationales et Stratégiques (IRIS); professor da Universidade de Kinshasa.

da história africana. No contexto das independências no continente, etnia foi considerada tradição, arcaísmo, e passou a ser rejeitada, pois não coadunava com o espírito de “modernidade” que a nação precisava para ser construída. Para alguns, ela tinha sido uma criação exógena, produto do imperialismo, o que justificava combatê-la com ainda mais veemência. No final da década de 1980, aponta M’Bokolo, o tema parecia estar na moda: falava-se muito de etnicidade, mas como algo positivo, algo que poderia ser reivindicado nas esferas de poder.

Uma visão mais estreita alinha a preservação das etnias à preservação de grupos linguísticos, como se essas duas dimensões estivessem sobrepostas e se confundissem entre si. Nesse sentido, o que é demandado ao poder político e às autoridades é a idealização de uma política de reconhecimento e de defesa de etnias que se configura essencialmente como uma política linguística, uma política de promoção e de defesa das “línguas nacionais”. De acordo com essa perspectiva, a política cultural seria uma política linguística por excelência. A crítica a essa visão reclama que a etnia jamais pode ser reduzida a uma língua, pois ela é uma cultura, uma maneira de ser, um modo de vida, sistemas particulares de determinadas organizações sociais; nesse caso, argumenta que a reivindicação política ligada à etnicidade se mostra mais radical. Assim, para preservar uma cultura étnica seria preciso transformar profundamente a estrutura do Estado de modo a garantir às etnias o máximo de autonomia para que pudessem se autogerir. É essa alteração na organização dos poderes que leva à discussão do orador a respeito das questões em torno do federalismo, da nacionalidade e da descentralização.

M’Bokolo argumenta, portanto, que há um debate mais amplo em torno da etnia, um debate cujas questões remetem, em toda a África, ao futuro global dos Estados e das sociedades. Trata-se de um debate perigoso na medida em que as ciências sociais são constantemente chamadas pelas políticas e utilizadas para justificar determinadas posições; mesmo assim, é nele que o autor quer contribuir. Seu argumento central é que devemos considerar a etnia não como estados de natureza, mas como processos. Considerando que as etnias têm uma história, sua existência não é fixa e muito menos dura por toda a eternidade: elas nascem, desenvolvem-se, transformam-se, misturam-se umas às outras e também podem desaparecer. Moçambique, segundo o historiador, teria visto nascer no século XIX inúmeras formações étnicas cujos efeitos na memória não estão distantes dos debates que estavam sendo realizados na Conferência.

O palestrante recua seu olhar para a história da África pré-colonial e discute como o “problema étnico” que tanto fascina na atualidade é um problema muito antigo no

continente africano. Assinala que em muitas línguas africanas a palavra utilizada para designar etnia é a mesma que designa nação; ampliando ainda mais o escopo de aceção da palavra, M'bokolo afirma que na maior parte das línguas bantu, as palavras utilizadas para se referir a nação, cidadania, origem e etnia são as mesmas. “Portanto, poderíamos dizer que para nós, africanos de hoje, nossas etnias são, por assim dizer, ‘nações’ constitutivas dos ‘Estados’ atuais” (Doc. 13/CNC/93, p. 4).⁹³

A colonização teria, no século XIX, atribuído a certas etnias características de nações – um território, uma língua, usos e costumes comuns, uma comunidade de origem –, mas considerando-os menos que nações, pior que as verdadeiras, às quais a Europa naturalmente ofereceria os modelos completos. “As etnias eram, no fundo, nações de menor valor” (*Ibidem*)⁹⁴. As elites africanas, da qual o orador diz fazer parte, acabaram por se apropriar do “patrimônio intelectual da colonização”, frequentemente considerando também as etnias como nações inferiores. E enquanto nações não verdadeiras, era preciso aboli-las para que pudessem emergir, nos territórios provindos da colonização, aquelas verdadeiras.

O problema se torna mais complexo quando se constata que as lutas pelas independências recrutaram seus quadros e militantes segundo certas “etnias” e “regiões”, gerando um desequilíbrio na implantação geográfica dos movimentos; todos aqueles envolvidos na batalha político-militar que foram chamados para exercer o poder político do país, assim que finalizasse a guerra, eram provenientes de determinadas partes do território, em detrimento de outras. Dessa forma, o movimento de liberação que se auto atribuía o dever de liberar a “nação” da ocupação colonial, cingiu-se de bases bem mais estreitas que o território nacional, bases étnicas e regionais.

O orador tece algumas observações que, segundo ele, caracterizam a maior parte dos países africanos. Em primeiro lugar, afirma que o continente se encontra em uma crise do conceito de nação e de toda a ideologia da construção nacional; não se sabe muito bem o que se quer com esses termos, tampouco que ações deveriam resultar. O surgimento do conceito em África é contemporâneo da luta pela independência, portanto tinha uma dimensão combativa, militante, sendo sua formulação forjada a partir de um movimento de oposição à dominação estrangeira. Pouco tempo depois a referência à nação se torna um alibi, um instrumento de legitimação dos regimes de autocracia e

⁹³ Tradução minha do original: “Donc on pourrait dire que, pour nous autres, Africains d’aujourd’hui, nos ethnies sont en quelque sorte des ‘nations’ constitutives des ‘Etats’ actuels”.

⁹⁴ Tradução minha do original: “Les ethnies c’étaient donc au fond des nations au rabais”.

ditadura. Nesse momento (ou seja, 1993), em que a maior parte dos países adotaram o multipartidarismo em suas constituições nacionais, assim como a liberdade de opinião e outras benesses da democracia, definir e explicitar o que pode estar associado ao conceito de nação é muito difícil.

Ainda sobre a luta pela independência, M'Bokolo aponta que as clivagens políticas são postas de lado a favor da emancipação política, seja em nome de grandes ideologias, como o comunismo, o socialismo, o liberalismo, etc., seja em nome dos equilíbrios étnicos para preservar o poder conquistado das mãos dos colonizadores. Em muitos lugares, a instauração generalizada do monopartidarismo e dos regimes autocráticos foi acompanhada da constituição de redes clientelistas fundadas em alguns casos sob a etnicidade. O palestrante argumenta que a interpretação dos sistemas políticos africanos em termos de etnicidade tornou-se senso comum, o que dificultou uma leitura mais acurada – e crítica – acerca dos interesses em jogo nessa questão. Na maioria dos casos, argumenta o historiador, quando se analisam as estratégias políticas em torno dos interesses em jogo, o que está em causa é o poder, não a etnia.

Menciona, ainda, que essa crise, generalizada no continente africano, demonstra-se bastante viva em Moçambique, onde há um grande debate em curso: o que constitui a nação moçambicana e o que é necessário fazer para que as pessoas continuem a viver juntas? Na sequência a essa discussão, expõe a questão do federalismo, outro modo de organização do território nacional que a África teria importado e consumido. Novamente, impõe-se o problema da importação sem reflexão. Muitos asseveram que, como o processo étnico continua operando, a divisão do território em determinados espaços geopolíticos se confunde com a divisão étnica, ou seja, os espaços federados seriam coincidentes com o agrupamento de etnias que tivessem algo em comum.

Assim, progrediria a ideia de que nesses territórios somente os originários do lugar e os “cidadãos dessas etnias” seriam beneficiários dos direitos políticos. Nesse caso, em que a consciência étnica se conecta ao federalismo, existe o risco da reprodução de aspectos vinculados à autoctonia, que carrega consigo aspectos de intolerância, manifestações de xenofobia e outros elementos de purificação. Essa seria a manifestação da etnicidade como um mal na contemporaneidade. Decorrente dessa exposição, o palestrante questiona: no caso da acolhida a esse tipo de federalismo, poderia haver no mesmo país duas *cidadanias* diferentes, ou seja, uma cidadania “nacional”, forjada nos territórios atuais resultantes da colonização, e cidadanias “particulares”, associadas a

autoctonias específicas, que tivessem seu valor fundado nos espaços étnicos federados interiormente ao Estado?

Para finalizar, o expositor elabora uma breve reflexão sobre “identidades”. Recorrendo ao que já havia discutido sobre a situação atual das sociedades africanas, afirma que ela se caracteriza pela existência de diversos níveis de identidades, que se manifestam do ponto de vista de classe, de status, de herança, de escolhas pessoais, do ponto de vista da religião, entre outras, configurando um ambiente extremamente heterogêneo. Essas identidades atravessam todo o corpo social, misturam-se umas às outras, sobrepõem-se, e se manifestam na vida social a partir de interesses específicos, de cálculos econômicos, de estratégias familiares e de poder. Exemplifica com o caso da guerra em Moçambique. Se a uma jovem, que foi “deslocada” pela guerra e vive em Maputo há 15 anos, fosse dirigida a questão “quem você é?”, ela poderia responder várias coisas ao mesmo tempo, como “Eu sou jovem”, ou “Eu sou uma mulher”, ou “Eu sou uma deslocada [de guerra]”, ou “Eu sou moçambicana”, ou “Eu sou africana”, etc. Assim, a resposta sempre dependerá da situação porque, como todas as identidades, argumenta M’Bokolo, a identidade étnica é produzida por um efeito situacional. Conclui, então, que

Ao nível de cada indivíduo, assim como ao do grupo, ele [o sujeito, ou o grupo] sempre traduz uma escolha correspondente a uma dada situação e a uma estratégia mais ou menos explícita.

Cabe ao poder político, portanto, elaborar as estratégias culturais que permitam que essa coexistência potencialmente conflitante entre essas múltiplas identidades se torne uma síntese capaz de fortalecer um país ou um Estado (Doc. 13/CNC/93, p. 10).⁹⁵

Sugere três propostas de ações práticas para enfrentar as questões abordadas durante sua exposição. A primeira trata-se da realização de pesquisas que busquem analisar criticamente o significado e conteúdo de temas como etnia: quando se fala de etnias, estamos a falar de quê, exatamente, grupos linguísticos, grupos culturais, nações? Defende que já possuem (os moçambicanos? Os africanos?) condições de desenvolver

⁹⁵ Tradução nossa do original: “Au niveau de chaque individu, comme à celui du groupe, il traduit toujours un choix correspondant à une situation donnée et à une stratégie plus ou moins explicite. Il appartient donc au pouvoir politique d’élaborer les stratégies culturelles qui permettront de faire en sorte que cette coexistence potentiellement conflictuelle entre ces multiples identités devienne une synthèse susceptible de faire la force d’un pays ou d’un Etat”.

pesquisa de alto nível sobre essas questões, mas alerta que devem ser investigações voltadas a problemas atuais, ou seja

Não se trata de estudar os yaos, os chopes, os shanganas ... pelo prazer de estudá-los, como estudaríamos insetos em um laboratório: é necessário buscar conduzir os conhecimentos que sejam eficazes para a construção do Estado e da sociedade vindoura (Doc. 13/CNC/93, p. 11).⁹⁶

A segunda proposição é a ideia de se reformular a concepção sobre nação, desenvolver uma noção mais “audaciosa”, que leve em consideração as diversas diferenças que se expressam no território. Em terceiro lugar, sugere a necessidade de se conceber uma gestão diferente do território. Entre a larga escala do Estado e aquela mais estreita, a dos espaços étnicos, há muitos níveis de espaço a inventar, algo que vá além do federalismo, e que busque efetivamente implementar o exercício da cidadania em nível local, onde o poder está mais próximo aos cidadãos. Mas quem são esses cidadãos? M'Bokolo sugere algo bastante elaborado no sentido de que o país encontre novas formas para ser governado, mas utiliza os mesmos termos que conformam o modelo de administração que ele critica. E qual seria essa nova concepção sobre nação?

* * *

Antes de avançar para a próxima seção, farei algumas reflexões sobre as três comunicações e as posições sociais de seus oradores. As questões elaboradas acima evidenciam parte do caráter desmedidamente intelectualizado da Conferência observado de modo geral nas palestras nela proferidas. As sugestões e elaborações dos palestrantes convidados (intelectuais internacionalmente reconhecidos) revelaram menos um compromisso com a efetivação de propostas práticas do que uma demonstração de alinhamento ao discurso democrático da moda revestido com lampejos de subalternidade.

A respeito de Luís Bernardo Honwana, é no mínimo curioso que um expoente da Frelimo no pós-independência, tendo trabalhado diretamente com Samora Machel no seu gabinete central, tenha alterado seu discurso e envolvimento político em relação à criação do homem novo para uma comunicação pública defendendo um projeto de unidade nacional com bases multiculturais. Essa reorientação ideológica da Frelimo, entretanto,

⁹⁶ Tradução nossa do original: “Il ne s’agit pas d’étudier les Yao, les Chope, les Shangaan... pour le plaisir de les étudier, comme on étudierait des insectes dans un laboratoire: il faut chercher à déboucher sur des connaissances qui soient efficaces dans la construction de l’Etat et de la société de demain”.

foi vivida de forma quase generalizada por vários dos integrantes do partido, à exceção de uns pouquíssimos que não se conformaram com os novos rumos seguidos por ele. Como discuti anteriormente, a sugestão de Honwana para a construção de uma política cultural em Moçambique se dava no sentido de intervenções estatais que considerassem as diversas “identidades culturais do território”. Ora, essa perspectiva se afasta completamente da ideia de homem novo, um ser que deveria abdicar de todos os seus vínculos regionais, étnicos, entre outros, para se sentir verdadeiramente moçambicano.

Com a morte de Samora em 1986 e as muitas mudanças em termos econômicos e políticos pelas quais a Frelimo enfrentou, Honwana, assim como muitos membros do alta escalão do governo, se viram impelidos a se adaptarem à nova ideologia de elogio à diversidade. No fundo, essa foi uma estratégia conjunta de manutenção no poder, por isso não significou um rompimento com o Partido. Diante do novo contexto, essa visível mudança de discurso e posicionamento público permitiu que as lideranças da Frelimo continuassem a gerir seus interesses políticos e posições de prestígio. A lógica seguida pode ser explicada da seguinte maneira: as alterações em algumas características do sistema – ou seja, alterar algumas diretrizes do Partido – não afetariam necessariamente a continuidade da estrutura (o Partido continuaria no poder, assim como os seus membros). Não podemos desconsiderar também que os dirigentes que não concordavam com as diretrizes de Samora, mas mantinham-se fiéis ao governo da Frelimo, não se constrangeram em adotar novas posições diametralmente opostas àquelas inicialmente assumidas.

Havia uma expectativa, por parte dos organizadores da Conferência, de que o encontro poderia lançar luz sob um conceito de cultura que refletisse “a experiência e dinâmica dos moçambicanos” (*Tempo*, nº 1171). A esperança de certos membros do governo era que, se os especialistas convidados solucionassem a questão da definição da cultura em Moçambique, a política cultural seria construída a partir desse alicerce sólido, podendo resolver o problema da unidade nacional de uma vez por todas. A busca pela “identidade cultural do povo moçambicano”, constituidora da ideia de moçambicanidade, determinou o tom de todo o evento. Uma das principais justificativas para a realização da Conferência foi

passar em revista a interpretação do conceito de Cultura e fazer propostas de uma nova aceção em sua substituição. Elaboraões e caracterizações de vários cientistas sociais de diversos quadrantes e escolas de pensamento têm oferecido várias definições do conceito contando-se, neste momento, mais de 150, segundo Kroeber e

Kluckhohn. [...] (Moçambique é caracterizada) pela quase total ausência de elaboração teórica sobre o conceito, mesmo que referência à “nossa cultura” sejam abundantes tanto no discurso oficial (orientações partidárias, textos legais e intervenções de dirigentes) como no não oficial. Na linguagem comum, existe marcada tendência para se reduzir o conceito de cultura apenas às artes, com especial relevo para a música e a dança. A CNC deverá transcender esta visão [...] (*Tempo*, nº 1181, 11 de julho de 1993, p. 33).

Waterman, cientista social norte-americano – e, como ele próprio afirmou, sem nenhuma experiência de pesquisa sobre o contexto em pauta – foi um dos responsáveis por conduzir esse debate espinhoso. Contrariando as expectativas, o orador não propôs nenhuma definição nova e atual, tampouco refletiu sobre exemplos da vasta produção antropológica existente até o início dos anos 1990. Ao invés disso, forneceu um conceito de cultura “no sentido antropológico” bastante datado, com viés funcionalista, e sugeriu que os governantes moçambicanos o levassem a sério: “padrão aprendido de ideias, valores, emoções e hábitos que nos permitem fazer, de uma maneira mais flexível, aquilo que o instinto permite às outras espécies fazer”. Sua percepção simplista e simplificada acerca da noção de relativismo cultural tampouco frutificou o debate.

Em artigo publicado em 1974, Roger Keesing questionava a ideia segundo a qual “uma cultura” é uma herança comum das pessoas que integram uma sociedade em particular. O autor afirmou, além disso, que a visão holística e humanística de cultura sintetizadas por Kroeber e Kluckhohn incluem muitas coisas, demasiado difusas, dificultando separar analiticamente os emaranhados fios da experiência humana ou interpretar os desenhos nos quais eles são tecidos (Keesing, 1974: 73). A discussão apresentada no artigo é baseada em reflexões sobre questões antropológicas clássicas centradas em quatro áreas focais: culturas como sistemas adaptativos, culturas como sistemas cognitivos, cultura como sistemas estruturais e culturas como sistemas simbólicos.

Sherry Ortner, dez anos depois, publica um denso e instrutivo artigo no qual analisa um conjunto de importantes novidades teóricas surgidas na antropologia no início dos anos 1960. Até o final dos anos 1950, explica a autora, as pesquisas antropológicas se pautavam em três paradigmas: 1) o funcionalismo estrutural britânico (cujos maiores expoentes foram Radcliffe-Brown e Malinowski); 2) antropologia cultural e psicocultural norte-americana (Margareth Mead, Ruth Benedict *et al*); e 3) antropologia evolucionista norte-americana (Leslie White e Julian Stewart). A partir de 1960, resultado de uma

“combinação de novas ideias e agressividade intelectual” (Ortner, 1984: 128), três movimentos passaram a fazer parte da disciplina: a antropologia simbólica, a ecologia cultural e o estruturalismo.

Longe de querer esgotar os argumentos, análises e reflexões desses dois autores a respeito do movimento teórico no campo disciplinar da antropologia até 1993, destaquei esses dados no intuito de problematizar a discussão de Waterman em sua comunicação na Conferência. No lugar de discutir as várias escolas, noções, movimentos e perspectivas que a antropologia dispunha até aquele período, o etnomusicólogo preferiu se concentrar em uma definição estreita e anacrônica. Quiçá essa abordagem se relacione à percepção do orador, à época, a respeito da precariedade da discussão sobre o conceito de cultura no contexto moçambicano, ou seja, não havendo nenhuma abordagem antropológica de cultura vigente, fornecer uma primeira noção poderia significar um avanço. Sua perspectiva pouco desenvolvida de “multiculturalismo crítico”, aliás, se ancorou muito fragilmente na ideia de que uma política cultural deveria abandonar “ideologias eurocentristas de cultura” que, segundo ele, ainda imperavam no país.

Por fim, as reflexões sobre autonomia étnica e descentralização defendidas por M’Bokolo. O historiador sugere que a estrutura do Estado deveria ser transformada para que “as etnias” tivessem mais autonomia de gestão nos seus territórios. Distante da perspectiva dos dirigentes da Frelimo, essa reflexão foi o foco dos artigos de uma coletânea publicada em 1996 em Maputo, ou seja, três anos após a realização da Conferência.⁹⁷ No primeiro capítulo, o editor da obra, José Magode, explica ao leitor que as reflexões dos autores no livro estão todas voltadas à inadequação do modelo de Estado-nação “em espaços em que é inevitável a afirmação do pluralismo cultural” (Magode, 1996: 11) como é o caso de Moçambique. Assim, há um consenso entre os autores no sentido de que se deveria criar estruturas (essencialmente jurídicas, mas também políticas) “que permitam ao Estado uma configuração apropriada ao espaço moçambicano, que é histórica e essencialmente pluri-étnico” (*Idem*: 12).

Muito embora nenhum grupo étnico tenha reivindicado sua “autonomia” em relação ao governo da Frelimo, esse debate se encaixava bem naquele momento e no interior da democracia nascente, por pelo menos dois motivos. Em primeiro lugar, porque o reconhecimento público de grupos diferenciados culturalmente dentro de um território rompia com a obscura e enigmática ideia de “povo moçambicano” criada e reproduzida

⁹⁷ Cf. Magode (1996).

por Samora. Como segundo motivo, resalto – em menor medida que o primeiro, mas ainda assim importante – a necessidade de substituição do vocabulário que classificava indivíduos africanos como *indígenas*, praticantes de *usos e costumes* (conforme o linguajar jurídico forjado no colonialismo), por outro que refletisse a participação dos sujeitos com cultura no projeto de construção nacional. Macagno (2014: 254) discute como é justamente nesse contexto de uma “nova pedagogia democratizadora” que uma “renovada linguagem etnicista é construída”. Em nenhum dos dois casos que abordei, entretanto, seja na comunicação de M’Bokolo, seja nos artigos da coletânea, há considerações sobre como efetivar esse Estado pluri-étnico, ou multicultural. Vejamos a seguir como a política cultural de Moçambique foi consolidada.

3. A política cultural moçambicana

A “Política Cultural e Estratégia de sua Implementação” foi aprovada pelo Conselho de Ministros e publicada no Boletim da República, publicação oficial da República de Moçambique, em 10 de junho de 1997 (Resolução nº 12/97). Seu texto incorporou grande parte do conteúdo que havia sido previsto no documento “Proposta de Política Cultural de Moçambique” (produzido previamente à Conferência), incluindo as prioridades do governo voltadas ao “desenvolvimento cultural” no que diz respeito à(s)/ao: pesquisa sociocultural; preservação e divulgação do patrimônio cultural (monumentos, sítios, locais históricos, museus, arquivos, folclore, traje e culinária típicos, rituais, crenças, medicina tradicional, dança tradicional, línguas nacionais); criação e interpretação artísticas (música, dança, teatro, artesanato, artes visuais); associações de interesse cultural; formação artística e profissional; participação da comunidade; desenvolvimento de redes de instituições culturais; cooperação e intercâmbio internacionais; indústrias culturais (espetáculos culturais e recreativos, cinema e audiovisuais, estúdios de gravação musical, fabrico de instrumentos musicais); literatura e livro.

Antes de passar à descrição das estratégias de implementação, farei alguns comentários sobre o texto de abertura do documento, assim como sobre a definição de cultura nele contida. Dois instrumentos legais são mencionados de forma a legitimar o conteúdo da política cultural oficial: a Constituição da República e o Programa Quinquenal do Governo. No tocante à primeira, o documento assevera que ela estabelece o princípio de promoção do “desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais” pelo

Estado, além de garantir a livre expressão das “tradições e valores da sociedade moçambicana”. O Programa Quinquenal, por seu turno, é o dispositivo pelo qual o governo “reafirma o valor da cultura e a necessidade de criação de condições para uma maior participação criativa, livre e democrática de cada um e da sociedade civil no seu conjunto”, além de garantir o “respeito pela diversidade de confissões religiosas e de origens étnicas”. Vemos, desde já, que os valores e noções norteadores dessa política são justamente aqueles que entraram na pauta do governo no pós-guerra.

O uso imoderado do termo sociedade civil desde esse momento até os dias atuais revela uma face, no mínimo, curiosa das estratégias do Estado na elaboração de um discurso de participação popular e integração de todos os grupos sociais no projeto de construção nacional. Mas sua definição continua em suspenso; ora entendemos que se trata de todos os “cidadãos” moçambicanos, ou seja, todos os indivíduos que nasceram e vivem em território nacional, outras vezes sua utilização se refere somente a associações organizadas e reconhecidas pelo Estado. São ainda consideradas sociedade civil, com certa frequência, as congregações religiosas. O termo foi abordado de diferentes maneiras no dossiê da “timbila chope” produzido pelo governo moçambicano e enviado em 2004 à Unesco (v. capítulo 4).

Vejamos como cultura foi definida no documento da política cultural:

A Cultura define-se como sendo um conjunto complexo de maneiras de ser, estar, comportar-se e relacionar-se desde o nascimento até à morte passando pelos rituais que marcam os principais momentos do processo da integração social e de socialização. A cultura compreende: os aspectos criativos; as artes visuais e cénicas; os materiais: vestuário, arquitectura e instrumentos de trabalho; os institucionais: as estruturas económicas, sociais, políticas e militares; os filosóficos: ideias, crenças e valores. Estes aspectos estão em constante interacção com novas realidades e experiências. Por isso, a Cultura deve ser entendida como sendo a totalidade do modo de vida de um Povo ou Comunidade (BRM, Resolução nº 12/97, de 10 de junho).

Como podemos observar, os redatores dessa parte da política buscaram incluir tudo e todos na definição. A transcendência da dança, da música e das artes plásticas como constituidores do conceito de cultura não se cumpriu; a essas expressões foram agregadas outras tantas de maneira fragmentada e confusa. Assim, ao invés de explicar e explicitar a relação desse conceito com os modos como ele poderia ser usado em prol dos beneficiários da política pública a ser implementada, o governo propôs um texto vago, muito amplo e genérico que nada diz sobre os contextos moçambicanos particulares. A

despeito da minha concordância com a reflexão de Macagno (2014: 266) segundo a qual as “políticas culturais e as análises sobre a cultura não compartilham a mesma temporalidade”,⁹⁸ não poderia deixar de apontar essa dinâmica conservadora que acompanha as ações estatais na área da cultura.

Sobre as estratégias de implementação da política cultural, o documento enfatiza a importância da formação de quadros para desenvolver todas as capacidades que as atividades propostas exigem. Para tanto, afirma-se que serão formados professores de educação artística e técnicos nas áreas de arqueologia, antropologia, linguística, etnomusicologia, história da arte, museologia, planificação e administração cultural, biblioteconomia, documentação e sociologia. A principal estratégia apontada para que as ações possam ser implementadas trata-se da articulação do setor público com o setor privado e a “comunidade”, assim como a coordenação com outros setores além do cultural e a criação de mecanismos de financiamento.

O termo “comunidade” é substituído por “sociedade civil” no parágrafo seguinte. Assim, para que haja “desenvolvimento cultural”, é preciso que Estado e sociedade civil atuem “em coordenação e complementaridade”. Compete a cada um deles:

8.1.1. Competências do Estado

No âmbito da implementação da política cultural, compete ao Estado:

- a) Preparar e aprovar a legislação e instrumentos que regulem o financiamento da cultura, o estatuto social dos artistas e criadores, o funcionamento das instituições culturais, assim como ratificar as pertinentes convenções e recomendações internacionais sobre vários aspectos da vida cultural;
- b) Criar um quadro legal que irá orientar as partes intervenientes no processo de desenvolvimento social, cultural, político e económico do país;
- c) Aprovar legislação para a promoção, defesa e preservação do património cultural e fiscalizar o seu cumprimento no âmbito das competências do Conselho de Ministros definidas na constituição;
- d) Criar instituições culturais como museus, bibliotecas, Casas de Cultura, escolas artísticas, galerias e teatros;
- e) Promover e encorajar a promoção de intercâmbios culturais entre grupos nacionais e estrangeiros;

⁹⁸ O autor afirma ainda que “há, entre ambas, um descompasso em relação ao qual não podemos permanecer indiferentes. O exibicionismo exacerbado das políticas culturais – sempre acompanhado por uma parafernália de ONGs e grandiloquentes discursos sobre o *empowerment* – tem deixado, muitas vezes, a ponderada e silenciosa reflexão antropológica sem capacidade de reação. Entre o ‘uso’ da cultura e a sua ‘análise’ existe uma imensa distância que nem sempre pode ser percorrida sem percalços” (Macagno, 2014: 266).

- f) Negociar e assinar acordos e outros dispositivos afins para o intercâmbio cultural com outros países e regulamentar o funcionamento de centros culturais estrangeiros;
- g) Promover concursos e festivais, por forma a estimular o interesse pelas expressões culturais e artísticas;
- h) Promover a investigação sócio-cultural e histórica;
- i) Promover a grafia e pronúncia correcta dos nomes clânicos e geográficos, como forma de respeitar a riqueza linguística e a diversidade étnica do país.

8.1.2. O papel da Sociedade Civil

No processo de implementação desta Política Cultural, a Sociedade Civil poderá contribuir com a criação de instituições vocacionadas ao desenvolvimento e promoção da cultura nacional no país e no estrangeiro, organização de associações e formação de empresas para a divulgação, preservação e valorização da cultura moçambicana. Poderá igualmente promover a educação patriótica e cultural dos cidadãos, de modo a que estes tenham uma maior consciência sobre a importância e valor do património nacional; e contribuir para o financiamento de acções de formação de quadros nacionais, no âmbito da educação artística e da administração cultural.

A Sociedade Civil tem também o direito e o dever de promover, patrocinar e realizar iniciativas culturais, nos vários domínios, tais como festivais, concursos, debates, mesas redondas, tertúlias, concertos, exposições e participar nas actividades de coordenação e de avaliação do impacto do trabalho cultural na sociedade moçambicana.

Como podemos observar, em linhas gerais, as competências aprovadas seguem o que já constava na “Proposta de Política Cultural de Moçambique” e demonstram a ambição do governo em oficializar o seu compromisso com a pauta da democracia e da participação social na área cultural. Considerando todas instituições financiadoras da Conferência, difícil imaginar como poderia ser diferente. Exceto pela novidade terminológica que aparece na alínea i) referente às competências do Estado (nomes clânicos), tudo parecia estar previamente elaborado, sem muitas incorporações do conteúdo das comunicações apresentadas durante a Conferência. A “sociedade civil”, esse coletivo indefinido cuja responsabilidade pela realização de atividades fundamentais à implementação da Política soa imensa, ainda merece ser o foco de muita reflexão.

Alguns anos mais tarde, mais especificamente em 2012, o Conselho de Ministros aprova um robusto documento denominado “Plano Estratégico da Cultura 2012-2020”, produto do trabalho de gestores do recém-criado Ministério da Cultura. A tônica do livreto é apontar que a cultura desempenha um papel central para a produção económica

dos “operadores ligados aos sectores de actividade cultural” – podendo contribuir inclusive para fortalecer o PIB do país – e propor orientações e estratégias direcionadas aos setores público e privado e a parceiros internacionais para alcançar o “progresso social”.

Na Introdução do documento, lê-se:

Apesar da longa experiência de administração e promoção cultural alicerçada nos primórdios da Luta de Libertação, a Cultura não tem sido compreendida nem considerada como um aspecto relevante para a vida dos moçambicanos e, conseqüentemente, como factor de desenvolvimento.

Apesar de constituir uma prioridade do Governo, a Cultura tem sido maioritariamente referenciada no seu lado folclórico apenas, as ditas “actividades culturais”, como se tem ouvido dizer e observado. Sendo a Cultura, até ao momento, vista como um conjunto de danças e cantares populares e pouco mais, conseqüentemente não tem tido o devido espaço nas prioridades e projectos de desenvolvimento governamentais, limitando-se a ocupar o último espaço nos assuntos que mexem com a vida dos moçambicanos.

O documento aponta que uma parte muito exígua do orçamento tem sido destinada ao setor da cultura e essa situação, somada às deficiências materiais e humanas, impossibilitam a efetivação das políticas setoriais. Outros problemas foram elencados: falta de vontade política, falta de orientação clara às instituições da área da cultura em relação às suas atribuições e falta de treinamento dos funcionários dos governos provinciais em relação à política cultural. Para enfrentá-los, o Plano Estratégico propõe uma série de atividades que devem ser realizadas, além de explicar detalhadamente a importância de cada uma delas na geração de renda e enumerar e descrever as competências das instituições vinculadas ao Ministério da Cultura.

Apesar de todas as melhorias propostas, o documento assevera a necessidade de elaboração de uma nova Política Cultural, pois a que está em vigor “foi inspirada pela necessidade de afirmação da moçambicanidade, que caracterizou os primeiros anos da independência, tornando a Cultura como factor determinante de construção da identidade nacional” (p. 34). Afirma, ainda, que o papel desempenhado pela cultura na sociedade mudou muito: atualmente ela se enquadra num sistema socio-econômico, o que exige “o lançamento dum amplo processo de reflexão e discussão, para propor à sociedade moçambicana uma nova abordagem sobre as questões fundamentais relacionadas com a

Cultura no país. [...] O processo de desenvolvimento de uma nova Política Cultural é, fundamentalmente, aberto e participativo” (idem).

Quando a avaliação acerca das ações do setor não é positiva, a solução parece sempre ser a proposição de mais debate, de mais definição, de mais legislação. Não se define exatamente quem é a sociedade civil, e espera-se que o processo para elaboração de políticas públicas seja participativo. Mesmo que tentemos imaginar respostas para essas questões, só conseguiremos avançar na reflexão sobre elas quando analisarmos casos concretos. É o que me proponho a fazer no próximo capítulo. A recente aprovação, pelo Conselho de Ministros, da Política das Indústrias Culturais e Criativas,⁹⁹ e a consequente criação, no âmbito do Ministério da Cultura e Turismo,¹⁰⁰ de um Departamento exclusivo para tratar dos assuntos voltados a essa nova atribuição pública do Estado não deixam dúvidas em relação a essa inflação de normativas a que me referi.

Ainda é cedo para analisar os possíveis efeitos gerados por essa política em distintos níveis. Seu objetivo mais amplo, e seguindo as diretrizes do atual Ministério onde está alocada, é criar modos de produção de renda a partir de atividades culturais variadas. Dentre os atores responsáveis pela sua implementação, são indicados na Resolução, além do governo, do setor privado e dos parceiros nacionais e internacionais, associações culturais e as comunidades¹⁰¹. É significativo observar o desaparecimento da ideia de sociedade civil desse texto. Deixo apenas registrado esse apontamento, mas futuramente poderia ser produtivo investigar a que se devem essas transformações terminológicas, quem são os sujeitos por elas englobados e quais as ressonâncias (se é que existem) desses termos na vida cotidiana.

Seguindo orientações do órgão central, as Direções Provinciais de Cultura e Turismo passaram a contar com uma Coordenação de Indústrias Culturais e Criativas. No caso da província de Inhambane, esse setor era composto por uma chefe e dois técnicos, os quais se ocupavam, na maior parte do tempo que pude acompanhar, da organização de

⁹⁹ Resolução nº 36/2016, de 12 de dezembro, Boletim da República 148 I. De acordo com essa Resolução, a Política das Indústrias Culturais e Criativas “define a visão, missão, princípios orientadores, áreas e prioridades estratégicas com base na sua dinâmica e capacidade de se constituírem em pontes firmes para a transformação paulatina do sector da cultura num instrumento de crescimento económico, catalisador de identidade nacional, mobilizados e indutor de novas tecnologias economicamente produtivas e rentáveis, sendo entre elas, as indústrias de música, da dança, do teatro, audiovisual, espectáculos, editorial e gráfica, artesanato, modo e gastronomia”.

¹⁰⁰ O Ministério da Cultura e Turismo foi criado pelo Decreto Presidencial nº 1/2015.

¹⁰¹ “As comunidades têm um papel fundamental da exaltação da moçambicanidade e constituem uma representação inequívoca da diversidade cultural tanto pela diversidade linguística como pelas práticas culturais tais como dança e culinária” (Resolução nº 36/2016, Item 2.6.4).

feiras de artesanato, de festivais e demais atividades voltadas à promoção do desenvolvimento econômico.

Através da leitura dos documentos, notícias e discursos que materializaram os princípios e diretrizes dos festivais de cultura, que serão tratados no próximo capítulo, verificamos que o conteúdo que será mostrado no evento do qual participei em 2018 – ou seja, todas as expressões culturais – é definido como parte do “patrimônio cultural moçambicano”. Embora, como veremos, a partir de 2008 o Festival tenha passado a incorporar definitivamente a palavra cultura no seu título, abandonando os termos consagrados no pós-independência (dança, música e canção), essas expressões continuam sendo o núcleo das apresentações e das atenções. Nesse ponto, o termo genérico cultura funde-se com a noção de patrimônio cultural. Ainda que a produção e a organização de festivais estejam paulatinamente sendo absorvidos, a partir de 2016, como responsabilidade da Direção Nacional das Indústrias Culturais e Criativas, as expressões artísticas que neles se apresentam são definidas no domínio do patrimônio cultural, cuja aceção é tributária das discussões empreendidas no final da década de 1970 e início de 1980.

4. Apontamentos finais

Como é que os novos dirigentes do país tentaram preservar a recente unidade histórica, de que se sabiam produtores e depositários, e como conceberam a edificação do novo Estado soberano? Veremos que eles foram incapazes de pensar a construção da nação sem apagar ao mesmo tempo a diversidade e a heterogeneidade concretas e históricas dos grupos sociais que pretendiam unir e integrar sob o signo de uma identidade única, a cidadania moçambicana. Na realidade, esta sociedade colonizada vitoriosa e unida não era homogênea: uma história secular e algumas décadas de lutas sociais em situação colonial dividiam-na... Mas as condições da luta e da vitória foram tais que os dirigentes da Frelimo herdaram o país sem nunca se terem visto confrontados com essa diversidade social, sem terem sido obrigados a assumi-la e a conceber politicamente os seus efeitos. Eles não dispunham praticamente de nenhum mecanismo político ou social de ligação que lhes permitisse reconhecer a existência dos diferentes componentes, por vezes contraditórios, da sociedade colonizada que lhes era dado governar... (Geffray, 1991: 15).

Teria a Conferência Nacional de Cultura conseguido adentrar nessas delicadas questões anteriormente ignoradas pela Frelimo? Quais os efeitos gerados pela nova postura do governo da Frelimo que, tendo buscado fundamentação nas aclamadas noções de diversidade cultural e sociedade civil, principalmente, selou seu compromisso político com pautas internacionais hegemônicas? Quem são os sujeitos para os quais a política cultural foi desenhada? Como a questão étnica é vivenciada e como se atrela a outros aspectos do domínio da cultura? Como o Estado implementou as tantas atividades previstas no texto final publicado em 1997? Qual o papel das *timbila*, que foram declaradas Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco oito anos após a oficialização da Política Cultural de Moçambique, no conjunto mais amplo de ações do governo voltadas a outras práticas culturais? Em suma: como se faz a política cultural, na prática?

Se no capítulo anterior vimos que os sentidos atribuídos à noção de cultura estavam voltados ao modo como o governo da Frelimo organizava e classificava expressões culturais “tradicionais” através de pressupostos marxistas, nesse momento do pós-guerra o debate público volta-se para uma percepção de cultura ancorada na reflexão de cunho antropológico, conduzida em grande medida pelos convidados estrangeiros, acerca da diversidade cultural e da importância de sua valorização. Desvinculada do caráter revolucionário atribuído ao termo, a cultura é agora definida de modo a considerar as diferenças e particularidades inerentes aos vários grupos do território. A vinculação a práticas culturais ancestrais, tão condenada anteriormente, passa nesse momento a ser assumida não só como importante para o reconhecimento e a valorização dessa diversidade cultural, mas como um princípio fundamental na configuração do novo projeto de nação.

A polêmica aventada na epígrafe deste capítulo refere-se, entre outras, à discussão sobre quem são, afinal, os indivíduos e grupos sociais que podem se identificar como *moçambicanos*.¹⁰² Não se trata mais, somente, de tocar ou dançar *timbila*, ou *mapiko*, ou *xigubo*. Outros elementos passam a fazer parte da identificação das pessoas no território, como vinculações políticas, comerciais, religiosas, étnicas, etc. Lembremos que o objetivo da Política Cultural era “forjar e promover uma lealdade nacional, dando a cada moçambicano um sentido de identidade, solidariedade e pertença à Nação”.

¹⁰² Ao que consta, houve muita tensão sobre esse ponto na Conferência, principalmente em relação à identificação dos brancos filhos de portugueses nascidos em Moçambique ou nascidos em Portugal que optaram pela nacionalidade moçambicana. Informação confidencial.

Por trás de todas as comunicações e demais documentos oficiais da Conferência paira o sentimento (para alguns, convicção) de que a guerra civil explodiu como consequência do fracasso do projeto de nação proposto anteriormente. Nesse sentido, a introdução das noções de multiculturalidade e diversidade cultural caiu como uma luva no pós-guerra. Pautados pelo debate internacional da época, os intelectuais moçambicanos mergulharam de cabeça nessas interpretações que viam na valorização da diversidade a tábua de salvação para os problemas que o país enfrentaria. A atmosfera promovida pela realização da Conferência contribuiu para reforçar o pacto do governo moçambicano com o discurso da paz e do respeito à diversidade cultural.

Voltando às *timbila*, como elas se reinventaram nesse novo cenário inaugurado pela Conferência? Conforme apontei no início deste capítulo, a guerra não desestabilizou totalmente sua existência, pois alguns de seus praticantes, ao retornarem da África do Sul, uniram esforços para reintroduzi-la em Zavala e, no limite, em Moçambique. Aquele que mais notoriedade obteve no sentido de divulgar e difundir as *timbila* foi Venâncio Mbande. Além de ter excursionado por vários países da Europa e nos Estados Unidos para tocar e ensinar *timbila*, com a dedicada mediação de Andrew Tracey, Venâncio tornou-se a personificação das próprias *timbila*: de origem chope, vivendo em Zavala, compositor, foco dos estudos de um reconhecido etnomusicólogo, passou a ser o centro das atenções do governo da Frelimo – que o convidou inúmeras vezes para se apresentar em eventos oficiais dentro e fora do país – e da mídia moçambicana.

Sua projeção pode ser compreendida, paralelamente, pelo vácuo de liderança a que as *timbila* se viram relegadas após a independência e com a morte dos principais compositores a ela associados: Cuomocuomo, Catine, Chambine, entre outros. Embora, no final da vida, tenha criticado publicamente a falta de inventivos do governo às *timbila* – e conseqüentemente, a ele – não se pode desconsiderar que a trajetória de Venâncio Mbande foi fundamental para reorientar a prática das *timbila* no distrito e sua relação com o governo democrático que se delineava. Voltarei a esse ponto no quinto capítulo.

No próximo capítulo, deixarei de lado o cipoal de documentos oficiais, textos programáticos, conferências públicas e relatórios, muitos deles imbuídos de anseios doutrinários (e proselitismo ideológico, em alguns casos) lançados por instituições e agentes governamentais para mergulhar nas contradições e imponderáveis da experiência vivida de artistas da província de Inhambane, incluindo alguns timbileiros, em sua travessia para o X Festival Nacional de Cultura no Niassa, província localizada no norte do país.

Com isso, descreverei e analisarei diversos dos dilemas envolvidos na classificação das expressões selecionadas para representar a província no evento, as estratégias adotadas pelos artistas de diversas modalidades e de técnicos da área da cultura a nível provincial para realizar uma longa viagem terrestre, entre outros aspectos. Tentarei compreender, do ponto de vista daqueles que a vivenciam, uma das ações mais importantes da atual política cultural moçambicana: a realização de festivais nacionais.

A cultura no palco: o X Festival Nacional da Cultura

O primeiro semestre de 2018 em Moçambique se caracterizou por uma intensa movimentação em localidades, distritos e capitais de todas as províncias. O motivo da agitação se deveu à realização, em julho daquele ano, do X Festival Nacional da Cultura (doravante X FNC). Nos meses que antecedem ao grande evento, que em 2018 teve lugar em Lichinga, capital da província do Niassa, integrantes de grupos de danças tradicionais (entre outros tantos) ensaiaram, repararam instrumentos musicais e providenciaram vestimentas para participarem das fases eliminatórias as quais, caso vencidas, os levariam à fase final no norte do país.

Três dias antes de a delegação da província de Inhambane partir rumo a Lichinga as *timbila* ainda não tinham sido convidadas para participarem do X FNC. Desde que foi declarada Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 2005, essa expressão – assim como o *nyau*¹⁰³ – não precisa se candidatar para concorrer à fase final do Festival, sendo convidada pelo Ministério da Cultura e Turismo (ou a denominação que prevalecer na altura). O governo moçambicano considera que as *timbila* já alcançaram o mais alto concurso da área da cultura, por isso não haveria razão para passar novamente por um processo seletivo, ainda mais de nível inferior ao que ela teria sido submetida. Essa explicação tornou-se um consenso entre meus interlocutores que trabalham nas instituições públicas voltadas à área da cultura em Quissico e na cidade de Inhambane. O que parece ser uma vantagem, entretanto, nem sempre o é.

¹⁰³ O *nyau* (ou *Gule Wamkulu*) foi proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005, mesmo ano em que as *timbila*, a partir de dossiê enviado pelo governo do Malawi com participação de Moçambique e Zâmbia. De acordo com Canivete (2015: 98), “a dança é praticada pela sociedade dos *nyaus*, uma sociedade secreta de homens iniciados cuja identidade é escondida pelas máscaras dos ancestrais e dos animais [...] A atividade principal do *nyau* parece ser a *performance* nas cerimônias mais importantes para o povo chewa, nomeadamente, os ritos de iniciação das raparigas, o *chinamwali*, o funeral, *maliro*, os ritos de luta, *m'bona*, e a entronização do chefe”.

Enquanto todos os grupos selecionados já se preparavam para se dirigirem à capital da província, de onde partiríamos rumo ao Niassa, timbileiros não sabiam o que esperar. Na semana que antecedeu aquele dezanove de julho de 2018, a Direção Provincial de Cultura e Turismo havia recebido um documento do Ministério informando sobre a impossibilidade de a delegação transportar um grupo de *timbila* para o Festival em razão da ausência de orçamento necessário. Alguns técnicos já se sentiam conformados com a situação, embora dissessem que a não participação das *timbila* iria “envergonhar” a província a nível nacional. A minoria tinha esperança e afirmava ser impossível aquilo acontecer, afinal *timbila* é um Patrimônio da Humanidade e o governo não os deixaria tão “desmoralizados”. Num momento de intensa conversação sobre o assunto, adentrou a ampla sala da Divisão de Cultura o diretor provincial. Todos silenciaram e se levantaram, proferindo em uníssono: Boa tarde, senhor diretor!

Percebendo a minha presença, disse aos técnicos que não precisavam ter levantado das suas cadeiras, perguntou como iam os preparativos para a despedida (“Estamos mal, senhor diretor”, respondeu a chefe do Departamento de Indústrias Culturais e Criativas), e afirmou que, apesar dos seus esforços por telefone com o gabinete do Ministro da Cultura e Turismo, não houvera avanço. No dia seguinte, entretanto, quando estávamos todos na mesma sala pela manhã, correu a informação de que o Ministério tinha liberado a ida do grupo de *timbila*. O clima era de muita agitação: alguns já se preparavam para ir ao local onde seria a despedida da delegação para organizar o espaço,¹⁰⁴ outros iam em busca das vestimentas em vias de finalização pelas costureiras contratadas para esse serviço e que seriam distribuídas entre os viajantes,¹⁰⁵ outros ainda resolviam urgentemente a questão das pessoas que não tinham documentos pessoais de identificação.

Rapidamente os técnicos daquela Direção Provincial avisaram a Repartição de Cultura da Secretaria Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia de Quissico (SDEJT-Zavala), por telefone, que enviariam um documento oficial àquela instituição, mas que

¹⁰⁴ Antes da viagem ao local da realização do Festival (em geral um dia antes), todas as províncias organizam um pequeno evento denominado “despedida”, com a presença de todos os integrantes da delegação, do diretor da Direção Provincial de Cultura e do governador da província. Na ocasião, é entoado o hino nacional (em Inhambane ele teve como acompanhamento instrumental uma *mbila* tocada por Horácio Mbande que, além de timbileiro, trabalha na Casa da Cultura vinculada àquela instituição provincial e integrava a delegação), alguns grupos se apresentam brevemente e as autoridades discursam desejando boa viagem e boas demonstrações no evento nacional.

¹⁰⁵ Cada província é responsável por elaborar roupas, em geral em tecidos de *capulanas* com a mesma estampa, para todos os integrantes da delegação vestirem na abertura do Festival, quando ocorre um desfile dos grupos de cada província, semelhante ao descrito no capítulo I em relação ao I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional.

devido ao curto tempo deveriam desde já avisar o grupo de *timbila* que viajaria ao Niassa. Precisavam estar no dia seguinte na cidade de Inhambane para se juntar ao restante da delegação. Enquanto isso, uma técnica redigiu no notebook:

Ao Exmo. Senhor Director do SDEJT. Zavala.

ASSUNTO: X Festival Nacional da Cultura Niassa – 2018

Exmo Senhor,

No âmbito da participação da Província no X Festival Nacional da Cultura – Niassa – 2018, Fase Final, a decorrer de 26 a 30 de Julho, está prevista a partida da Delegação Provincial à Cidade de Lichinga, no dia 21 de Julho. Deste modo servimo-nos desta à V. Excia, convidar o Grupo de Timbila para fazer parte da Delegação de Inhambane. De salientar que a despedida da delegação terá lugar pelas 14 horas do dia 20 do mês corrente na Escola Superior e Hotelaria e Turismo de Inhambane. Em anexo o programa do evento.

Com os melhores cumprimentos.

Mas qual grupo seria contactado? Desde o momento que tive acesso ao Regulamento do X FNC e observei o item que dispensava as *timbila* das etapas seletivas, perguntei-me como seria a escolha do grupo a representar a expressão. Levariam alguns membros seleccionados de todos os grupos? Coloquei a questão a algumas pessoas e todas responderam mais ou menos o mesmo: nesses casos é realizada uma seleção, o *m'kwaio*, como acontece no início de todo *M'saho* no Miradouro em Quissico, em que os “melhores” tocadores se apresentam juntos. Essa seleção, contudo, não ocorre diante de um júri, em uma ocasião determinada, com critérios definidos pela administração pública. O reconhecimento dos melhores dá-se entre eles, timbileiros, e há um relativo consenso acerca dessa avaliação mútua.

Mesmo considerando todas essas variáveis, como seria a decisão pelos cerca de dez timbileiros (entre tocadores e dançarinos) que viajariam para Lichinga e participariam do Festival? Conforme me explicaram, o chefe da repartição de cultura da SDEJT havia avisado o presidente da Associação dos Timbileiros; o que fosse decidido naquele âmbito, seria acatado. Em relação ao convite “em cima da hora”, um técnico daquela instituição comentou: “é mal, mas fazer o quê, já estamos acostumados”. A Direção Provincial de Cultura e Turismo enviaria meio de transporte para buscar os timbileiros no dia seguinte. Somente quando desceram do micro ônibus na escola em que os artistas estavam hospedados soubemos quem representaria as *timbila* no X FNC.

Esse minidrama introduz alguns dos temas que discutirei neste capítulo em torno da realização X FNC, festival realizado bianualmente pelo governo moçambicano. Trata-se de um evento que reúne “grupos culturais” de todo o país para “celebrar a unidade nacional”. O Festival é precedido de três fases competitivas (local, distrital e provincial), nas quais grupos e artistas individuais concorrem em diferentes modalidades (dança moçambicana, música tradicional, música ligeira, filme, desfile de moda, artes plásticas, teatro, entre outras) em busca de uma vaga para participarem do evento nacional. Essas três fases são realizadas em todas as províncias, organizadas pelas Repartições de Cultura dos serviços distritais e pelas Direções Provinciais de Cultura e Turismo, que são igualmente responsáveis pela composição do júri.¹⁰⁶

De acordo com informações fornecidas pelo Ministério da Cultura e Turismo, cerca de 3.000 artistas se apresentaram nos palcos montados em diferentes locais da cidade de Lichinga. Não há dados disponíveis sobre a quantidade de pessoas que constituíram as audiências nos cinco dias de realização do evento. Nos palcos das localidades mais afastadas da cidade, distantes cerca de vinte quilômetros desta, afluíam os habitantes daquelas imediações. Nas cerimônias de abertura e encerramento, ambas realizadas em um estádio desportivo amplo e aberto, as arquibancadas ficaram repletas de habitantes daquela província, que dividiam o espaço com os artistas e técnicos da cultura de outras partes do país.



Fig. 10. Vista panorâmica do Estádio 1º de Maio em Lichinga, Niassa, na cerimônia de abertura do X FNC. Foto da autora.

¹⁰⁶ Para cada modalidade, é destacado um júri constituído por três membros, que em geral são os próprios técnicos dessas instituições públicas e professores de escolas primárias e secundárias considerados conhecedores de assuntos culturais. A semelhança em relação à composição do júri do I FNDP de 1978 é inegável.

Podemos observar na imagem acima que o padrão de organização do local destinado à abertura do evento seguiu a mesma orientação arquitetada nos primeiros festivais realizados pelo governo moçambicano (I Festival Nacional de Dança Popular em 1978 e I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional em 1980-1981). O *Festival of Negro Arts*, ocorrido em Dakar em 1966, é considerado o primeiro festival em grande escala organizado no continente africano (Murphy, 2016). Diferentemente daqueles dois primeiros que tiveram lugar em Moçambique na segunda metade da década de 1970, pelos quais se buscava construir a imagem de uma nação una e indivisível, o festival inaugural no Senegal tinha como um dos seus principais objetivos fabricar ligações entre africanos e povos descendentes de África.¹⁰⁷

Essa distinção de caráter ideológico, contudo, não impede que ressaltemos suas semelhanças em termos de *layout* espacial, ornamentos e adereços, ordenamento dos desfiles das delegações e sua maneira de apresentação, discursos concentrados na cultura (artes em geral) como baluarte da descolonização, entre outras. De acordo com Murphy (2016: 12), a partir do festival de Dakar os demais festivais africanos passaram a conceber “cultura e desenvolvimento como inextricavelmente relacionados, e continuam a desempenhar um papel central na construção de identidades locais, regionais e nacionais”. Como veremos, os festivais nacionais da cultura em Moçambique não são exceção a essa regra.

O objetivo deste capítulo é analisar a realização do X FNC ocorrido em 2018 com foco nas suas várias etapas, explorando o modo como a administração pública do governo distrital de Zavala e provincial de Inhambane organizaram esse evento e, principalmente, procurando compreender a participação dos artistas em cada uma delas. A partir dessa análise, mostrarei o que considero o *modus operandi* mais significativo da política cultural contemporânea em Moçambique: a realização de festivais de cultura. Nesse contexto, buscarei evidenciar o lugar das *timbila* nesse evento através do tratamento particular que lhes é conferido e como se caracteriza a participação dos timbileiros. As perguntas que guiam a discussão deste capítulo são: qual o papel dos festivais nacionais de cultura no projeto de construção nacional atualmente em Moçambique?; como as

¹⁰⁷ O *Festival of Negro Arts* realizou-se entre os dias 1 a 24 de abril de 1966 em Dakar, Senegal. O evento reuniu mais de 2.500 artistas, contando com a participação de importantes ícones mundiais da “cultura negra”, como Langston Hughes, Duke Ellington, Josephine Baker, Wole Soyinka e, obviamente, Senghor e Aimé Césaire (Murphy, 2016). A realização do festival se deu no contexto de descolonização do continente africano e de acirramento em torno do debate sobre direitos civis nos Estados Unidos. A ênfase dada por Léopold Senghor, mentor do evento, recaiu a cultura como central ao desenvolvimento da África (Murphy, 2016: 2).

timbila são apresentadas no festival pelos timbileiros e pelas autoridades que anunciam sua presença no evento?

Os festivais se tornaram a principal linha de atuação do governo moçambicano contemporâneo, tendo sido incorporados a discursos políticos distintos – mas muitas vezes complementares – no decorrer de suas realizações. Apesar das novas proposições e da elaboração de uma política cultural estruturada sob o alicerce da sociedade democrática que supostamente teria surgido no pós-guerra, a realização de festivais persistiu como a melhor estratégia de busca pela construção da unidade nacional. A cobertura midiática do X FNC repetiu exaustivamente que o Festival no Niassa se configurou como uma exaltação da *moçambicanidade*. O que explica que o modelo desses eventos, transpostos das décadas de 1970 e 1980, tenha voltado a fazer parte da agenda política nos anos 2000? Como os diversos agentes (técnicos da área da cultura, artistas, autoridades políticas, audiências, etc.) se envolvem nessa “grande festa da cultura”, como o evento costuma ser denominado?

Afora as publicações de caráter institucional e as reportagens jornalísticas sobre as fases finais dos festivais nacionais, ou seja, sua etapa “demonstrativa”, não há quaisquer estudos ou informações disponíveis que visam elucidar como ocorre o processo de seleção das expressões culturais que participam desses eventos. Sua divulgação se concentra no que será o espetáculo final, tratando as etapas que o antecedem apenas como necessárias e obrigatórias para afunilar as “melhores” expressões que serão exibidas a nível nacional. Mesmo sendo uma perspectiva bastante restrita – essas etapas seletivas ocorrem no país todo – e tendo em conta as particularidades de cada província em relação ao modo como realizam na prática as atividades previstas pelo Regulamento do Festival e desenvolvidas através de orientações do Gabinete Central do Festival, creio que o estudo de caso apresentado permitirá a visualização mais próxima do que ocorre nessas fases preliminares, no percurso e na estada daqueles que viajaram até Lichinga.

Com isso, abordarei as faces não visíveis da ação do Estado, como as estratégias utilizadas pelos diferentes agentes da administração pública para resolver constrangimentos de diversas ordens, as motivações dos membros do júri na escolha pelos “melhores” candidatos, as dúvidas envolvidas na classificação, as tensões que envolveram os representantes da Direção Provincial de Cultura e Turismo e artistas durante a viagem, a escolha e definição de certas danças, etc. Sobre esse último ponto, importante assinalar a relativa fluidez entre gêneros artísticos no Festival. Apesar da rígida classificação imposta pelo governo, observamos que algumas expressões poderiam

ser alocadas em diferentes palcos. Veremos que em algumas situações, inclusive, a denominação de expressões classificadas como dança em nada interfere nas apresentações nos palcos, sendo a identificação territorial a mais relevante.

Essa reflexão se alinha com o argumento de Dias (2012: 306) de que a classificação das práticas sociais em distintos gêneros (como a autora, me refiro a gêneros artísticos) implica a construção de uma ordem. A antropóloga ressalta que, como sistema classificatório, o gênero é “fundado em critérios estabelecidos de maneira arbitrária”. Retomando a discussão apresentada no primeiro capítulo a respeito da classificação das *timbila* em diferentes gêneros, veremos como neste Festival a escolha preferencial pela dança, ensaiada no início da década de 1980, se consolidou. Buscarei, nesse sentido, refletir sobre a produção da definição das *timbila* nesse gênero artístico, processo que certamente está imerso “em um campo de poder e de disputas” (*Ibidem*).

O capítulo está dividido em 4 seções. Na primeira, apresento um contexto geral acerca da realização de festivais nacionais de cultura, explorando temas e critérios contidos em regulamentos, além de localizá-los nos planos quinquenais de governo. Na segunda seção descrevo e analiso as três fases competitivas que antecederam o festival no Niassa, enfatizando aspectos da sua organização e das apresentações inseridas na categoria “dança moçambicana”. A terceira é dedicada à fase final, que corresponde ao festival propriamente dito. Por fim, nos Apontamentos Finais, reflito sobre o papel do festival de cultura no projeto de governo e nação em Moçambique e discuto o lugar das *timbila* nesse cenário.

1. Os festivais nacionais a partir dos anos 2000 em Moçambique

Um evento como os festivais de 1978 e de 1980-1981 só aconteceu novamente em 2002 na cidade de Maputo. O governo moçambicano, na área da cultura, voltou-se para a implementação de atividades que se adequassem às responsabilidades do Estado incluídas na legislação vigente após o fim da guerra civil, com a publicação da Política Cultural. Surpreendentemente, a primeira ação de vulto e visibilidade proposta pelo então Ministério da Cultura foi a realização do II Festival Nacional de Dança Popular, que se realizou de 4 a 6 de outubro de 2002, cujo lema foi “Pela Cultura da Paz e Unidade

Nacional”. Esse título teria sido escolhido em função da celebração dos 10 anos dos Acordos Gerais de Paz que selaram oficialmente o fim da guerra civil.¹⁰⁸

Em 2006 foi organizado o II Festival Nacional de Canção e Música Tradicional, na cidade de Pemba, localizada na província de Cabo Delgado. O lema desta vez foi “Celebrando a Diversidade Cultural, Livres do HIV/SIDA”. De acordo com publicação que relata um breve histórico da realização dos festivais em Moçambique, esse evento de 2006 tinha como objetivo promover o intercâmbio cultural no país e as potencialidades relacionadas ao turismo cultural, contribuir para o reforço da *moçambicanidade* e do espírito de solidariedade “no seio da comunidade moçambicana” além, é claro, de conscientizar acerca da prevenção e combate do HIV (ARPAC, 2016, p.9)

A publicação acrescenta que a partir dessa edição do festival entrou em vigor o critério da rotatividade dos locais (províncias) de sua realização, no sentido de reforçar constantemente a unidade nacional. A partir de 2008, o festival passou a se chamar *Festival Nacional da Cultura*, denominação que permanece até os dias atuais. Além disso, o evento passou a acolher outras expressões artístico-culturais e não somente dança, canto e música. A edição de 2008 teve lugar em Xai-Xai, capital da província de Gaza, e apresentou o lema “Cultura Moçambicana, Orgulho Nacional”. O presidente da República na altura, Armando Guebuza, afirmou em seu discurso na cerimônia de abertura que “aquele momento era uma celebração cultural por excelência, um momento de exaltação [...] dos fundamentos da moçambicanidade” (ARPAC, 2016, p. 10).

O evento é evocado, assim, nos discursos das autoridades, como uma celebração cujos elementos centrais são a criatividade artística, a identidade cultural e a *moçambicanidade*. E não o são apenas do ponto de vista discursivo: no festival, os diversos agentes que nele participam compartilham subjetivamente todo o aparato construído para tal (a viagem, a acomodação conjunta, as palavras das autoridades, o espetáculo em que desfilam as delegações de todas as províncias, etc.), o que confere ainda mais efetividade ao ato. O “fórum pedagógico” em que é transformado o festival constitui-se como escola de novos valores da sociedade, como a importância do voto, a produção de renda a partir de produtos culturais, etc.

¹⁰⁸ Além do então Presidente da República, Joaquim Alberto Chissano, estavam presentes como convidados de honra: membros do governo moçambicano; deputados da Assembleia da República; o líder da Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), Afonso Dhlakama; membros do corpo diplomático; o então presidente do Zimbábue, Roberto Mugabe; o então presidente da África do Sul, Thabo Mbeki; Aldo Ajello; e Dom Matteo Zupi (ARPAC, 2016).

Seguiram a esse evento os festivais de: 2010, realizado em Chimoio, na província de Manica (com o lema “2010, Ano Internacional de Aproximação de Culturas”); 2012, na província de Nampula (lema “Cultura Moçambicana, Orgulho Nacional na Manutenção da Paz”); 2014, na província de Inhambane (o lema dessa vez foi “Unidade na Diversidade Cultural: inspiração para a construção da Moçambicanidade e do Desenvolvimento”). Esse último foi denominado como “festa popular” pela publicação institucional supracitada, que aponta ainda o alinhamento desses eventos ao Programa Quinquenal do Governo (2010-2014). De acordo com este documento, uma das ações prioritárias do Governo durante aqueles quatro anos, que deveriam ser realizadas “em estreita colaboração com a sociedade civil, as formações políticas, as confissões religiosas, a comunidade académica e todos es actores sociais”, era: “(20) promover actividades culturais e desportivas, turismo nacional e outras actividades recreativas com vista a cimentar o espírito de colaboração, auto-estima e unidade nacional”.

À Cultura, o *Programa* dos anos 2010 a 2014 – o qual me parece o mais emblemático em relação aos rumos que a área seguiu nos anos seguintes – atribui as funções de desenvolver e reforçar a *moçambicanidade* através da preservação e valorização do património cultural, pois ela é um “instrumento de formação da Consciência Patriótica, de reforço da Unidade Nacional” (RM, *Programa Quinquenal do Governo para 2010-2014*, 2010, pp. 18-19). A unidade pretendida deveria ser alcançada tendo em conta a diversidade do país, tal como preconizou a Política Cultural implementada pelo governo no final dos anos 1990 (v. capítulo 2).

Um dos pontos desse mesmo documento estabelece que as ações previstas nos “Planos de Gestão do Nyau e Timbila” deveriam ser executadas. Com “plano de gestão” o documento se referia, na realidade, aos Planos de Ação, contidos nos dossiês de candidatura das *timbila* e do *nyau* como Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade. Ambas as expressões foram proclamadas em 2005 pela Unesco e, pelo menos no caso das *timbila*, nenhuma ação de salvaguarda proposta na ocasião da candidatura tinha sido realizada até o início dos anos 2010. Era importante, do ponto de vista político, ao menos mencionar, no mais importante programa de governo, o comprometimento do Estado com a devida preservação, tal como acordada com a Unesco.

Merece destaque um apontamento segundo o qual o governo deve “assegurar a realização de festivais culturais regulares a todos os níveis”. Essa talvez tenha sido a atividade cujo apelo foi ouvido com mais êxito pelas instituições da administração pública voltadas à área cultural. O efeito multiplicador dos festivais em Moçambique não é,

contudo, exclusivo desse país. Murphy (2016: 8) assinala que, a partir dos anos 1990, o continente africano passou por um processo de “festivalização”, através do qual a cultura se tornou mais explicitamente ligada ao discurso do desenvolvimento econômico que seria, por sua vez, produzido por meio da promoção do turismo cultural. O autor alerta, entretanto, que a tentação de ler essa “evolução” como uma mudança do idealismo dos anos 1960 e 1970 em direção a um considerável pragmatismo político e econômico deve ser evitada. De fato, conforme mostrarei a partir dos casos do X FNC e do *M’saho* (v. capítulo 6), a imaginação do Estado em torno de uma nação una e multicultural não foi totalmente abandonada, tampouco os ideais de desenvolvimento sustentável, turismo e produção de renda através dos festivais possuem amparo nas realidades vividas nesses eventos.

A realização de festivais a partir dos anos 2000 é, portanto, justificada pelos objetivos contidos no mais importante documento do governo moçambicano para a implementação de atividades, ações e objetivos estratégicos no âmbito da administração pública. A cultura (o turismo somente foi juntado à pauta da cultura em 2015) é determinada como um dispositivo de amparo à unidade nacional e de fortalecimento do sentimento de pertencimento à nação. Essa *moçambicanidade* deve ser promovida pelo paradoxal ideal de unidade na diversidade. Mais uma vez, a melhor tática encontrada para viabilizar essa vertente do projeto de construção nacional é a organização e realização de grandes festivais que possibilitem o encontro entre uma parcela da população de cada parte do país. A convicção contida (e alimentada) nos documentos oficiais do governo de que o intercâmbio entre artistas produz solidariedade entre todos os povos do território moçambicano constitui-se como um dos principais ingredientes desse discurso de construção da nação.

Passado o festival de 2016, realizado em Sofala, chegamos a 2018, com o X Festival Nacional da Cultura, que aconteceu em Lichinga, capital da província do Niassa, localizada na região norte. O Regulamento do X FNC foi lançado em novembro de 2017, de modo que pudesse ser distribuído a todas as governos provinciais a tempo de organizarem as fases que antecederam o evento final. Afirma-se na Introdução desse documento:

No âmbito do cumprimento das acções previstas no Programa Quinquenal do Governo para 2015-2019, e em cumprimento do “Objectivo Estratégico (i): Defender e consolidar a unidade nacional e a cultura de paz, democracia e estabilidade política, económica, social e cultural” realiza-se em 2018 em todos o País, o X Festival Cultural

Nacional, abreviadamente designado – X FNC, cuja Fase Final será na cidade de Lichinga, província do Niassa.

O X Festival Nacional da Cultura é o momento mais alto da celebração e exaltação da cultura moçambicana, cujas ricas e diversificadas tradições culturais milenárias reflectem a grandeza e a força de Moçambique, ao mesmo tempo que constituem uma prodigiosa contribuição para a história e civilização da Humanidade.

São estabelecidas nesse documento quatro “áreas artístico-culturais” que se subdividem nas seguintes categorias: 1) Artes Cênicas e Espetáculos: Teatro, Música (Música tradicional ligeira com uso preferencial de instrumentos tradicionais, convencionais ou a combinação dos mesmos), Canção, Dança Moçambicana, Ilusionismo, Passagem de Modelo; 2) Feiras e Exposições: Artes plásticas, Artesanato, Fotografia, Livro e Disco, Filmes e Documentários, Gastronomia e Bebidas Tradicionais, Traje Moçambicano; 3) Turismo (Exposições de Atividades Turísticas); e 4) Workshops: Pintura, murais, teatro, músicas e oficinas literárias. Independentemente da área na qual esteja alocada, a expressão deveria “reflectir os valores culturais do povo moçambicano” (Artigo 8, Item 3).

Aqueles interessados em participar inscreveram-se nas sedes de postos administrativos, nas Casas de Cultura e nos Serviços Distritais correspondentes à área de Cultura e Turismo em cada província durante o período de 16 de outubro a 16 de dezembro de 2017. No final de junho de 2018, os governos provinciais enviaram uma lista contendo informações sobre as expressões eleitas para irem à fase final no Niassa, assim como uma lista nominal de todos os membros que compuseram suas respectivas delegações. Algumas expressões, de acordo com o Regulamento, ficam de fora da competição, como aquelas “em vias de extinção”¹⁰⁹ e o *nyau* e as *timbila*.¹¹⁰ Sua participação é garantida, no primeiro caso (expressões em vias de extinção) através de convite do Governo da província onde se encontra a expressão; nos casos das outras duas, o convite é feito pelo gabinete central do X FNC.

Grupos de *timbila* e *nyau*, portanto, não precisaram passar pelo rito de três fases obrigatório que selecionou as expressões culturais que viajaram para o Niassa. Antes de

¹⁰⁹ Sobre esse ponto, o Regulamento dispõe: “Na composição das suas delegações, as províncias devem priorizar a participação de manifestações artístico-culturais, que embora sejam um símbolo local, são pouco praticadas e se mostrem por isso, em vias de desaparecer” (Artigo 10, Item 6).

¹¹⁰ Considera-se que essas duas expressões já passaram pela seleção mais difícil e prestigiosa a nível internacional na área da cultura, ou seja, possuem o título de Patrimônio da Humanidade, por isso não precisam mais concorrer a nível nacional.

avançar sobre o destino – envolto em tensões – das *timbila* antes, durante e depois do evento, é importante comentar que previamente à sua inserção no processo seletivo produzido pelo Estado, as expressões aptas a concorrer são encaixadas nas categorias pré-definidas no Regulamento. Assim, para participar do ciclo deliberativo, é preciso pertencer a alguma das categorias supracitadas, que são exemplificativas. Nesse âmbito, as únicas definições fornecidas pelo documento são relacionadas a gêneros de música:

Música tradicional: canto acompanhado ou não por instrumentos tradicionais e composições instrumentais, transmitidos de geração em geração por meio da tradição oral.

Música ligeira: aquela cujas canções são de sucesso popular, acompanhadas por instrumentos de percussão e melódicos.

Música Coral: a música interpretada através da união das vozes, com ou sem acompanhamento instrumental.

Melodia: forma lógica como os sons se ordenam de modo a que resulte numa música aplicável e agradável. (Capítulo IV, Artigo 27).

Quando iniciei minha aproximação a esse universo classificatório, ignorei a princípio que as *timbila* pudessem ser inserida em algum daqueles termos/categorias, entendendo que eles se destinavam somente aos propósitos de seleção do Festival e tornar-se-iam de alguma forma mais fluidas nas apresentações demonstrativas que constituem a sua fase final. Imaginei que as classificações só faziam sentido nas fases de seleção; nas demonstrações do Festival propriamente dito, a programação buscava mesclar as diferentes expressões no mesmo palco. Mas o que se passou foi bem diferente disso. Essas classificações desempenham a função de marcadores de localização dos palcos especificamente destinados a determinadas expressões definidas previamente, localização que é instituída na terceira fase (a provincial) e se repete na fase final.

A capital da província é dividida em diversos espaços destinados aos palcos específicos, espalhados pela cidade, nos quais ocorrem as apresentações avaliadas pelo júri.¹¹¹ Não é possível assistir a todas às exhibições, pois elas ocorrem ao mesmo tempo e em locais bastante afastados uns dos outros. De acordo com o Regulamento, da decisão dessa instância não há recurso. Nessa etapa, os primeiros colocados são anunciados numa cerimônia de encerramento com a presença do governador da província, entre outras autoridades. À medida que os nomes são proferidos, há muita agitação entre os integrantes do distrito ao qual os membros daquela expressão habitam. Os vencedores, aclamados,

¹¹¹ “Para as fases competitivas (Posto Administrativo, Distrital e Provincial), será nomeado um júri de seleção local, composto por (3 a 5 elementos) personalidades de reconhecido mérito, competência e idoneidade, dirigido por um presidente”. (Artigo 9, Item 1).

serão os únicos a viajar para o Niassa. O restante volta para suas localidades, certos de que poderão concorrer novamente somente após transcorridos dois anos.



Fig. 11. Logotipo do X FNC, cujo lema foi “A cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”. Fonte: Gabinete central de organização do Festival.

2. As etapas seletivas do X FNC

2.1 Na localidade

Acompanhei essa fase em Chissibuca, ocorrida dia primeiro de março de 2018. A localidade dista 32 km de Quissico, em direção sul da província. Atrás de um muro de cimento parcialmente destruído, que separava as lojas à beira da estrada do areal de onde despontava frondosa a árvore cuja extensa sombra abrigaria os artistas, as autoridades, o júri, os chefes tradicionais e a audiência local, foi improvisado um púlpito sem palco: uma pequena mesa de madeira retangular, forrada com um pano vermelho, acompanhada de uma cadeira acolchoada de escritório seguida à direita e à esquerda por duas outras de plástico preto. Ao fundo, um pedaço de pau estilo mastro que suportava uma moldura com a foto oficial do Presidente da República, Felipe Jacinto Nyusi. Ao lado, a bandeira de Moçambique amarrada por uma das suas pontas em um galho da imensa árvore.



Fig. 12. Local em Chissibuca destinado à fase de localidade. Foto da autora.

Chissibuca inauguraria, em Zavala, as disputas que se estenderiam por mais três meses na província. Por esse motivo, esperava-se a presença do administrador do distrito. Enquanto essa autoridade não se apresentava, os concorrentes iam chegando e se acomodando onde os técnicos indicavam. Os artistas e seus instrumentos eram transportados por duas caminhonetes do Serviço Distrital. Valeriano, chefe da repartição de Educação da SDEJT, mas também timbaleiro de um grupo de Zandamela (ver genealogia deste grupo no capítulo 5) que praticamente se desfez com a morte do seu pai, aproximou-se de uma *mbila* de um dos grupos de *ngalanga* que acabara de chegar para ensaiar algumas notas com o tocador do grupo. Enquanto isso, outros acendiam uma pequena fogueira no mato ao lado para esquentar o tambor, *ngoma*, instrumento fundamental, assim como a *mbila*, para a configuração daquela expressão musical.



Fig. 13. Detalhe das *timbila* da *ngalanga* e tambores ao fundo sendo aquecidos.
Foto da autora.

O atraso de uma figura política nesses eventos é, de certa maneira, esperado, e justifica a demora para o início do programa elaborado para a ocasião que, em geral, prevê uma minuciosa divisão de atividades em cada intervalo de tempo preciso. Por exemplo: 9h-9h05: educação cívica; 9h05-9h10: chegada do administrador e demais autoridades; 9h10-9h15: execução do hino nacional; 9h15-9h25: intervenção do administrador; e assim por diante. Esse rigor obsessivo relativo ao respeito com o tempo pôde ser observado em diversos eventos com a presença de “grupos culturais” durante a minha

pesquisa. Trata-se de uma prática mais geral do Estado em relação a eventos oficiais, o que frequentemente gera ansiedade nos técnicos responsáveis pela sua organização.

Esse tipo de procedimento pode estar relacionado ao que Trajano Filho observou a respeito das *tabancas* em Cabo Verde: elas teriam, em larga medida, “incorporado em seu funcionamento formas de organização e práticas de controle usadas originalmente para reprimi-las” (2006: 26). Muitas expressões da cultura popular eram vistas, no contexto colonial, como ameaçadoras da ordem: “tinham grande potencial para trazer desordem, seduzindo as pessoas honestas e de bons costumes para práticas consideradas imorais” (Trajano Filho, 2006: 19). Em meados do século XIX, continua o antropólogo, a ideia de moralidade estava estreitamente conectada às de ordem e civilização; assim, o recurso a que as autoridades frequentemente recorriam para a desordem era a repressão.

Para evitar quaisquer transtornos que pudessem alterar a manutenção da ordem, expressões musicais nativas eram exibidas somente com observância de horário marcado. Trajano Filho argumenta que a regulamentação do tempo, sua divisão entre “tempo de trabalho e tempo de descanso, tempo de ruído e tempo de sossego foi uma verdadeira obsessão da autoridade colonial em sua procura por controlar o trabalho dos sujeitos nativos” (2006: 28). Esse cenário não estava muito distante do que se passava em Moçambique. Se observarmos todo o aparato envolvido na promoção das *timbila* pelo governo colonial português, utilizado na organização de apresentações públicas (ver capítulos 5 e 6), perceberemos que a fixação com o tempo, à semelhança do contexto discutido pelo autor, pode ter sido também internalizada nas expressões culturais em Moçambique, assim como nas estruturas do Estado que com elas se relacionam.

Além da ordem, outro valor intrínseco ao colonialismo e internalizado por membros das *tabancas* e pela sociedade cabo-verdiana diz respeito à disciplina, “que se concretiza na ideia de fila e na prática de pôr-se na fila” (Trajano Filho, 2006: 28). Veremos, a partir dos dados apresentados, que a organização de pessoas em fila é uma constante em todas as fases do Festival. Desde a localidade, na qual os integrantes dos grupos concorrentes desfilam nesse formato para cumprimentar as autoridades presentes, até a fase final, em que delegações uniformizadas adentram o estádio, também em fila, o modelo adotado parece ser o da marcha militar (Trajano Filho, 2006: 28).

Volto ao evento em Chissibuca, a um dos momentos em que essa prática se concretizou. Enquanto o programa não era executado, o chefe da Repartição de Cultura do Distrito aproximou-se das pessoas integrantes dos grupos que se apresentariam para ensinar como deveriam se portar diante da tribuna das autoridades e da mesa do júri.

Organizou-os em fila, na ordem estabelecida para as respectivas atuações e ensaiaram a entrada: quando anunciados ao microfone (por exemplo: *ngalanga* de Xitondo norte), entrariam um a um daquele grupo, sacudindo as mãos para cima.

A espera funcionou também para atrair a audiência, constituída majoritariamente por crianças de uma escola próxima e de moradores das redondezas. Aglomeraram-se debaixo da árvore, formando uma meia lua de pessoas que, caso ultrapassem a linha imaginária que os separava do espaço destinado às apresentações, eram imediatamente coibidos pelos chefes tradicionais. O som mecânico reproduzia músicas de Liloça e Mister Bow, celebridades naquelas paragens. Um senhor saiu da pequena multidão e dirigiu-se ao centro, no espaço destinado à apresentação dos grupos e começou a dançar, contagiando algumas senhoras e crianças, que o acompanharam. O MC (Mestre de Cerimônias), em posse do microfone, encorajou quem estava quieto a dançar também. Em pouco tempo a meia lua tornou-se uma grande roda. Foi uma festa só.

Em vista da iminente chegada das autoridades, a audiência foi orientada a voltar aos seus lugares. Um sujeito – provavelmente um funcionário do STAE (Secretariado Técnico de Apoio às Eleições) – foi convidado a falar; segurou o microfone e em poucos minutos proferiu uma aula de “educação cívica”, de acordo com o anúncio do MC. A aula foi transmitida em *cicopi* (língua chope) e, como me explicaram (pois nessa altura meu conhecimento da língua era muito exíguo), seu conteúdo tratava de informar à população a importância do voto: era necessário recensear-se nos postos indicados para participar como cidadãos nas eleições autárquicas de outubro, em que seriam eleitos os administradores dos municípios. Na sequência, dirigiu-se à mesa das autoridades o administrador do distrito de Zavala e sentou-se na cadeira acolchoada de escritório. Em seguida todos ficam de pé para ouvir o hino nacional de Moçambique, entoado à capela por um grupo de crianças, estudantes da escola daquela localidade.

Finalizado o hino, os integrantes dos grupos passaram em frente ao administrador, seus assessores, e o diretor do SDEJT, cumprimentando-os com as palmas das mãos para cima, tal como ensinado pelo chefe. Em seguida, o MC convidou para um “aperitivo”, antes de iniciar a competição, o DJ Hélio, um cantor local de música ligeira, que apresentou em *playback* uma música aparentemente de sua autoria. A audiência assistia atenta aos movimentos do DJ, que percorria todo o espaço fixado para a apresentação dos grupos – imenso para uma só pessoa –, mas não se envolvia com a música como fizeram anteriormente, quando as autoridades ainda não haviam chegado. Pouquíssimas pessoas dançaram espremidas em seus lugares, embaladas pela apresentação do DJ.

Iniciaram-se os discursos em português. Em ordem crescente na hierarquia, o primeiro a se pronunciar foi o diretor da SDEJT: “Moçambique, oê! Presidente Felipe Jacinto Nyusi, oê! Cultura moçambicana, oê! Juventude engajada na cultura, oê!”¹¹². Explicou sem muitas delongas que o Festival Nacional da Cultura possuía três fases, a de localidade, a distrital e a provincial. A última, a nacional, não seria necessariamente uma fase no sentido competitivo, pois é quando os grupos “apurados” se apresentam nos palcos da capital acolhedora do evento de forma demonstrativa. Naquele primeiro de março em Zandamela (localidade Chissibuca), completou o diretor, estavam iniciando o processo seletivo; no dia seguinte, essa mesma fase ocorreria em outros dois locais, Quissico e Muane.

Posteriormente, assumiu o microfone o chefe do Posto Administrativo de Zavala: “Unidade nacional, oê! Presidente Jacinto Felipe Nyusi, oê! Cultura moçambicana, oê!”. Brevemente, deu as boas-vindas aos presentes e sugeriu que os grupos dessem o máximo de si para que pudessem ser selecionados a participar da fase distrital. Por último, o administrador do Distrito de Zavala: “Cultura moçambicana, oê! Continuadores, oê! Zandamela, oê! OMM (Organização da Mulher Moçambicana), oê! Todos nós, oê!”. Cumprimentou os presentes e alertou-os a respeito da sua responsabilidade como “fazedores de cultura”. O que seria executado ali, continuou, tratavam-se dos valores e crenças do povo daquele distrito, que através das danças, da música, enfim, das “práticas culturais”, representariam a província a nível nacional. O Festival Nacional da Cultura, segundo ele, mostraria os diversos “referenciais históricos da moçambicanidade”, por isso a província deveria selecionar as melhores expressões para integrar aquela seleta amostra da cultura moçambicana. O administrador informou, ainda, que o Fundo Nacional de Cultura¹¹³ é um mecanismo de promoção da economia nos “setores criativo e turístico”. Por fim, explicou que dali sairia apenas um grupo vencedor para concorrer na fase distrital.

Enquanto o chefe da Repartição de Cultura aproximava-se mais uma vez dos grupos para orientar a sua entrada no espaço destinado às apresentações, dois técnicos da

¹¹² Como veremos, todos os discursos políticos em eventos dessa natureza (mas não só na área da cultura) são antecipados por esses vocativos. Cada vez que o político diz “oê”, a audiência responde “oê”. A duração e o entusiasmo da resposta dependem do modo como as autoridades se exprimem para a coletividade.

¹¹³ O Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural (FUNDAC) é uma instituição tutelada pelo Ministério da Cultura e Turismo. Criado há mais de vinte anos e, “baseado na ideia de ‘pluralismo cultural’, o FUNDAC provê recursos para a edição de livros, captação fonográfica, peças cinematográficas, pesquisas e viagens culturais, entre outras actividades” (Jorge Werthein in <https://www.mmo.co.mz/politicas-culturais-mocambique-ha-pouca-luz-no-fundo-do-tunel>). Acesso em 03/06/2020.

SDEJT e uma professora posicionaram-se na mesa do júri, enquanto o MC, mais uma vez ao microfone, passava a anunciar as oito atuações do dia. Ressalto que naquela ocasião competiram somente grupos classificados como “dança moçambicana”. O primeiro a ser chamado foi um grupo de *xingomana*, composto por doze senhoras e um tocador de tambor. Trajavam camisetas brancas com dizeres “Visita Presidencial – 2017” nas costas, *capulanas* amarradas às cinturas e, por cima, saias de palha curtas que se movimentavam com seus respectivos passos. Amarraram lenços coloridos na cabeça e a maior parte delas estavam descalças, pisando a areia úmida pela chuva que caíra aquela semana, outras duas calçavam sapatilhas pretas baixas. A audiência, que ainda iria se avolumar bastante, assistiu atenta e quieta.

O segundo grupo também era de *xingomana*; foi anunciado como *xingomana* de Mazivela. Dessa vez, as pessoas começaram a interagir com o grupo, ainda que timidamente: aqueles que estavam mais próximos, riam do senhor que tocava tambor todas as vezes que ele se irritava com certos passos das dançarinas. O grupo era constituído por dez mulheres, a maior parte senhoras que vestiam de modo similar ao anterior, exceto as blusas, que não tinham um padrão uniformizado. Na finalização de cada apresentação, o MC pedia para os presentes aplaudirem.

O grupo que entrou a seguir dispensou essa solicitação do MC: logo nas primeiras batidas do grande tambor e das duas *timbila*, os dançarinos desviaram a atenção dos presentes. Era a *ngalanga* de Xitondo norte, um grupo composto somente por homens – majoritariamente jovens –, todos vestidos com camisetas vermelhas da Vodacom (empresa de telefonia móvel), alguns com *capulanas* amarradas à cintura – com comprimento até os joelhos (mais curtas do que as que as mulheres usam naquela região) –, outros com calças compridas improvisadas de macacões de trabalho de diferentes cores, chocalhos amarrados nas panturrilhas. O vigor que demonstraram através da dança envolveu o público: uma senhora, inclusive, rompeu a fronteira que a separava do grupo que atuava para compartilhar uns passos com um jovem dançarino deste.



Fig. 14. Grupo de *ngalanga* de Xitondo norte preparando-se para iniciar sua apresentação. As três pessoas de costas que aparecem em primeiro plano são membros do júri. Foto da autora.



Fig. 15. Dançarino de *ngalanga*. Foto da autora.



Fig. 16. Interação. Foto da autora.

A demonstração de contentamento por meio das “danças tradicionais” – mas não só, como verificamos também em relação à música ligeira – é um elemento fundamental das práticas de sociabilidade em Zavala. Desde a mais tenra infância o indivíduo se

encontra cercado por musicalidades que os convidam a dançar em distintas ocasiões.¹¹⁴ Raras vezes me deparei com pessoas que não sentissem vontade de se movimentar ao som de instrumentos peculiares daquelas paragens ou de artistas de música ligeira reproduzidos nos programas de rádio. Algumas danças, como a das *timbila* ou *ngalanga*, exigem bastante treino por parte daqueles que a elas se dedicam, e nem todos são capazes de executar seus passos. A atitude da senhora que se aproximou do dançarino de *ngalanga* pode ser entendida a partir desse contexto, no qual o ato de compartilhar momentos como aquele revelam não somente a alegria de quem se aproxima dos artistas, mas sobretudo os sentidos de pertencimento a uma coletividade que tem na dança um dos principais elementos de sua vitalidade. A dança, além disso, é uma das formas de ligação dos seres vivos com seus ancestrais, o que a torna um dos valores sociais mais importantes naquela sociedade.

Prosseguiu-se a competição com a apresentação de outro grupo de *xingomana*, que pouco atraiu a atenção da audiência. Doze senhoras, acompanhadas pelo tambor, vestidas de modo semelhante às aquelas que as antecederam: *capulanas*, saias de palha, lenços na cabeça. Assim que terminaram sua dança, foi anunciada a *cikwakwakwa* com as crianças do 1º e 2º graus da Escola Primária da localidade. Eram catorze meninas e dois meninos, todos manuseavam o instrumento confeccionado em duas pequenas peças de madeira que produzia os sons daquela dança. As crianças do público acompanhavam atentas os movimentos das mãos dos seus colegas, a destreza com que batiam uma peça na outra. Essa dança era acompanhada por canções, cujas letras (em português) continham frases como “somos todos moçambicanos”, “somos todos contra a SIDA”, “somos todos contra o HIV”. Em conversa com um dos membros do júri posteriormente, este comentou que grupos como esse, que elaboram letras contendo temas sugeridos no Regulamento do Festival, são sempre bem avaliados. Nesse caso, entretanto, dificilmente deixariam que passasse em primeiro lugar porque, segundo ele, “não vale a pena levar crianças numa viagem tão longa”.

De repente a audiência começou a aumentar, possivelmente devido à finalização do turno matutino da escola próxima. Quando chegou a vez da *ngalanga* de Makatane se apresentar, os espectadores se amontoavam uns aos outros para conseguirem ver os

¹¹⁴ Refiro-me ao termo dança aqui para indicar, genericamente, formas de expressão corporal animadas por práticas musicais. Com isso quero indicar que muitas vezes, nesse contexto apontado, não existe nenhuma classificação ou qualificativo em relação ao termo por parte dos seus praticantes, ou seja, trata-se apenas de dançar (*ku sinyá*).

passos dos dançarinos que volta e meia convidavam o público a aplaudir, sem necessidade de o MC pedir. Eram sete dançarinos; a maioria vestia as calças adaptadas de macacões de trabalho, outros amarraram *capulanas* daquela maneira mais curta que as das mulheres. Não se mostravam tão uniformizados como os outros desse mesmo estilo, mas a formação instrumental era a mesma: duas *timbila*, um tambor grande e outro pequeno, de som agudo. Os dançarinos, todos homens jovens, esmeravam-se a cada passo. Aquele era um concorrente *forte*; o público se entusiasmava com a apresentação, alguns dançavam dos seus lugares, estavam bem ensaiados, cada dançarino individualmente chamava a atenção de todos quando executava sua performance a solo. O júri estava atento a esses aspectos e isso contava bastante na atribuição das notas.

Por último, apresentou-se a *ngalanga* de Ngomene sul, um grupo formado por crianças e jovens. Além de envolver o público com o ritmo próprio daquela dança, a atração se concentrou numa menina que aparentava ter uns seis ou sete anos de idade, extremamente desvolta. A audiência vibrava quando ela entrava em cena e executava seus passos, circulando de um lado a outro na areia úmida. Um senhor chegou a invadir o “palco” para colocar algumas moedas em sua cabeça, em ato de *ku fuha*.¹¹⁵

Finalizadas as apresentações, o MC pediu alguns minutos antes de anunciar o resultado, pois era o momento de o júri somar as notas e decidir o vencedor. Nesse momento, o público era afluyente debaixo da sombra da árvore e fora dela. O som mecânico voltava a tocar. Enquanto os membros do júri conversavam entre si para decidirem pelos primeiros colocados, um jovem que se apresentou como “facilitador comunitário” de um projeto de combate ao HIV denominado Hlayisa falou brevemente em *cicopi* para os presentes sobre as ações que seriam desenvolvidas naquela localidade. Por fim, o resultado foi revelado.

Curiosamente, saindo do protocolo esperado (pois apenas um grupo deveria ser selecionado para a próxima fase), foram anunciados dois vencedores: em primeiro lugar, *ngalanga* de Makatane e, em segundo, *ngalanga* de Xitondo Norte. Os membros do primeiro vibraram! Pularam, abraçaram-se, pareciam não acreditar. Continuaram a dançar até quando não havia quase ninguém no local. Aqueles que ficaram em segundo não gostaram nada do resultado; arrumaram suas coisas e se preparam rapidamente para ir embora. Um dos técnicos da SDEJT que atuava como membro do júri me disse, quando perguntei sobre o porquê de dois candidatos para a fase distrital, que o resultado foi

¹¹⁵ Cf. capítulos 5 e 6 a respeito dessa prática que envolve depositar alguma quantia monetária na cabeça daquele que se apresenta.

proposital, pois, sabendo-se que os dois grupos são rivais, quiseram deixar a decisão final para a próxima fase. Além do mais, preferiram dar oportunidade para os de Makatane porque os de Xitondo “estão acostumados a ganhar, são mais estruturados, têm até um empresário”.



Fig. 17. *Ngalanga* de Makatane. Foto da autora.

2.2 No distrito

Dia 13 de abril foi a vez da fase distrital, que ocorreu no miradouro de Quissico, mesmo local onde acontece anualmente o *M'saho*. De fato, é o maior local para esse tipo de apresentação na região, e como era a última etapa a ser realizada no distrito – dali os vencedores competiriam na capital da província com aqueles que foram selecionados em todos os 14 distritos de Inhambane –, o palco do miradouro e os degraus de cimento que funcionam como uma espécie de arquibancada configuraram-se como espaço ideal para o que a ocasião exigia. Às oito horas da manhã, como previsto, os grupos começaram a chegar. O chefe da Coordenação de Patrimônio Cultural da Direção Provincial de Cultura e Turismo se deslocou até Quissico para, segundo ele, “supervisionar o concurso”.

O procedimento de organização dos lugares onde sentariam o júri e as autoridades foi praticamente o mesmo daquele da fase anterior, exceto que dessa vez o que os abrigava do sol não eram árvores, mas uma estrutura de alvenaria que comporta cerca de quinze pessoas sentadas. Esse espaço está localizado de frente para o palco; os dois estão na

mesma altura, diferentemente do restante do local, onde o público se espalha por alguns níveis acima. A imagem emoldurada do Presidente da República foi pendurada ao alto, na única parede que sustenta essa estrutura. Na ausência de orientações, os artistas se ajeitavam como podiam pela área do miradouro. Umhas senhoras buscaram a sombra de uma árvore para se acomodarem, à espera de serem chamadas para se posicionarem junto ao palco. As jovens do desfile de modas, no intuito de acertarem os últimos detalhes da vestimenta (produzida quase que por completa com tecidos de *capulana*), dos cabelos e da maquiagem, foram para detrás do palco, um estreito corredor que separava o espaço edificado do mato comprido que dava às extensas lagoas de Quissico; uma bela paisagem que vez ou outra é utilizada como cartão postal para direcionar iniciativas voltadas ao turismo.¹¹⁶ Os jovens dos dois grupos de *ngalanga* afastaram-se ainda mais, a um canto num espaço mais aberto para esquentarem a pele dos tambores.

Perto das dez horas o MC convidou os artistas a se aproximarem do palco. Alguns já se mostravam um tanto impacientes e desanimados com o demorado atraso. O MC, então, explicou que estávamos à espera do administrador do distrito e do diretor do SDEJT, que se encontravam numa reunião do partido Frelimo e, tentando apaziguar os ânimos, disse: “Houve um problema de agenda, não desanimem, pois o que vai ocorrer aqui é a nossa expressão como um povo!”. As autoridades chegaram às 10h35. Logo depois o MC anunciou que seriam apresentadas expressões de dança, desfile de moda e música ligeira. Após a entrada organizada dos artistas, que passaram um a um pelo espaço não coberto do palco, cumprimentando as autoridades, de maneira similar ao decorrido anteriormente na fase de localidade, o diretor do SDEJT foi convidado para se dirigir à frente de modo a proferir seu discurso.

“Moçambique, oê! Presidente Felipe Jacinto Nyusi, oê! Cultura moçambicana, oê! Danças tradicionais, oê!”, bradou. Sua comunicação foi bem breve: explicou que, da fase de localidade, saíram os grupos que iriam se apresentar ali e que o júri avaliaria “o melhor entre os melhores”. Especificou que até aquele momento o distrito tinha selecionado seis danças, cinco artistas de música ligeira, uma poesia e dois desfiles de moda.¹¹⁷ “Que vençam os melhores!”, finalizou. A segunda exposição foi pronunciada por uma senhora

¹¹⁶ Voltarei a esse ponto no sexto capítulo, no qual analisarei o *M'saho* realizado em 2018. A apropriação dessa paisagem para promoção de atividades turísticas não é recente. A imagem da vista desse miradouro pode ser encontrada, por exemplo, em panfletos e outras propagandas do Setor de Turismo do governo colonial português; há, inclusive, imagens com uma orquestra de *timbila* em primeiro plano e essas lagoas ao fundo. Cf. Marjay (1963).

¹¹⁷ Como foi selecionada apenas uma poesia em uma das seleções da fase de localidade, ela foi automaticamente transferida para concorrer na fase distrital.

representante do Conselho Municipal, que parecia não estar muito à vontade com a tarefa que lhe delegaram: falava como tom de voz muito baixo, olhos sempre voltados para o papel, não se comunicava com o público (o que foi observado pelos técnicos que acompanhavam o evento através de comentários jocosos posteriormente). Leu um discurso preparado previamente. Desejou bom dia aos presentes, citou que naquele distrito onde estavam orgulhavam-se de ter um “Patrimônio Mundial da Humanidade” [sic]; disse que através da cultura os artistas se tornavam mais próximos e exortou a importância da “transmissão dos nossos valores às gerações mais novas”. Palavras como harmonia, respeito, solidariedade e alegria foram elencadas como consequências da organização de festivais de cultura. E finalizou: “Por um Quissico melhor e livre da pobreza!”.

Por último, dirigiu-se ao púlpito o administrador do distrito de Zavala: “Zavala, oê! Artistas de Zavala, oê”. Pediu desculpas pelo atraso, justificou dizendo que muitos eventos estavam acontecendo ao mesmo tempo naquele distrito.¹¹⁸ Seu pronunciamento foi muito breve. Após desejar bons trabalhos aos artistas e ao júri e dizer “Moçambique, oê!”, declarou aberta a fase distrital do X FNC. Com a saída do administrador, que não permaneceu para assistir às apresentações, os seis membros do júri,¹¹⁹ que estavam expostos ao sol, foram realocados na estrutura coberta em frente ao palco. A seleção iniciou-se com as danças, na seguinte ordem anunciada: “Xingomana de Kala Chambula”, “Wuka Timbila Ta Zavala” (um grupo de jovens que tocam e dançam tipos variados de dança), “Ngalanga de Makatane”, “Trombeta de Gungulo”, “Ngalanga de Xitondo” e “Novidade de Manga” (um grupo de *ngalanga*).

Nessa segunda fase o evento passou a se assemelhar ao formato da fase final, tendo a escolha do local – o miradouro – contribuído bastante para isso: os espaços destinados ao público, ao júri, às autoridades e aos artistas tornaram-se ainda mais diferenciados. Para cada um desse conjunto de pessoas havia um espaço pré-especificado para o desempenho de seus papéis.¹²⁰ Os que concorrem a uma vaga na fase provincial deviam ficar bem afastados de todos os outros presentes, pois é no palco que se destacavam como artistas. A distância que separava aqueles que se apresentavam no palco daqueles que assistiam, da pequena “arquibancada”, entretanto, não impediu que pelo

¹¹⁸ Além da fase distrital do X FNC, estava ocorrendo um seminário da Rádio Moçambique sobre a padronização da língua chope (*cicopi*) e uma reunião a portas fechadas do partido Frelimo.

¹¹⁹ Professores de escolas do distrito e funcionários da administração pública distrital.

¹²⁰ No último capítulo farei uma análise desse espaço a partir da dinâmica observada em um dia de *M'saho*.

menos três pessoas tenham se dirigido ao palco para dançarem com os seus preferidos e, claro, depositar moedas em suas cabeças. Imediatamente após terminarem as apresentações dos grupos da dança, entraram em cena os dois desfiles de moda e os candidatos da música ligeira.

Foi apurado para concorrer na categoria “dança moçambicana” o grupo de *ngalanga* de Xitondo norte, consolidando expectativas do grupo e, em certa medida, de alguns membros do júri e técnicos da SDEJT. Os integrantes do grupo de Makatane, embora não se conformassem com o resultado, não reivindicaram nenhum tipo de revisão ou nova apuração; não o fizeram por terem se resignado, mas porque sabiam que o lugar ocupado por eles naquela configuração social temporária não permitia qualquer tipo de ação além da que já haviam demonstrado no palco. Entendendo, portanto, que não poderiam perturbar a ordem estabelecida pela hierarquia, prepararam-se para retornar a suas casas com ideias que incluíam a reconsideração de suas estratégias nas próximas oportunidades. Tinham em mente, naquele momento, que ensaiar com mais intensidade não seria o principal a se fazer, mas sim intensificar as relações sociais para além das suas localidades de residência e, caso necessário, recorrer ao aconselhamento de curandeiros.

2.3 Na província

Dia 8 de maio de 2018, na cidade de Inhambane, os técnicos da Direção Provincial de Cultura e Turismo estavam bastante agitados e preocupados na sala que abriga as Coordenações do Patrimônio Cultural e das Indústrias Culturais e Criativas. Juntei-me a eles na atividade de preparação dos convites destinados a comerciantes – em geral aqueles que deram algum tipo de patrocínio para o evento –, membros do partido Frelimo, diretores de instituições públicas, dirigentes de agregações religiosas, juiz, administradora da província, entre outros. Esses dois últimos foram considerados os mais importantes e, antes que eu escrevesse seus nomes, alguém imprimiu convites em melhor resolução, em papel mais duro, com bordas douradas, diferente daquele vermelho desbotado que vinha no convite comum. “Não ficaria bem essas autoridades receberem a mesma impressão que todos os outros convidados”, explicaram-me.

A chefe da Coordenação de Indústrias Culturais e Criativas andava de um lado para outro e fazia várias ligações. Ela tinha sido designada pelo diretor daquela instituição para conseguir financiamentos de todos os tipos: alimentação, transporte, hospedagem, etc. Não havia orçamento suficiente para aquela atividade (a fase provincial do X FNC),

então os técnicos tinham que buscar auxílio por toda parte; não havia hipótese de o evento não acontecer. Ela reclamava da falta de empenho dos colegas e sentia estar fazendo tudo sozinha. Outros respondiam que também estavam se esforçando. De repente, todos riram e afirmaram que era sempre assim, debatendo acerca da precariedade do serviço para o qual trabalham. A chefe enfatizou como era difícil trabalhar na área da cultura e, ainda por cima, “nos chamarem de Ministério das Brincadeiras”, referindo-se ao modo pejorativo como técnicos de outras instituições públicas denominam anedoticamente o Ministério da Cultura [e Turismo].

Às 14h nos dirigimos ao Conselho Municipal, onde haveria uma reunião geral de organização daquela fase do festival na capital da província. A sala de reuniões oficiais da instituição, um edifício construído pelo governo colonial, estava cheia. Aquela seria a terceira (e última) reunião antes do evento. Os presentes, divididos em subcomissões, eram funcionários públicos de diversas áreas: do próprio Conselho Municipal, da Biblioteca, do Museu, da Casa da Cultura (estes três parte da estrutura da Direção Provincial de Cultura e Turismo), das escolas, da administração provincial e, claro, da própria Direção Provincial. Quem presidiu a reunião foi o Presidente do Conselho Municipal da Cidade de Inhambane, chamado por todos por *Senhor Inspetor*, que anunciava o nome das subcomissões e um representante de cada uma fazia um breve relato sobre a situação em que se encontrava cada uma, concentrando-se nos “avanços” e nas “listas de necessidades”.¹²¹

O senhor inspetor era muito enérgico. Quando a subcomissão de Transporte e Comunicação, por exemplo, informou que, das 25 viaturas solicitadas às diversas instituições em Inhambane para o transporte dos artistas dos distritos haviam recebido somente cinco, escutaram boas repreensões: “E o que faremos? As delegações que vêm dos distritos não têm carros? Há um plano alternativo, em caso de não se conseguir todas essas viaturas?”. Outro ponto sensível da reunião foi a questão da comunicação, também responsabilidade dessa subcomissão. “A informação precisa chegar às massas em tempo hábil, senão o governador não vai aparecer para discursar!”, exclamou o inspetor.¹²²

¹²¹ Os nomes das subcomissões eram: Protocolo, Ornamentação, Secretariado e documentação, Transporte e comunicação, Publicidade e marketing, Produção e espetáculo, Exposição e arte, Saúde e higiene, Angariação de fundos, Alojamento e infraestruturas, Júri e Logística.

¹²² Trata-se de uma reclamação constante de certas autoridades políticas a falta de divulgação dos eventos culturais por parte dos técnicos. Nessa situação específica, o inspetor tinha em mente o evento de Lançamento do X FNC na Província no final de fevereiro, realizado na quadra de esportes de uma escola em Inhambane. Poucas pessoas compareceram no dia, além dos artistas convidados pela Direção Provincial para se apresentarem. O evento contou com a presença do governador da Província, que teria reclamado

O representante daquela equipe respondeu que tiveram problemas em relação a um aparelho móvel que faria a divulgação pela cidade, mas que já estavam anunciando nas redes sociais, como *Facebook* e *Whatsapp*, e pediu que todos repassassem a informação dessa maneira. O inspetor redarguiu dizendo que grande parte da população não tinha acesso a esses meios, e que a divulgação deveria estar em locais de grande circulação, como mercados e escolas. Um terceiro ponto de muita discussão foi a propósito dos alojamentos. Segundo o inspetor, era preciso dar a máxima atenção às “condições logísticas para recepção dos hóspedes”, pois seria “necessário mostrar a eles, que vêm dos distritos, que a capital da província tem boas condições para lhes receber, apresentam menos dificuldades que eles encontram em seus locais de origem”. Todos foram embora com questões urgentes a resolver.

O dia seguinte não foi diferente, começou bem cedo e terminou muito tarde. As delegações dos distritos começaram a chegar e seus artistas e técnicos desciam onde ficariam hospedados: na Escola Secundária do Muelé, ao lado de onde se localiza a sede provisória da Direção Provincial de Cultura e Turismo.¹²³ A equipe do Protocolo, responsável pela recepção das delegações, ainda estava decidindo como e por quem o espaço seria ocupado quando começaram a chegar os micro ônibus abarrotados de pessoas, roupas, instrumentos musicais e objetos artísticos. Os técnicos distritais, que acompanhavam os artistas à capital, cumprimentavam-se entre si. Estavam felizes em rever os colegas. A maior parte dos membros dos grupos parecia não se conhecerem. A longa viagem ao Niassa cumpriria essa missão.

Enquanto isso, no centro da cidade, o palco montado em um dos cantos da praça para acolher as apresentações de música ligeira e música tradicional estava sendo aparelhado com as caixas de som e toda a parafernália eletrônica. O *banner* com a logo do evento não chegaria de Maputo a tempo, então foi necessário improvisar. Foram impressas diversas letras, uma em cada folha de papel A4, com os seguintes dizeres:

X EDIÇÃO
FNC 2018
FASE PROVINCIAL

com o diretor provincial o fato de ter tão pouca gente numa ocasião como aquela. Era inadmissível convocar uma figura importante como o governador para discursar para um público tão exíguo.

¹²³ Com as eleições autárquicas e presidenciais, a sede da Direção Provincial foi deslocada do centro da cidade para o bairro periférico do Muelé e ocupou uma construção que inicialmente estava destinada para ser a biblioteca provincial (que foi instalada numa antiga igreja desocupada na cidade, ao lado de uma antiga escola colonial que atualmente é considerada a melhor escola secundária da cidade). Toda essa movimentação, segundo me contaram, foi necessária para abrigar a estrutura do STAE (Secretariado Técnico de Apoio às Eleições).

O diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo, que não estava na cidade de Inhambane naquele dia, pois tinha outro compromisso na mesma data, assim que viu as fotos do palco com aquela bricolagem, ficou furioso. Alguns técnicos temiam a repreensão, mas era o que podiam fazer naquele momento. O diretor os culpava por não terem resolvido essa questão com antecedência; toda falha observada, principalmente essas relativas à estética, tanto de locais quanto de pessoas, recairia sobre ele, pois, hierarquicamente, era o principal responsável pelo bom andamento do evento. Afinal, a “boa imagem” política advinha do modo como o “seu povo” se apresentava em público. Em se tratando dessa fase provincial, os serviços distritais dos 14 distritos da província foram responsáveis por providenciar *capulanas* e/ou camisetas (camisetas e camisas gola polo) para todos os membros da sua delegação. Conversei com várias pessoas sobre a escolha por esse padrão uniformizado e todas me disseram que achavam bonito todos se vestirem “iguazinhos”.¹²⁴

Perto do meio dia, na escola-hospedagem, a equipe do Protocolo organizava em filas os membros das delegações para o almoço. “Comer rápido e ir para os carros!”, ouvia-se. Havia muitas pessoas, cerca de 35 por delegação – como são 14 distritos, somavam cerca de 500, sem contar aquelas da organização em Inhambane – e dar conta das demandas de todos era um trabalho cansativo, demandava atenção e paciência. A equipe destacada para cozinhar – todos funcionários de instituições públicas em Inhambane, não necessariamente com atribuições nessa área – já tinha pilado grandes quantidades de amendoim desde muito cedo para preparar o caril de peixe, e a farinha de milho para o preparo da *xima* já tinha ido para as grandes panelas. Cada delegação tinha sido instruída pela Direção Provincial a levar seus utensílios (pratos, copos e talheres) para as refeições, pois a província não conseguiria providenciá-los naquela quantidade.

Pouco a pouco, a partir das 13h, os artistas chegaram na principal praça da cidade. Cada delegação vestida com suas cores e empunhando uma placa de madeira com o nome dos respectivos distritos ia sendo orientada pela equipe de Protocolo a se colocarem num espaço aberto ao lado das cadeiras de plástico. Deveriam esperar ali de pé, cada grupo de pessoas ao lado do outro, na ordem em que desfilariam em frente à tribuna montada para abrigar o governador e demais autoridades convidadas. Dentro dessa estrutura erguida com paus, teto montado com pedaço de ferro e coberto por lona, além das cadeiras de

¹²⁴ Mais uma vez o modelo da ordem perpetrada pelo colonialismo e incorporada pelos sujeitos pós-coloniais parece ter ressonância aqui.

plástico, foi colocado um púlpito com microfone. A foto do Presidente da República, Felipe Jacinto Nyusi, estava pendurada no topo.

Após a chegada das delegações, adentrou pelo mesmo caminho percorrido pelos artistas, um grupo de estudantes de uma escola secundária acompanhadas por pessoas vestidas com grandes cabeças, estilo bonecões, incluindo uma com pernas de pau que segurava a bandeira de Moçambique. Quando essa inusitada turma se aproximou daqueles que aguardavam em pé enfileirados, poucos continuaram na mesma posição: todos queriam se aproximar dos bonecões, tirar foto, fazer *selfie*, dançar com eles. Mas esses personagens (eram sete) não estavam ali somente para divertir os competidores: eles encenariam uma peça de teatro cujo tema era conscientização ambiental.¹²⁵

A essa altura já havia chegado de Zavala o grupo de *timbila* convidado para participar na abertura. Era o grupo de Muane, do Filipiane, presidente da Associação dos Timbileiros. No Programa que acompanhou o convite, entretanto, a denominação era somente “Timbila de Zavala”. Chegaram quase na hora de começar o evento e iriam embora no mesmo dia. Enquanto esperavam orientações sobre onde tocariam, desceram as *timbila* do transporte que os havia levado até a cidade de Inhambane e as colocaram no chão, num canto debaixo de uma árvore. Com a iminência da chegada do governador, foram conduzidos a colocar os instrumentos no asfalto: eles tocariam de costas para o palco principal, de frente para a tribuna das autoridades e, como é de praxe nessas ocasiões em que o cerne da execução musical é a apresentação para um público de espectadores, os dançarinos ficariam de costas para os tocadores. Além dos cinco minutos que lhes foram disponibilizados para tocar o hino nacional de Moçambique (neste caso não houve dança),¹²⁶ teriam dez minutos mais tarde para se apresentarem com alguma composição própria.

¹²⁵ Havia um narrador, que ia contando a história, em português, enquanto os bonecos interpretavam: um senhor que bebia muito, chegava bêbado em casa, batia na mulher, jogava as garrafas de bebida no rio próximo de casa, onde também defecava. Posteriormente, apareceu um casal e apanhou água no rio para cozinhar. A cena seguinte é um dos personagens caindo no chão, doente por ter comido aquela comida preparada com a água contaminada. Entrou um médico na cena, examinou o paciente, que levantou em seguida e todos comemoraram. O narrador ensinou, então, que não se devia jogar lixo nos rios e as necessidades fisiológicas deveriam ser feitas nas fossas e casas de banho específicas para isso.

¹²⁶ Ao que consta, a iniciativa de incentivar os grupos de *timbila* a tocar o hino nacional foi do Arpac, que produziu um vídeo com Filipiane tocando-o a solo e o publicou na sua página oficial no Facebook em 22 de novembro de 2016. O texto que introduz o vídeo é o seguinte: “Hino Nacional moçambicano ao som de Timbila. Alberto Feijão Mangue, mais conhecido como “Filipiane”, é um dos mais reconhecidos mestres na arte da Timbila, a dança orquestral dos chopos, povo enraizado na confluência das províncias de Inhambane e Gaza. Em 2005, a Timbila foi proclamada Património da Humanidade pela Unesco, o que lhe rendeu grande destaque internacional e um crescente interesse sobre as suas tradições. Excelente fabricante e exímio tocador, “Filipiane” executa o Hino Nacional moçambicano ao som da mbila, o xilofone artesanal da construção e sonoridade refinada que compõe as orquestras de Timbila”. Quem gravou o vídeo (e

Acompanhado por uma sirene, o governador chegou conduzido por um motorista num Toyota 4x4, seguido por outro carro e mais três homens que caminhavam junto ao arrastar do automóvel. O chefe máximo na província desceu sob salvas de palmas dos presentes, aproximou-se dos membros das delegações que se encontravam atrás da tribuna, preparados para o desfile, cumprimentou-os com um aceno de mão e sentou-se na cadeira que lhe estava reservada. Em seguida, o casal que se posicionou em cima do palco, na qualidade de mestres de cerimônias, leu o Programa, anunciando uma a uma as atividades daquele evento de Abertura do X FNC – Fase Provincial.

Iniciou-se o “desfile das delegações distritais”, que entrou na seguinte ordem: Zavala, Inharrime, Panda, Homoíne, Maxixe, Morrumbene, Massinga, Funhalouro, Mabote, Vilankulo, Inhassoro, Govuro, Jangamo, Inhambane. Na sequência, entraram os bonecos, o “perna de pau” e as crianças acompanhadas dos músicos (um deles era o professor responsável por ensaiar os estudantes) que avançavam tocando alguns tipos de tambores. Por fim, todos devidamente organizados no asfalto entre o palco e a tribuna, foi executado o hino nacional pelas *timbila* que já se encontravam em seus devidos lugares. O palco produzia uma sombra ideal, evitando que os instrumentos e os tocadores ficassem expostos ao sol.

Ato contínuo, houve declamação de poesia e, na sequência, entraram em cena as crianças da Escola Secundária de Cambine, que apresentaram duas danças, *mukapa* e *zore*, ao som do acompanhamento instrumental de percussão (um conjunto de 7 tambores juntamente com uma espécie de pandeiro meia lua). O teatro com os bonecos, descrito anteriormente, foi apresentado na sequência. Abriu-se, então, a sessão dos discursos. O primeiro comentou brevemente que as “condições” para realização daquela fase do X FNC estavam dadas e que, se os candidatos seguissem as orientações que lhes estavam sendo repassadas pelos membros das subcomissões, “tudo decorreria muito bem”. O governador, por seu turno, deu as boas-vindas aos artistas dos distritos, parabenizou-os por terem chegado até àquela fase e desejou que os candidatos de todas as modalidades se concentrassem ao máximo e dessem o melhor de si para serem escolhidos para a fase final no Niassa. Declarou, então, aberta a fase provincial do X FNC 2018.

provavelmente também escreveu esse texto) foi Marílio Wane, técnico do Arpac e autor da dissertação de mestrado *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*, defendida em 2010 no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia.



Fig. 18. Desfile das delegações. Foto da autora.



Fig. 19. Timbileiros do grupo de Muane assistindo ao desfile. Foto da autora.

Assim, iniciou-se a apresentação da “Timbila de Zavala”. Reparem que, desde quando as etapas seletivas do Festival se iniciaram, esta é a primeira vez que um grupo de *timbila* se apresenta, e o faz na qualidade de convidado. O grupo da localidade de Muane estava composto por oito *timbila* e seus respectivos tocadores, um tambor (*ngoma*) e seu tocador, sete dançarinos (todos jovens, entre 15 e vinte e poucos anos; 6 meninos e uma menina) e dois chocalhos (*njele*) e seus tocadores. A entrada dos dançarinos deu-se concomitantemente à introdução dos tocadores de *timbila*, uma versão adaptada de como fariam se tivessem mais tempo de apresentação; em geral (quando a apresentação não é demarcada por um espaço de tempo específico), antes de os dançarinos aparecerem, há uma introdução instrumental com duração de vários minutos, às vezes mais do que os dez destinados a toda àquela atuação. Eles se posicionaram um pouco à frente das *timbila*, de costas para elas. Logo quando entraram, um senhor que estava assistindo, sentindo-se empolgado com o som, rompeu a linha imaginária que separava o público do espaço de apresentação dos artistas para se aproximar destes e com eles compartilhar a dança, mas foi rapidamente afastado por um guarda municipal.¹²⁷

Antes de completados dois minutos de atuação, Filipiane já havia concretizado sua execução a solo e os dançarinos cantaram seus concisos versos de chamamento. Após uma pequena pausa, passou-se para o momento da dança, instante de maior potência, em

¹²⁷ Diferentemente da descrição anterior acerca da fase de localidade, na qual uma senhora saiu do seu lugar como espectadora para dançar com os membros de um dos grupos de *ngalanga*, nesse momento o comportamento desse senhor foi coibido, pois ele estava perturbando a ordem estabelecida. A apresentação das *timbila* abria o evento, na presença do governador. A entrada de pessoa externa à performance alterava completamente o que havia sido organizado. Esse protocolo devia-se à presença do governador, figura a quem todos deveriam demonstrar respeito. Mostrarei no capítulo 6 situações semelhantes a essa, as quais os sujeitos que cruzaram a fronteira público/palco não foram proibidos de o fazer, em grande medida porque as autoridades políticas, como o próprio governador, já haviam se retirado do recinto onde ocorria o evento. A ordem, portanto, está diretamente relacionada a modos específicos de comportamento em relação a determinados sujeitos.

que todos os instrumentos parecem entrar em uníssono e os dançarinos, dois a dois, executaram seus passos no solo e aos pulos, indo para a frente e depois retornando para o local de origem. Houve uma segunda dança, que foi emendada com a saída dos dançarinos. Nesses últimos minutos, o tambor não foi mais tocado, e os escudos bateram no chão com força. Vez ou outra executaram um movimento de ombros e braços denominado *makhara*.

Os dançarinos cantaram alguns versos enquanto manipulavam os escudos, girando-os de um lado para o outro, mas as vozes foram abafadas pelos sons das *timbila*. Não havia microfones e, nesses espaços abertos, os sons produzidos por aqueles instrumentos ressoavam muito mais alto que as vozes dos poucos dançarinos. Não é raro andar no mato em Zavala em direção à casa de algum timbileiro e ouvir, de muito longe, aquele som característico, o que provavelmente indica a ocorrência de um ensaio ou alguma cerimônia. Quando o maestro dos dançarinos começa a apitar, todos sabem que a partida está próxima. Das *timbila* soaram a famosa melodia composta por Chambine, que integra os reclames oficiais da Rádio Moçambique desde há muitos anos. Os dançarinos saíram executando alguns passos, enquanto os mestres de cerimônias disseram ao microfone:

Muito bonito, sim, senhora, esta nossa timbila de Zavala, o nosso cartão de visita. Uma salva de palmas para a timbila de Zavala!

É verdade que vimos timbila de Zavala, nosso patrimônio, nossa identidade. Uma vez mais, uma forte salva de palmas!

O aspecto criativo, inerente às produções de letras das canções e construções melódicas das *timbila*, é enfatizado desde pelo menos os estudos de Hugh Tracey, condensados em *Chopi Musicians* (1948). No que podemos apreender dos argumentos deste autor – reiterados em estudos posteriores sobre o tema (Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010) –, seria um equívoco afirmar que a música produzida pelas *timbila* são “inteiramente improvisadas [...] se se repetir a execução, elas aparecem novamente, se bem que o número de repetições dependa do maestro ou dos dançarinos” (Tracey, 1949: 9). Embora o autor afirme que há certo espaço para improvisado, ele enfatiza o caráter estrutural de uma “peça orquestral” completa com seus dez movimentos, cuja execução é seguida à risca pelos músicos, permitindo pouca margem de manobra para incorporação de novos elementos.

O formato “pocket” de uma apresentação de *timbila*, como o que descrevi acima, é em grande medida estimulada pelo modelo de eventos políticos inventados pelos governos da Frelimo, em que ao menos uma atração “cultural” é obrigatória. Tendo que se adaptar às demandas da administração pública, fundamentalmente relacionadas à diminuição excessiva do tempo de execução, as *timbila* se ajustaram aos novos contextos nos quais sua presença foi acolhida. Adaptações como essa, entretanto, não eram de todo desconhecidas dos timbileiros, se considerarmos que o próprio Hugh Tracey, ao incentivar – inclusive propondo uma outra forma de apresentação – sua execução musical em minas na África do Sul, promoveu uma maneira distinta de atuação das orquestras, aspecto que possivelmente influenciou gerações posteriores de tocadores e dançarinos de *timbila*. Na situação abordada, os timbileiros reinterpretaram um repertório previamente ensaiado, que dificilmente lhes possibilita improvisar, confirmando a observação do etnomusicólogo.

Voltemos ao evento. Terminada a execução das *timbila*, seguiu-se a apresentação de uma série de três cantores de música ligeira: Magid Mussá, Juliana de Sousa e Roberto Isaías. Os dois primeiros são bastante conhecidos na capital da província, cantaram a maior parte do tempo no chão de cimento, enquanto os músicos (bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica e teclado) tocaram em cima do palco montado para a ocasião. Roberto Isaías é vocalista do conjunto musical Kapa Dech, criado em 1996 em Maputo e que, após dez anos de interrupção das suas atividades por motivos diversos, retornaram com antigos membros e alguns novos integrantes naquele ano, 2018. Na ocasião descrita, todavia, apresentou-se como vinha atuando, em carreira solo. Magid Mussá teve trinta minutos para cantar, Juliana de Sousa, quinze, e Roberto Isaías, vinte e cinco minutos.

Essa sessão de abertura terminou pelas 18h. Pouco a pouco os presentes foram se dispersando enquanto o palco era preparado para receber os concorrentes da música ligeira, cujas apresentações decorreriam durante as próximas quatro horas. Outro público começaria a chegar. A maioria dos participantes dos distritos foram se encaminhando para a escola no Muelé, onde seria servida mais uma refeição. Muitos jovens, atraídos pelo encanto de estarem no centro da capital da província, aproveitaram para passear.

A manhã do dia seguinte foi reservada para a continuação dos concursos em quatro diferentes palcos: Campinhos de Muelé, ESG Emília Daússe, Conselho Municipal da Cidade de Inhambane (CMCI), Escola Superior de Hotelaria e Turismo(E.S.H.T). O modo como o programa está descrito é curioso. Ao invés de aparecerem os nomes das expressões cujos grupos e indivíduos estariam concorrendo (dança moçambicana, teatro,

desfile de moda, cinema, música tradicional, canto coral, poesia, artesanato e artes plásticas), a divulgação privilegiou os locais da cidade (os palcos) por onde se espalhariam as apresentações. Todos eles, exceto o Campinhos de Muelé, onde ocorreu a competição de “dança moçambicana”, se localizavam próximos uns aos outros, no centro da cidade. À medida que os grupos chegavam ao local destinado à competição da “dança moçambicana”, os técnicos explicavam onde deveriam se posicionar antes de serem anunciados pelo MC para subir ao palco, onde deveriam colocar a placa de madeira que carregavam com o nome do distrito correspondente (as mesmas que empunharam na abertura do evento), etc. Enquanto esperavam pela chegada dos membros do júri, alguns se sentaram para descansar, outros aproveitavam para ensaiar, rever os detalhes dos passos e ajeitar um e outro aspecto da indumentária.



Fig. 20. Grupos de “dança moçambicana” sendo “organizados” pelos técnicos da Direção Provincial de Cultura e Turismo antes de subirem ao palco. Foto da autora.

Para aquela etapa não houve muitas formalidades, nem discursos foram proferidos. Todos devidamente posicionados debaixo de uma árvore de frente para o palco,¹²⁸ foram chamados um a um pelo nome do distrito, nesta ordem: Homoine, Jangamo, Mabote, Inhassoro, Panda, Morrumbene, Maxixe, Funhalouro, Govuro, Massinga, Zavala, Inhambane, Inharrime. Dos catorze distritos da província, somente Vilankulo não levou um grupo de dança à fase provincial. Cada grupo teve aproximadamente quinze minutos para mostrar o que tinham preparado para apresentar.

¹²⁸ Uma nota sobre esse palco: o único dentre todos os que conheci durante a pesquisa que agradou os artistas. Estrutura de cimento a alguns metros acima do solo, contendo um pequeno lance de escadas, sua superfície era revestida com areia húmida, local que mais se adapta aos passos daquelas danças.

Somente muito depois vim a saber a denominação de todas as danças apresentadas, pois não eram anunciadas juntamente com o nome do distrito; com auxílio de fotos e vídeos, pedi a colegas da Direção Provincial e a um amigo timbileiro de Inharrime, aluno do curso de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, para me ajudarem a identificá-las.

As pessoas que assistiam de perto volta e meia gritavam, assobiavam e emitiam sons de *mikulungwane* (uma espécie de ululo) quando gostavam dos movimentos. Mas a interação com o palco era muito restrita; ninguém chegou a subir para dançar com os que se apresentavam, por exemplo. A distinção era muito nítida entre artistas e audiência. As apresentações dos dois grupos de *ngalanga*, momentos em que mais gente afluía ao local, foram as que mais envolveram os presentes. Parecia não haver muitas dúvidas a respeito de quem seriam os grandes finalistas.



Fig. 21. *Timbila* de *ngalanga* subindo ao palco. Foto da autora.



Fig. 22. Grupo de *ngalanga* de Xitondo norte (Zavala) no palco. Foto da autora.



Fig. 23. *Ngalanga* de Inharrime. Foto da autora.



Fig. 24. *Xigubo* de Morrumbene. Foto da autora.

O resultado seria anunciado à tarde, na Praça dos Trabalhadores, na presença do governador. Após as apresentações, todos voltaram à escola, almoçaram rapidamente para em seguida se dirigirem ao encerramento da fase provincial. A estrutura dessa última parte do evento foi bastante semelhante ao primeiro dia: chegada das delegações, chegada do governador, apresentação do programa, desfile das delegações... Após o discurso do presidente do Conselho Municipal, os resultados foram anunciados. Uma a uma, as expressões selecionadas iam sendo pronunciadas pelo nome do distrito.¹²⁹ Cada vez que isso acontecia, algum representante daquela expressão era direcionado com a placa do distrito a se posicionar de frente à tribuna das autoridades. Após o discurso do governador, parabenizando aqueles que representariam “condignamente” a província no X FNC, apresentaram-se o vencedor da música ligeira no palco e, em seguida, o grupo da “dança moçambicana” na área de cimento entre o palco e a tribuna. Para finalizar, três shows de música ligeira: Edy-Rob, Miss Pinda e Camal Givá.

Quando o *xigubo* de Morrumbene foi anunciado como aquele que iria para o Niassa, houve muita indignação por parte dos técnicos da Direção Provincial e por alguns dos grupos que concorreram naquele palco. Sendo impossível acompanhar a movimentação em torno do assunto de todas as partes, aproximei-me dos integrantes da delegação de Zavala. Os integrantes do grupo de *ngalanga* estavam inconsoláveis; não se

¹²⁹ Cada distrito pode concorrer em todas as categorias, embora nem todos o façam. O gênero com maior número de distritos inscritos foi a “dança moçambicana”; somente o distrito de Vilankulo não concorreu nessa categoria.

conformavam como aquele grupo de Morrumbene poderia ter ficado em primeiro lugar ao invés deles ou mesmo dos seus *fortes* concorrentes de Inharrime. Um deles atribuiu aquele “erro” a uma possível corrupção do júri. Correram rumores de que um dos membros do júri era uma professora proveniente do distrito de Morrumbene, o que indicava seu favorecimento. A *ngalanga* de Zavala tinha sido o segundo colocado, resultado que não os descansou até convencerem a Direção Provincial,¹³⁰ dias depois, de que deveriam participar do Festival.

Corrupção para uns, feitiçaria para outros; no fundo, dois lados de uma mesma moeda. Que forças teria aquele grupo de *xigubo* para galgar um lugar nunca conquistado anteriormente em outras edições do Festival? Os técnicos não se conformavam de que uma dança denominada *xigubo* representaria Inhambane na fase nacional. Em primeiro lugar, aquela não era uma expressão “originária” da província de Inhambane, portanto não representaria a “identidade do povo” daquela região do país. Comentaram que certamente a província de Maputo seria acompanhada em sua delegação por um grupo de *xigubo*, pois aquele, sim, se constituía como o “verdadeiro *xigubo*”.¹³¹ Outra questão que incomodava aqueles profissionais diz respeito ao processo em curso conduzido pela Direção Provincial de Cultura e Turismo para decidir se aquela dança e outras praticadas na província poderiam ser consideradas *xigubo*.

Retomo aqui a discussão sobre gênero como sistema classificatório mencionada no início do capítulo. A administração pública, investida de suas prerrogativas de poder, é um dos principais agentes de decisão no sistema que classifica práticas culturais em Moçambique. O critério de “originalidade”, nesse contexto, tende a ser um dos principais, jogo no qual a autodenominação dos dançarinos pouco ou nada influencia no resultado. Segundo me explicaram na Direção Provincial de Cultura e Turismo, a província de Inhambane ainda está decidindo se podem considerar as danças que as pessoas denominam como *xigubo* naquela província com esse termo. Para tanto, tem sido realizado um festival dessa expressão nas três províncias do sul de Moçambique (Maputo, Gaza e Inhambane). Nessas ocasiões e nas conversas que tive com técnicos sobre o tema,

¹³⁰ Na realidade, nem precisaram se esforçar tanto para convencer os técnicos da Direção Provincial, pois estes, não concordando com o resultado, acabaram por incluir também aquele grupo de *ngalanga* na delegação que rumou para Lichinga.

¹³¹ Como apontado no capítulo 1, essa foi uma crítica feita em matéria de jornal a propósito, por exemplo, das *timbila* no I Festival Nacional da Música e Canção Tradicional. Um grupo de *timbila* de Maputo, que se apresentou naquele festival, foi considerado dispensável, pois as “verdadeiras *timbila*” eram as provindas da província de Inhambane, representadas na ocasião por um grupo de Banguza, Zavala.

a comparação entre os estilos de *xigubo* é sempre feita em relação a essa dança tal como praticada em Maputo.¹³²

* * *

Antes de avançarmos para a fase final, alguns aspectos dessas três fases competitivas merecem ser evidenciadas. À medida que a competição se dirige para o nível da província, a diferenciação entre audiência e palco torna-se cada vez mais manifesta. Dois dados interessantes demonstram essa asserção. Enquanto na fase de localidade em Chissibuca o envolvimento da senhora que saiu da “plateia” para se juntar aos dançarinos de *ngalanga* não provocou nenhuma reação dos organizadores do evento, no caso do senhor que tentou se aproximar dos dançarinos de *timbila* na fase provincial, o mesmo não ocorreu. Antes mesmo de conseguir alcançar os dançarinos, o homem foi retirado do espaço destinado às apresentações (o palco), atitude que indica um controle do espaço e das pessoas mais intenso do que nas fases anteriores. No mato, onde ocorreram as exibições no âmbito da fase de localidade, ainda que o espaço tivesse sido arranjado de modo a separar os artistas da audiência, havia a possibilidade de as fronteiras se borrarem, permitindo que eventualmente o “palco” fosse compartilhado com alguns que assistiam.

Quanto maior é a diferenciação e distância dos distintos sujeitos que participam do Festival (o que se observa nas mudanças de fases), mais controle é utilizado de modo a disciplinar a população e, conseqüentemente, manter a ordem. Outro ponto importante diz respeito à relação entre gêneros e localizações (nomes dos distritos). Se nas duas primeiras fases os candidatos foram anunciados pelos nomes dos grupos e em que categorias concorriam (dança moçambicana, música tradicional, música ligeira, teatro, etc.), na última fase competitiva o anúncio (tanto nas apresentações nos palcos específicos quanto na proclamação final dos vencedores) foi proferido pelo nome do distrito. Na fase demonstrativa, no Niassa, os anúncios nos palcos eram emitidos em nome das províncias.

¹³² Por ora, gostaria de fazer dois apontamentos. O primeiro trata-se da reificação da dança na província de Maputo; além da própria ideia de origem da expressão que é passível de crítica, os modos como o *xigubo* se expressa dentro da mesma província, a depender do grupo e das suas particularidades regionais, estéticas, coreográficas, etc., são diferentes, o que torna ainda mais complicado circunscrever a comparação a um tipo idealizado. Em segundo lugar, essa discussão pode se tornar bastante significativa se considerarmos a possibilidade de o *xibugo* ser um dos próximos bens culturais a serem enviados para concorrer à inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco. Se o governo seguir a mesma lógica utilizada para as *timbila*, o dossiê do *xigubo* terá como base um território de onde a expressão teria se originado; se assim for, talvez fosse mais interessante construir esse argumento tendo em conta a proximidade com a África do Sul, onde essa expressão também é praticada.

Assim, a *ngalanga* em Inhambane representava Zavala e, no Niassa, representava Inhambane.

Esse aspecto se relaciona, a meu ver, a um processo mais amplo e significativo: os diferentes níveis de envolvimento dos artistas nos espaços de competição parecem simular o projeto de construção da nação. Se num primeiro momento habitantes de uma mesma localidade e circunvizinhança participam da seleção de expressões com as quais se relacionam com certa frequência, paulatinamente esse ambiente de familiaridade dá lugar a um outro tipo de coletividade, que nem sempre é reconhecível por todos que nele se engajam. Na fase final, centenas de pessoas são acomodadas no mesmo espaço, no qual as diferenças são expressas em termos territoriais (as províncias) por meio de suas expressões culturais. Assim, unidades sociais menores, cujos habitantes se ligam por meio de laços de parentesco e amizade e se reconhecem através de traços regionais, passam paulatinamente a serem diluídas em uma comunidade mais ampla, genérica e, por isso mesmo, mais indefinida.

Analisar o papel das *timbila* nesse contexto é muito interessante, pois sua relação com a nação é estabelecida de forma imediata. Ou seja, ela não precisa entrar em competição com outras expressões culturais, pois é um dos símbolos da nação por excelência, dispensando outras vinculações com unidades menores. Embora seu processo de patrimonialização tenha enfatizado seu pertencimento regional e o *M'saho* coloque essa característica em ação, no Festival Nacional as *timbila* são vinculada primordialmente à nação moçambicana, e com menor força à Zavala.

O processo a que me referi se assemelha, ainda, às experiências dos primeiros festivais, na medida em que um evento cultural de grandes dimensões, envolvendo pessoas de todo o país, auxiliava o governo na consolidação do seu projeto de nação. Contudo, se naqueles primeiros cinco anos pós-independência, abandonar os laços de pertencimento locais era um condicionante para o estabelecimento de uma unidade nacional (“somos todos moçambicanos”), em 2018 as diferenças entre regiões e suas respectivas expressões culturais não somente são enfatizadas,¹³³ mas se tratou efetivamente de uma estratégia de governação que pode ser também vislumbrada como um dos projetos centrais de construção da nação atual em Moçambique. Na seção seguinte mostrarei alguns modos pelos quais esse projeto é experienciado pelos sujeitos que nele estão implicados. A percepção de pertencimento a uma província e a um país por parte

¹³³ O que pressupõe singularidades dos povos no território, algo impensável para o governo da Frelimo antes da guerra civil.

de habitantes dos seus vários distritos é introjetada pouco a pouco durante as etapas seletivas, sendo consolidada durante a viagem para o Niassa e, fundamentalmente, durante os dias de realização do Festival. Veremos como isso ocorre nas próximas linhas.

3. O X FNC no Niassa

Niassa é a província mais extensa do país. Localizada na região norte, faz fronteira com a República Unida da Tanzânia a norte; a sul, com as províncias da Zambézia e Nampula e a este com a província de Cabo Delgado e a oeste com a República do Malawi. A cidade de Lichinga, sua capital, acolheu as cerimônias centrais do X Festival Nacional da Cultura que ostentou o lema “A cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”. A cidade encheu-se de cor e alegria entre os dias 26 a 30 de julho de 2018 com cerca de 3.000 pessoas a inundarem as artérias de Lichinga, dando um ar incomum à cidade, que durante cinco dias foi a capital da cultura. Os 3.000 artistas que integravam as várias delegações provinciais trocaram saberes e celebraram a cultura moçambicana na sua plenitude. [...] A festa da cultura foi agraciada também por povos amigos de Angola e da Guiné Equatorial (Narração contida no vídeo produzido pelo Ministério da Cultura e Turismo após a realização do Festival).¹³⁴

Transcorreram quase três dias para chegar de ônibus à província do Niassa. Mesmo avisados previamente, a maior parte dos artistas de Inhambane não estavam preparados para suportar uma temperatura tão baixa. Às mulheres foi indicado um imenso galpão no fundo da escola; era uma espécie de ginásio com vestiário. Quando entramos, havia colchões empilhados num canto de uma das paredes, que não foram suficientes para a quantidade de pessoas que acabava de chegar. Começamos a juntá-los para que todas se acomodassem. As luzes nunca se apagavam; era comum ver, espalhadas pelo comprido galpão, mulheres com roupas, lençóis ou *capulanas* cobrindo o rosto.

O primeiro *mata-bicho* (café da manhã) não agradou os artistas de Inhambane. Cada um tinha direito a um pão com ovo e uma garrafinha de vidro de refrigerante. Todos, principalmente os mais velhos, estranharam aquela refeição. “Pela manhã, toma-se chá”, diziam. Aquele tratamento foi interpretado como falta de respeito por parte da província anfitriã. No almoço, a situação piorou ainda mais. A comida demorava muito a chegar, contribuindo para o atraso geral nos locais de apresentação – principalmente para o caso

¹³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGbTs7RJUGw>. Acesso em: 17/07/2019.

da “dança moçambicana”, cujos palcos distavam cerca de 30 quilômetros da capital, onde estávamos hospedados –, e quando chegava em embalagens de isopor (os *take aways*), já estava fria, com algum alimento queimado ou faltando algo. Os artistas da província de Inhambane não se sentiam bem se alimentando de uma comida “seca, sem *caril*”. E, como prezam tanto pelo modo como recebem hóspedes em suas casas, passaram a reclamar diariamente que Niassa não estava preparada para receber bem tanta gente. A comparação com a organização do Festival realizado na província de Inhambane em 2014 tornou-se recorrente.

A viagem começou dois dias antes da partida propriamente dita para aqueles que se deslocaram de seus distritos em direção à cidade de Inhambane. Era necessário concentrar-se na capital para participar do evento de despedida com a presença do governador, que ocorreu um dia antes da partida. Inhambane atrasou sua ida porque, segundo ouviu-se, quando o governador viu estacionados os dois ônibus destinados para o percurso que faríamos, achou inadmissível: os artistas daquela província não poderiam chegar ao Niassa em um ônibus de linha municipal, com poltronas de plástico. O que fariam daquela província?¹³⁵ Em “condições normais”, ouvi algumas vezes, a delegação viajaria de avião, mas a crise financeira impedira a locomoção por aquele meio de transporte. Por fim, com algumas ligações e certos compromissos firmados, dois ônibus que costumam fazer esse longo percurso, com motoristas da própria empresa, chegaram de Maputo no outro dia, esperaram não mais que todos se acomodassem para partirmos.

Além da questão dos ônibus, que preocupava a todos, os técnicos da Direção Provincial estavam atarefados com os últimos preparativos: buscar as roupas da delegação para os desfiles de abertura e encerramento do Festival, acertar a questão da escolta;¹³⁶ ensaiar os grupos de dança e música tradicional, teatro e poesia; conferir as contas bancárias de um a um para que recebessem as ajudas de custo; providenciar Bilhetes de Identificação (BI) para alguns da delegação que não tinham esse documento, etc.

¹³⁵ Mais uma vez a questão da estética, que recai diretamente na imagem dos governantes, podendo contribuir ou manchar de vez sua imagem como chefe daquele local. E as pessoas realmente falam, reparam em tudo, tudo julgam.

¹³⁶ Como se tratava de uma comitiva oficial, era necessário que uma escolta da polícia acompanhasse a delegação durante todo o percurso, excetuando-se o trecho dentro do Malawi. Assim, os percursos e os horários tinham que ser bem definidos, para que as brigadas policiais fizessem revezamento em determinados trechos.

O evento de despedida aconteceu dia 20 de julho de 2018 em uma das salas da Escola Superior de Hotelaria e Turismo da Universidade Eduardo Mondlane, localizada na Praça dos Trabalhadores, onde havia decorrido a fase provincial do Festival. Naquele espaço, as línguas faladas na província, *gitonga*, *xitswa* e *cicopi*, se misturavam. Como a quantidade de pessoas havia diminuído consideravelmente em relação à outra fase, as diferenças entre os diversos grupos sociais que viajariam juntos tornavam-se mais evidentes pouco a pouco. Importante apontar que, mesmo na etapa de localidade e, em alguma medida na distrital, em que algumas comunicações foram proferidas em *cicopi*, os discursos de personalidades políticas (administrador, diretores, governador) são pronunciados em português, o que demonstra a efetividade do projeto samoriano de nacionalização dessa língua¹³⁷. Apesar da crescente onda de valorização das “línguas moçambicanas”, que inclui a paulatina implementação do ensino bilíngue nas escolas, o português continua sendo a língua oficial do Estado e, portanto, a língua de comunicação preferencial em discursos políticos.

Antes de o governador chegar, formou-se uma aglomeração no exterior da Escola para a distribuição das camisetas encomendadas para aquela ocasião. Todos deveriam estar uniformizados, afinal, agora passariam a pertencer a uma coletividade específica. Num contexto de precariedades materiais de várias ordens, é uma alegria receber essa vestimenta e há grande disputa por elas. Alguns que não foram contabilizados, por não fazerem parte da delegação que viajaria, tentaram entrar na fila, mas logo viram sua tentativa frustrada. Assim, entramos no local e em seguida a chegada do governador foi anunciada. Foi um evento relativamente rápido. Houve a execução do hino nacional com uma *mbila* por Horácio Mbande, a apresentação do grupo de *ngalanga* e do grupo de poesia. Dois representantes dos artistas falaram ao microfone, transmitindo a mensagem segundo a qual se sentiam honrados por representarem a província naquela “festividade nacional”.

O Diretor Provincial de Cultura e Turismo congratulou os presentes, desejou-os uma boa viagem, afirmou que os acompanharia naquela jornada.¹³⁸ Enfatizou que, além dos presentes, integraria a delegação um grupo de *timbila*, e explicou que essa expressão não concorre porque já era reconhecida como Patrimônio da Humanidade pela Unesco. O governador afirmou que era preciso “exaltar a importância da preservação das *timbila*”,

¹³⁷ Cf. Firmino (2004).

¹³⁸ E certamente o fez. Saiu um pouco mais tarde e nos alcançou no carro oficial conduzido pelo motorista antes de chegarmos à fronteira com o Malawi.

repetindo que se tratava um patrimônio da humanidade. Aconselhou os viajantes – mesclando a leitura de um texto com um discurso mais espontâneo – que privilegiassem a troca de experiências, pois o Festival seria, acima de tudo, um momento de intercâmbio entre os vários artistas daquele país e se configuraria como um “mosaico cultural que somos detentores como moçambicanos”. Depois da saída dos chefes, continuamos todos na sala para a distribuição das roupas de *capulanas*. Instalou-se uma confusão geral: homens reclamando que seus coletes estavam muito pequenos, mulheres com blusas muito apertadas, alguns reclamando que não estavam bem costuradas ou que a *capulana* escolhida não era bonita.

A ideia era partir à noite daquele mesmo dia, mas como os ônibus ainda estavam a caminho, a solução cada vez mais acordada era de que a viagem seria adiada em um dia. Voltamos para a escola para jantarmos. Quando nos aproximávamos do local, um mini ônibus se aproximou da entrada. “É o grupo de *timbila*”, alguém disse. Somente nesse momento o mistério deixado no início do capítulo foi desvendado. Para quase todos os técnicos envolvidos na organização, a configuração do grupo de *timbila* que iria para o Festival não interessava; o importante era ter as *timbila* na delegação, pois esse era um dos diferenciais da província de Inhambane frente às outras províncias e, embora a fase final não se constitua como competitiva no regulamento, não significa que os membros das delegações não a vivam como se de uma competição se tratasse.

Houve um técnico, entretanto, que não gostou muito do grupo que viu descer, um a um de seus integrantes, do transporte que os havia buscado em Zavala. Tratava-se do grupo de Muane, do Filipiane. O referido técnico, antes de tudo um *timbileiro*, ficou bastante furioso quando notou que nenhum dos *timbileiros* do seu grupo participaria do Festival. A disputa enfrentada por outros grupos durante as fases seletivas é vivenciada pelas *timbila* nesse momento pré fase final, em que um grupo deve ser escolhido para representar a província. A atuação nesse evento nacional é muito apreciada pelos artistas (*timbileiros* inclusos), que inclusive recebem um certificado de participação com assinatura do Ministro da Cultura e Turismo. O documento, aceito com orgulho, é um sinal de prestígio e passa a ser incorporado no “currículo” daquele grupo.

A indignação do técnico *timbileiro* se justificava, segundo ele, pela falta de rotatividade na escolha dos grupos pela Associação dos *Timbileiros*: “É sempre a mesma coisa, não sei qual o objetivo dessa associação, nunca dão espaço a outros grupos, são

sempre eles”.¹³⁹ Esse comentário se referia, entre outros eventos, à participação do grupo de Muane como convidado do governo na fase distrital na cidade de Inhambane. Pela lógica da rotatividade, conforme me explicou o referido técnico, outros deveriam ser os escolhidos, e não aquele, novamente. As lógicas, entretanto, são outras, e escapam a uma sequência linear, em que uns são sucedidos por outros, e assim sucessivamente. No caso abordado, não sabemos ao certo quem havia selecionado aquele grupo, se a Repartição de Cultura do SDEJT, ou o próprio Filipiane, presidente da Associação dos Timbileiros. Uma informação era condizente: a partir do momento em que foram contactados, timbileiros e governo do distrito tiveram apenas algumas horas para fornecer o nome dos integrantes do grupo de *timbila* que iriam para o Niassa, juntamente com seus Bilhetes de Identificação.

Partimos às cinco e meia da manhã do dia seguinte. Muito cuidado era necessário para transportar os alimentos (tanto os que comeríamos na ida quanto os ingredientes que as senhoras da modalidade “gastronomia” levavam para preparar as comidas), objetos de arte e artesanato, instrumentos musicais. As *timbila*, apesar do cuidado demandado para serem transportadas, acabaram sendo acondicionadas num bagageiro do ônibus juntamente com umas caixas pesadas e, devido à longa viagem e as más condições das estradas principalmente do trecho de Tete até Lichinga, os instrumentos chegaram com vários estragos. Filipiane, quando os viu, assustou-se com a situação das suas *timbila*. Dedicou uma manhã inteira para consertá-las com as poucas ferramentas e matérias-primas que havia levado numa mochila. Nem todas as *massalas* puderam ser substituídas, pois ele não previra tamanho estrago, então levou apenas algumas, como é de praxe.

No Rio Save a escolta foi trocada. Paramos para ir à “casa de banho”, que nada mais era que fazer “necessidades menores ou maiores” no mato. Uma das técnicas da Direção Provincial alertou-nos que não entrássemos muito para dentro, pois naquele trecho ainda poderia haver mina terrestre, resquício da guerra civil. Seguimos para trocar a escolta novamente em Chimoio, província de Manica, onde aproveitamos para almoçar.

¹³⁹ Explicarei com mais detalhes sobre a criação da Associação dos Timbileiros no capítulo 5. Neste momento basta comentar que, como alguns timbileiros me disseram, um dos papéis da associação seria promover a rotatividade das apresentações dos grupos de *timbila*, sempre que fossem contactados. Aparentemente, isso nunca ocorreu. Essa contenda, entretanto, é um pouco mais complexa do que aparenta, envolvendo relações de amizade/inimizade de longa duração entre os timbileiros em causa e seus grupos. Desde que foi criada a associação, o governo distrital, que antes indicava quais grupos deveriam se apresentar em ocasiões específicas, passou a delegar essa atribuição a ela. Mas essa transferência de responsabilidade, conforme observei na pesquisa, é sempre circunstancial. Muitas vezes a associação não é contactada, continuando a escolha nas mãos do Estado. Essa distinção de autoridade nem sempre é clara, permitindo uma grande margem de manobra para a manipulação e acomodação de interesses.

A comida, que se encontrava dentro dos ônibus em grandes panelas (frango, arroz e batata frita) foi levada para os fundos de um restaurante na beira da estrada, onde foi servida nas embalagens *take away*.

Na fronteira com o Malawi, a espera durou três horas ou mais. O diretor da Direção Provincial, que desde Chimoio nos acompanhava conduzido por motorista em uma caminhonete cabine dupla, foi quem conduziu as negociações com as autoridades locais, a fim de liberar a passagem da delegação. Uma das questões relativas ao atraso na passagem fronteiriça dizia respeito à exigência de passaporte (poucos dos integrantes da delegação possuíam esse documento). O diretor frisou que aqueles viajantes eram parte de uma comitiva oficial e, tendo nome e números de Bilhetes de Identificação protocolados em documento oficial do governo moçambicano, este corresponderia ao passaporte. Os passageiros tiveram que entrar em fila na edificação da fronteira para assinar seus nomes em um caderno de controle de entradas e saídas de pessoas. Antes de adentrar aquele espaço interno, foram orientados a colocar os pés numa bacia com água e cloro.¹⁴⁰ Voltamos para perto dos ônibus, do lado moçambicano.

Considerações sobre o excesso de corrupção naquele país vizinho e acusações de práticas de feitiçaria não faltaram. Quando, finalmente, tudo foi resolvido e conseguimos atravessar o portão, há poucos metros na estrada tivemos que descer do ônibus para ultrapassar a pé uma barreira construída com a utilização de alguns panos (embebidos em cloro, aparentemente) estilo sacos de estopa. “Tradições aqui são demais”, alguém comentou. “Antes lá dentro, agora isso aqui. Estão é querendo nos enfeitiçar!”, outro redarguiu, extraindo risos daqueles que ouviram.

Comentários jocosos como esses tiveram lugar durante grande parte da viagem. Falantes de três diferentes línguas constituidoras da comunicação na província de Inhambane conversavam em português quando interagiam entre si. Nos momentos em que a comunicação era realizada entre aqueles de um mesmo grupo linguístico, o português era deixado de lado. Os timbileiros (tocadores e dançarinos) eram os mais discretos daquele grupo. Quase nunca interagiam com os companheiros de viagem, não participavam das brincadeiras, não cantavam. Os integrantes do grupo de canto coral e do desfile de moda, todos do distrito de Vilankulo, se incomodavam com o comportamento daqueles chopes. Um professor de escola primária da cidade de Inhambane, que acompanhava a delegação, comentou em um momento da viagem que “os chopes são

¹⁴⁰ Havia no local um cartaz em inglês com o emblema do governo malawiano, explicando que aquelas se tratavam de medidas para evitar a cólera.

assim, sempre foram, orgulhosos, se acham melhores que todos os outros”. Ouvi comentários como esse em diversos contextos.

Webster apontou certos tipos de atitudes de desprezo dos chopes em relação a outros povos vizinhos, centrados na “consciência do seu talento na música e na dança” (2009: 39). Um comentário proferido por alguém no interior do ônibus associava o status das *timbila* como Patrimônio da Humanidade àquela atitude de descaso e desinteresse dos timbileiros em relação aos demais artistas da delegação. Em conversas com alguns timbileiros daquele grupo de Muane, principalmente os dançarinos (mais jovens do que os tocadores), observei que o comportamento mais pacato se devia primordialmente ao respeito e deferência ao chefe do grupo, Filipiane. Diferentemente dos outros grupos, incluindo o de *ngalanga* – cujos integrantes são também identificados e se identificam como chopes –, as *timbila* eram as únicas lideradas por um “sênior”, alguém importante não só pela sua posição enquanto chefe do grupo, mas igualmente pela responsabilidade que lhe cabia em relação à confiança nele depositada pelos familiares daqueles jovens.

A confiança, assim como a deferência dos membros do grupo, podem ser explicadas pelo padrão de relações entre pessoas de diferentes sexos e idades, tal como discutido por Levine (1976) no contexto de sociedades africanas. Segundo o autor, essas relações são reguladas por uma série de regras que enfatizam a distância social entre atores, manifestadas por meio de interações revestidas de formalidade, relações de evitação e a realização de atividades realizadas separadamente, baseadas em gênero e idade. Como aponta Trajano Filho (1998: 327), há algo além da formalidade, separação e evitação, na medida em que – no concernente à idade – a distância social também implica em uma hierarquia na qual o mais velho se encontra frequentemente numa posição de superioridade em relação ao mais novo. Ou seja, a atitude dos membros do grupo de *timbila* não se justificava pelo despreço em relação aos outros artistas, mas antes pelos valores constituidores das relações sociais prescritas naquele micro grupo.

* * *

Viajamos mais umas tantas horas até chegar em Tete, onde nos hospedamos em uma escola. Foram servidos *take aways* com frango, arroz e batatas. Com o atraso na fronteira, tivemos três horas de descanso. O sol estava nascendo quando subimos nos ônibus para continuar a viagem. Mais um dia inteiro antes de chegarmos ao destino final. Desde a passagem pelo Rio Save muitos comentavam que aquela viagem estava mostrando o “Moçambique real”. Assim que a paisagem começou a mudar, os olhares

tornaram-se ainda mais atentos. A passagem pelo Malawi foi reveladora dessa experiência de admiração por estarem conhecendo lugares nunca antes vistos e tudo era observado: o modo como as pessoas se vestiam, como construía suas casas, a paisagem de montanhas, etc. A comparação era elaborada pelo binômio nós x eles; “eles fazem assim, nós fazemos desse outro jeito”, ora diferenciando dos malawianos, ora diferenciando dos moçambicanos “do norte”. Dentro do ônibus, vivia-se experiências variadas de encantamento e contemplação relativas à viagem, seja em território nacional ou no trecho internacional.

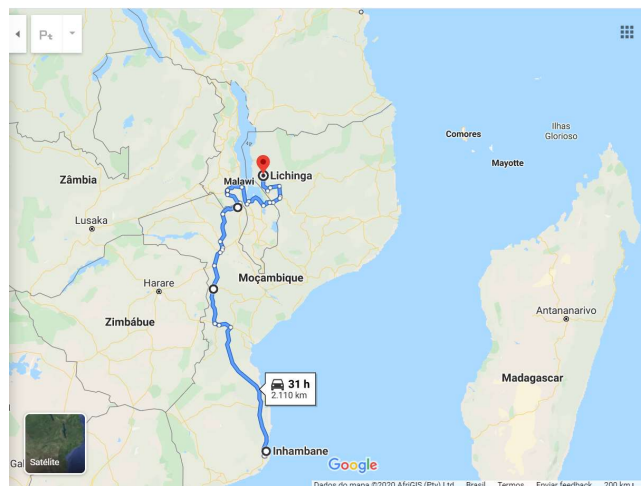


Fig. 25. Percurso percorrido pela delegação de Inhambane, passando pelo Malawi. Fonte: Google Maps.

A tarde daquele primeiro dia acompanhei os timbileiros ao ensaio da gala, cerimônia fechada para o Presidente da República e outras autoridades políticas. As *timbila* foram transportadas para o local do ensaio na caminhonete diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane. Filipiane, que acabara de finalizar os reparos possíveis nos instrumentos, orientava seus pupilos muito de perto, energicamente, para que os acomodassem bem de modo a não sofrerem mais danos. O IFAPA (Instituto de Formação em Administração Pública e Autárquica), local do ensaio onde também ocorreria a gala, ficava próximo de onde estávamos hospedados, no centro da cidade.

Estava sendo montada uma tenda onde seriam distribuídas cadeiras para receber os nobres convidados. De frente para esses assentos, um palco de tapume bem próximo ao chão, coberto com tapetes verdes. Ao fundo, refletores giratórios de luz suportados por uma estrutura de aço. O profissional contratado para elaborar a coreografia do espetáculo foi Casimiro Nhussi, um dos maiores expoentes da Companhia Nacional de Canto e Dança que vive no Canadá há muitos anos. Viajou para Moçambique especialmente para aquela atividade. Embora as grafias sejam distintas (Nyusi e Nhussi), o sobrenome é o

mesmo do Presidente da República: eles são irmãos. “Papá, vamos fazer aqui uma coisa um pouco diferente do que estão acostumados”, disse o coreógrafo a Filipiane, assim que se aproximaram.



Fig. 26. Timbileiros ajeitam os instrumentos na caminhonete que os transportariam até o local do ensaio. Foto da autora.

O que se passou, efetivamente, não foi uma conversa, mas uma orientação com pouca ou nenhuma margem de discussão. Filipiane ouviu atento as informações. Nhussi explicou que a ideia era entrar tocando as *timbila* de pé, ao invés de começarem a tocar com os instrumentos devidamente apoiados no chão. Assim, tocadores e dançarinos entrariam juntos no palco. Filipiane mudou a expressão facial imediatamente, mas não disse nada. “Pode ser?”, perguntou Nhussi, que foi respondido com um movimento afirmativo de cabeça. Instou-os a pensar uma forma de executar aquela entrada enquanto falava com outros grupos. Tão logo Nhussi se afastou, Filipiane expressou um descontentamento de meter medo e, muito irritado, chamou o timbileiro técnico e pediu a ele que interviesse no sentido de dissuadir “aquele senhor” em relação àquela proposta descabida. Sentia-se desrespeitado, quase insultado, e explicou que fazer o que o coreógrafo exigia (tocar de pé!) era um afronta à sua tradição: “o que estão a nos pedir é para violar a nossa natureza”, pois “nossos pais, avós, bisavós, todos sempre tocaram sentados”. A resposta ouvida foi: “Aqui estou como técnico, não como timbileiro”, que expressava a tensão gerada entre aqueles timbileiros.

Esse episódio mostra que, distintamente da ideia comumente disseminada segundo a qual os timbileiros conformam uma comunidade harmônica unida pela música

(v. capítulo 5), em situações de disputa por posições de prestígio (Webster, 2009) ou competição em busca do reconhecimento como melhor grupo – como ocorre no *M'saho* (v. capítulo 6) – cada um busca se diferenciar dos outros acessando as ferramentas disponíveis no momento. No caso do técnico timbileiro, além do descontentamento nutrido pelo fato de nenhum integrante do seu grupo poder participar do Festival, preferiu alinhar-se ao chefe Nhussi, mostrando sua habilidade em construir relações para além do seu círculo limitado de vínculos cotidianos. Ao agir dessa forma, ele buscava garantir boas relações com alguém de status elevado, o que quiçá poderia reverberar futuramente em oportunidades para o seu grupo de *timbila*. Mostrava ao chefe, além disso, que aprovava a modificação por ele proposta.

Os integrantes do grupo permaneceram no mesmo lugar, tentando entender como executariam a invenção demandada. Filipiane estava muito resistente, mas por fim cedeu. Não disse nada ao coreógrafo. O técnico chamou algumas pessoas da delegação que estavam por perto para ajudar naquela tarefa: posicionou uma pessoa de cada lado de cada uma das *timbila*, seguraram e as levantaram. O primeiro desafio foi tocar em pé, mas o mais difícil foi tocar em pé e caminhando, articulando os passos com mais duas pessoas que seguravam o instrumento. Ao invés de subir diretamente no palco, como foi o caso da maioria dos integrantes dos grupos das danças escaladas para a apresentação, as *timbila* entrariam pela lateral da tenda, passando pelos convidados e somente então seguiria em direção à estrutura de madeira montada para a ocasião. Depois de muito testar, Nhussi cedeu um pouco: quando subissem no palco, poderiam apoiar as *timbila* no chão e tocá-las dessa forma.

Na manhã do dia seguinte todos foram para o Estádio 1º de Maio ensaiar a entrada das delegações que teria lugar no dia seguinte na cerimônia de abertura do evento. Foi um longo período de espera até que todas as províncias estivessem a postos nas arquibancadas e fossem chamadas para entrar no espaço do estádio. Fazia frio, estava seco e havia muita poeira.¹⁴¹ As crianças da província anfitriã que apresentariam o bailado deviam estar desde muito cedo ensaiando; foram agrupadas no centro do estádio enquanto, dirigidos pela responsável coreográfica da abertura, caminhávamos em círculos, parando onde era indicado. Os integrantes das delegações eram instados a ficarem alegres e animados. Em frente ao local onde estaria o Presidente da República,

¹⁴¹ Essas condições climáticas foram responsáveis pelo adoecimento de muitas pessoas. Correram boatos de que no primeiro dia do festival havia cerca de 300 pessoas com problemas respiratórios e intestinais no hospital da cidade.

cada delegação teria que parar uns minutos e apresentar passos conduzidos pelos integrantes do grupo de “dança moçambicana”.

Durante o almoço daquele dia 25 de julho fomos informados de que o programa havia sido alterado devido a problemas com a agenda do Presidente. A gala, que geralmente ocorre após o encerramento do evento, aconteceria naquele mesmo dia à noite. O argumento central da montagem do coreógrafo era transportar os espectadores para o tempo do rei Mathaka. Escolheu, então, algumas pessoas para interpretar o rei, sua esposa e alguns criados,¹⁴² que simplesmente entraram em cena e ficaram sentados em um dos cantos do palco. A ideia era que o espetáculo estava sendo apresentado no reino. As danças e músicas/instrumentos escolhidas por Nhussi deveriam ser interpretadas entre 2 e 5 minutos e eram as seguintes: *nyau*, *timbila*, *ngalanga*, *mbira*, *mapiko*, *mpakwe*, *parampara*, *mapanza*, *xitende*, *xingomana*, *xitonga*, *mwandinyoza*, *makonya*, *xigubo* (um grupo de Maputo, não o de Morrumbene), *ilala*, coral, *ulongo*. Uma a uma, entrando em sequência, a apresentação somaria “1 hora e 10 minutos de show”.

Esse último ensaio foi demorado. O coreógrafo fazia com que repetissem até chegar ao ponto do seu agrado. Chamou atenção dos timbileiros por olharem para o lado errado quando entravam; disse ao tocador de *xitende* que circulasse melhor no palco; e pediu a todos que queria “tudo que é original, natural. Nada de sapatilhas, sandálias, chapéus [bonés]”. Interessante observar que sua concepção de originalidade estava direcionada exclusivamente a aspectos da sua construção como o que deveria ser o modo mais “tradicional” e primeiro de se portarem sem, contudo, considerar a maneira como os próprios executores entendiam a respeito do que é o seu original e como gostariam de se apresentar. Além do caso das *timbila*, outra questão foi colocada a respeito das modificações que estavam em pauta.

A técnica da província do grupo de canto coral que apresentaria na gala, presente naquele ensaio, perguntou se os artistas daquela modalidade poderiam entrar de sapatos; “já que falaram de naturalidade... é com sapatos, o natural”. Nhussi rechaçou a ideia, pois todos deveriam entrar descalços: “vamos fazer como um lugar sagrado, onde não podemos entrar de sapatos”. Ao final do ensaio, agradeceu a todos pela paciência, afirmou saber como é “difícil mudar as tradições”, mas não “estamos a mudar, é só para hoje”.

¹⁴² O rei, por acaso, foi interpretado pelo Horácio Mbande, que passou a ser chamado de Gungunhane, chefe maior do Reino de Gaza e um dos principais opositores do governo colonial português. Horácio é alto e corpulento e, sentado numa poltrona de madeira, ficou mesmo com a postura de um grande chefe, por isso a brincadeira dos colegas.

Aparentemente, o grupo de *nyau* havia se negado a fazer aquela apresentação no palco, devido a uma série de prescrições envolvendo a aparição pública de seus integrantes, mas depois decidiram por fazê-lo; infelizmente não pude acompanhar essa negociação.¹⁴³ Dirigiu-se com especial deferência àqueles dançarinos: “Agradeço o grupo de *nyau* por se apresentarem dessa maneira”, disse Nhussi.

Momentos mais tarde, com a chegada do Presidente da República ao local, iniciaram-se as apresentações. Ato contínuo à saída do grupo do *nyau* (o primeiro na ordem das exposições) do palco iluminado, quando toques das *timbila* se sobrepuseram aos tambores do *nyau*, os tocadores enfileirados entraram pelas laterais do espaço destinado à audiência tocando de pé suas *timbila* suportadas por pessoas da delegação da província e de outras delegações que tiveram acesso à cerimônia. Os quatro dançarinos entraram logo em seguida em fila executando movimentos de pés e braços, em estilo *makhara*. Assim que subiram ao palco, as *timbila* foram delicadamente colocadas no chão e os tocadores cessaram de tocar. Os dançarinos, de costas para os tocadores, puseram-se de frente para a audiência. Em seguida, o líder dos dançarinos deu um passo à frente e, ao bater o escudo com força no chão, bradou:

Eu sou líder desta zona!, ao passo que os outros três responderam: sim, é o líder desta zona!.

Os malfeitores fazem muitos estragos nesta zona, invadem lojas e casas, até matam pessoas.¹⁴⁴

Filipiane, o chefe do grupo, ajeitou-se em seu banquinho de madeira e, de posse das suas baquetas, iniciou o toque das *timbila*, cuja execução foi seguida pelos outros quatro tocadores do instrumento e também pelo tocador do *ngoma* (tambor). O que se seguiu foi uma apresentação de dança no seu ápice com movimentos coordenados dos dançarinos. Com a saída desses do palco, os tocadores tocaram mais uns segundos, finalizando sua exibição. Rapidamente ergueram suas *timbila* do solo e conduziram-se

¹⁴³ Canivete aponta, a partir de informação verbal do delegado do Arpac de Tete, que em certa ocasião, quando o *nyau* foi convidado para participar de um festival na Argélia, palcos especiais, cobertos com terra, foram montados; “tivemos que arranjar um bananal, pois eles se recusaram a se vestir nos camarins. Os dançarinos não aceitam” (Zimba *apud* Canivete, 2015: 105). Outra situação ocorreu em Paris quando, “sem avisar, saíram com os seus equipamentos. No hotel havia um bananal. Eles dirigiram-se para o bananal e usaram as máscaras. Esses dançarinos foram interpelados pela polícia, que achava que eram terroristas, e de dois deles foram retiradas as máscaras e o grupo recusou-se a ir atuar. A sua participação no festival só foi possível depois de delicadas negociações com as autoridades francesas e com os organizadores do festival” (Canivete, 2015: 105).

¹⁴⁴ Agradeço imensamente a Venâncio Mbande Jr. por ter me auxiliada na tradução deste trecho, que foi transmitido em língua chope na ocasião.

para fora do palco. Toda a apresentação, desde a entrada no recinto até a saída dos tocadores do palco, durou exatos três minutos e trinta e seis segundos.

O apelo ao tradicional foi também foco do bailado na cerimônia de abertura do Festival no dia seguinte no estádio. Uma coreografia escrita e ensaiada pela dançarina da Companhia Nacional de Canto e Dança, Pérola Jaime, envolveu cerca de 1.500 pessoas, a maioria delas crianças. O bailado, uma espécie de teatro dançado, foi construído a partir de elementos da história da rainha Abibi Achivangila e sua luta contra a dominação colonial e teve duração de quase uma hora, cuja base foi a dança *nganda*. Há meses a coreógrafa vivia em Lichinga para ensaiar os participantes. O estádio estava completamente lotado naquela cerimônia de abertura. Como me explicaram, há sempre muita expectativa para ver o bailado.¹⁴⁵ Os poucos momentos em que a personagem da rainha falou, meus interlocutores, perto dos quais eu assistia o espetáculo, não entenderam (muito menos eu), por se tratar de uma língua ininteligível para eles. No vídeo produzido pelo governo após o Festival, foi inserida legenda em português nas partes faladas.

Antes de tudo, entretanto, ocorreu o desfile das delegações. Uma a uma, entraram trajadas com roupas feitas de *capulanas*, cada província com suas cores, erguendo a placa de madeira com a respectiva denominação. Tudo correu como ensaiado: adentraram o estádio, pararam uns minutos em frente à tribuna oficial – onde se encontrava o Presidente da República, outras autoridades e convidados –, o grupo escolhido dançou, e retornaram para fazer o percurso completo, circulando todo o espaço.



Fig. 27. Delegação de Inhambane após o desfile pelo estádio. Foto da autora.

¹⁴⁵ De fato, é muito impressionante assistir ao vivo uma apresentação como aquela, não só pela sua dimensão (os dançarinos ocupam praticamente todo o espaço do estádio), mas principalmente pela beleza da dança, da música que é tocada ao vivo em cima do palco, do som percussivo forte que ressoava no grande espaço aberto.

Posteriormente foi entoado o hino nacional, seguido das intervenções do “representante da comunidade cristã” e do “representante da comunidade islâmica”. Após o discurso do governador da província do Niassa na altura, Arlindo Chilundo, apresentou-se o bailado, que foi narrado da seguinte maneira pelo vídeo oficial do evento: “o público assistiu ao belíssimo bailado em homenagem à rainha Abibi Achivangila, que com bravura lutou contra a escravatura em Moçambique entre os anos de 1870 a 1920, ano em que perdeu a vida no distrito de Majuna, no Niassa”. Ao final da apresentação, os dançarinos do bailado permaneceram sentados no chão do estádio, enquanto foram proferidos os discursos seguintes, do Ministro da Cultura e Turismo, Silva Dunduro, e do Presidente da República, Felipe Jacinto Nyusi. Eis um trecho das palavras do primeiro:

Sob o lema “A Cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”, estão entre nós mais de 900 artistas vindos de todas as províncias, nomeadamente Cabo Delgado, Nampula, Zambézia, Tete, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza, Maputo, Cidade de Maputo, incluindo Niassa na qualidade da província anfitriã. Gostaria de destacar as Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade de que nos orgulhamos: refiro-me ao Nyau e à Timbila, assim como a participação do grupo dos Combatentes da Luta de Libertação Nacional.

Terminado o discurso do Ministro, o Presidente dirigiu-se ao púlpito montado no chão, abaixo da tribuna, acompanhado de uma senhora vestida com o fardamento característico dos régulos. O vídeo citado anteriormente narrou da seguinte maneira esse momento: “A rainha Achivangila não está mais entre nós, mas descendentes dela podemos encontrar na província do Niassa. O Presidente da República convidou uma das descendentes para interagir com o povo. Ela falou em forma de uma canção”. Após entoar a canção, a descendente da rainha falou algumas palavras, que foram traduzidas simultaneamente.

O Presidente da República procedeu a um longuíssimo discurso em português. As pessoas pareciam inquietas nas arquibancadas, pois já estávamos há muito tempo sob o sol e respirando muita poeira. “Ficava feio” sair enquanto o presidente falava, como me explicaram. A projeção do som do seu microfone, além disso, não estava boa, dificultando que ouvíssemos com clareza o que dizia. Um colega da delegação que estava a meu lado comentou: “se calhar, essas pessoas aqui nem percebem português”. Praticamente todos permaneceram até o fim. Várias crianças que participaram do bailado, ainda sentadas no centro do estádio, começaram a passar mal durante o discurso presidencial e foram

retiradas do local em macas por socorristas.¹⁴⁶ Não houve confusão nem interrupção. Tudo continuou como mandava o figurino.

Nos três dias seguintes aconteceriam as diversas apresentações previstas na programação, que contava com atividades das 9h às 23h. “Dança e música tradicional” foram divididas em três palcos, localizados em três distritos diferentes, nos quais os grupos deveriam se apresentar em sistema rotativo. A província de Inhambane foi escalada juntamente com as de Manica, Nampula e Sofala. Todos os dias, entre 13h30 e 18h30, os grupos de cada uma delas se dirigia ao local estipulado em programa afixado na entrada de uma instituição que abrigou o comitê central de organização do evento. Os técnicos das direções provinciais eram os responsáveis por averiguar diariamente a programação, caso ocorressem alterações, o que não era raro.

O primeiro dia que o grupo de *timbila* – assim como *ngalanga*, *xigubo* e um grupo de música tradicional – se apresentou foi no “campo da EPC de Licola” do distrito de Sanga, que distava cerca de 30 km da cidade de Lichinga. Havia duas estruturas de madeira montadas (um palco e um local para sentarem autoridade e convidados), um mestre de cerimônias que já se encontrava a postos, com microfone nas mãos, e uma aglomeração não muito grande de pessoas (todas moradoras das redondezas), que foram orientadas a se posicionarem em volta do palco, e a uma certa distância dele. Assim que chegamos no local, Filipiane logo percebeu que as *timbila* não caberiam no palco com os dançarinos. Rapidamente tiveram que pensar numa estratégia e esta foi deixar os instrumentos no chão, de frente para o palco, e os dançarinos em cima do palco, de frente para os tocadores. Microfones com tripés foram colocados muito próximos das *timbila* para auxiliar a captação e projeção do som.

Embora a posição escolhida tenha sido a melhor – e a mais “lógica”, em certo sentido, pois é como gostam (e acham certo) de tocar, ou seja, com os dançarinos de frente para os tocadores –, o público dificilmente conseguia ver os instrumentos, o que enfatizou ainda mais o aspecto da dança. Tiveram cerca de cinco minutos para se apresentar, tempo que foi seguido à risca pelo Mestre de Cerimônias. O público, que permaneceu a uma distância razoável do palco, contornando o local num grande círculo, assistiu muito atento às apresentações. Se houvesse alguma movimentação que rompesse a linha que separava o público dos artistas, os guardas estavam ali para fazer retornar a ordem. O MC

¹⁴⁶ Especulou-se que elas estavam há muitas horas sem comer, sem beber água, expostas ao sol e exercitando-se por muito tempo, respirando ar seco, engolindo poeira: tudo que poderia ter causado fraqueza que fez com que alguns até desmaiassem.

frequentemente comentava algo pelo microfone na língua local durante as exibições; somente nos momentos em que precisava anunciar a entrada de algum grupo no palco ou informar os grupos que se apresentariam na sequência para se prepararem, os fazia em português.



Fig. 28. Grupo de *timbila* de Muane apresentando-se no X FNC/Palco Licole. Foto da autora.

Diferentemente de outros contextos, em que as *timbila* são exaltadas como Patrimônio da Humanidade, o que pôde ser observado no próprio discurso do Ministro da Cultura e Turismo na cerimônia de abertura, naquela ocasião era apenas mais uma, tão parte da diversidade cultural do país como qualquer outra: o grupo foi anunciado como *timbila* de Inhambane, identidade regional ressaltada em consonância com a proposta do evento de aglutinar em um só local parcela considerável das manifestações culturais de cada província que, somadas, representariam todo o país. Há outra diferença entre contextos em que as *timbila* se apresentaram nesse Festival que merece ser apontada.

Embora tenham um repertório bem ensaiado e enxuto para acomodar no tempo que lhes é permitido, os timbileiros escolhem estrategicamente o quê e como apresentá-lo, a depender da ocasião. Se na gala inseriram uma parte cantada logo no início da apresentação, não o fizeram por acaso: enfatizaram um aspecto importante das *timbila*, que é a transmissão de uma mensagem para aqueles que os ouvem. Como se tratava de um público diminuto e seletivo, mesmo sem microfone o som era audível à audiência, mas não saberia dizer se os presentes compreenderam o que estava sendo dito em língua

chope. Em Licole, os dançarinos subiram ao palco dançando, em fila, e se posicionaram de frente e acima dos tocadores, ocupando todo o restrito espaço disponível no palco. Na metade da apresentação, cantaram um verso inaudível mesmo para quem estava muito próximo. Assim, eles escolhem não só o que vão cantar, mas sobretudo cantam para certas pessoas específicas que acreditam poderem ouvi-los.

Os dias que se seguiram à gala e à abertura do evento foram muito intensos. Exceto nos momentos das refeições, que em geral todos estávamos juntos, nos outros momentos os membros da delegação se espalhavam pelos palcos. Utilizavam as poucas brechas de tempo livre para conhecer a cidade. Mesmo com as múltiplas dificuldades e reclamações relacionadas à saúde, ao alojamento, à alimentação, etc., nutriam muito contentamento em relação à viagem, ao fato de terem cruzado o país e poderem dizer para parentes e amigos que estiveram no Niassa. No último dia, quando se sentiam cansados e com saudades de casa, ainda não tinham recebido a ajuda de custo que lhes era direito. Conversaram com pessoas das outras delegações e descobriram que eram os únicos que ainda não estavam com o dinheiro em mãos. Queriam comprar feijão (a província é conhecida como produtora de boa variedade de feijão), roupa e sapatos das *calamidades*, etc. A aquisição de um óculos de sol por um timbaleiro no último dia do Festival foi uma das suas grandes alegrias naquela viagem.

Os 2.000 meticais (cerca de 30 dólares) prometidos estavam fazendo falta. Reuniram, então, algumas pessoas, que já estavam decepcionadas com o diretor provincial, por este ter se mantido afastado dos membros da delegação durante todo o Festival, e decretaram uma espécie de greve: se não recebessem o dinheiro, não participariam da cerimônia de encerramento no dia seguinte. Imediatamente o diretor reuniu-se com o grupo e, muito nervoso, quis saber quem estava “incitando a rebelião”, pois essa atitude era “muito errada”. Afirmou que se descobrisse quem fosse, essa pessoa não participaria do próximo Festival. Nenhum nome foi citado. “Somos todos”, responderam. Depois de uns bons minutos envoltos em tensão e ligações para o funcionário responsável pelo setor financeiro na Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane, os ânimos se acalmaram. O diretor recebeu um *print* da tela do sistema em que apareciam os valores empenhados. A qualquer momento o dinheiro chegaria. Todos participaram da cerimônia de encerramento.

4. Apontamentos Finais

O Festival Nacional da Cultura é um ato político, uma das formas encontradas pelos governos da Frelimo para juntar pessoas em certo tipo especial de coletividade e exercer sua soberania. Se, no passado, como aponta Honwana (2017: 65), os festivais foram “a fórmula encontrada para fazer a afirmação cultural da identidade nacional”, eles continuam tendo um papel importante na linha de atuação dedicada à política cultural, especialmente no campo do patrimônio cultural, e mais recentemente têm sido concebidos sob a rubrica genérica das indústrias culturais e criativas. Há uma década esse grande evento bianual tem incorporado muitas das diretrizes assinaladas durante as reuniões da Primeira Conferência Nacional da Cultura em 1993, como por exemplo a busca pelos símbolos regionais e nacionais. O alargamento dos itens pensados como fundamentais para compor a “moçambicanidade” foi capturado pela programação do Festival. Se anteriormente bastavam música, dança e canção como símbolos de uma coletividade imaginada, atualmente esses são apenas alguns de um conjunto de elementos mais amplo, que também inclui teatro, gastronomia, moda, etc.

Apesar disso, a dança continua tendo uma certa centralidade nesse contexto. Afirmo no capítulo I, a partir da leitura de documentos sobre os festivais de 1978 e 1980/1981, que as *timbila* tendiam a ser definidas mais como dança do que como música. A discussão apresentada nesse capítulo caminhou em direção àquela hipótese. A leitura que fazemos dessa distinção pode apontar para reflexões relevantes sobre os modos como as *timbila* foram abordadas nos trabalhos de Hugh Tracey, António Rita-Ferreira e outras publicações do período colonial tardio em relação à maneira como passou a ser classificada no pós-independência. Como explicar a mudança de ênfase na música e no instrumento (foco dos estudos mencionados) para o campo da dança?

Conforme argumentarei na segunda parte da tese (especialmente nos capítulos 5 e 6), a importância dada às letras das canções pela “sociedade chope” e o papel de um afamado compositor no interior dos regulados constituíram-se durante muito tempo – antes da independência do país – como elementos centrais da vida social no território caracterizado como chope. Mudanças históricas e políticas alteraram a dinâmicas das *timbila* e, ao se adaptarem ao novo contexto, o aspecto da dança passou a ser enfatizado nas suas apresentações. Isso não significa que a dança não tivesse tido importância anteriormente – Tracey (1948) considerava as *timbila* como “danças orquestrais”! –, mas meus dados auxiliam a elaboração de uma análise mais detida nos modos como certas

definições e enquadramentos enfatizaram, em diferentes momentos, algum aspecto em detrimento de outros. Contemporaneamente, a dança é proeminente.

O Festival Nacional da Cultura não é somente um evento de cultura, de demonstração da diversidade cultural do país, de intercâmbio de experiências entre artistas das diversas partes do território nacional. Trata-se, sobretudo, de uma tecnologia de governo criada internamente – embora possa ter tido inspiração de experiências de outras partes do continente, como o I Festival de Artes Negras no Senegal, ou o Festac realizado na Nigéria –¹⁴⁷ que vem sendo aprimorada desde o final da década de 1970. A fase final é apenas a ponta (uma ponta importante, certamente) de uma longa cadeia de eventos que produz efeitos muito particulares, como a relativa proximidade de pessoas moradores do mundo rural com suas autoridades políticas oficiais e seu paulatino processo de alfabetização política e moral.

O longo processo de seleção é estratégico nesse sentido. Em todos os níveis o Estado se faz presente e a escolha dos locais de apresentação está longe de ser aleatória: é a praça central da cidade, o miradouro, a localidade no interior próxima à escola a ao comércio local. Os agentes desse Estado envolvem-se de maneiras distintas no Festival e também são vistos de modos distintos pelas pessoas que participam nas suas fases seletivas. O caráter extremamente oficial e ritualizado do evento em todas as suas etapas garante a sua legitimidade, na medida em que a presença dos dirigentes políticos é encarada como respeito e cuidado dos chefes para com o povo. Mesmo quando as coisas “não estão a andar bem”, dificilmente o governo é apontado como culpado ou é promovido um confronto direto com esses chefes.

Apesar da imensa maioria do público do X FNC viver no Niassa e, mais especificamente, em Lichinga, o que se replica é a narrativa de que todo Moçambique se encontrava naquele espaço. A projeção de um todo indiferenciado, combinada com a enfática narrativa acerca da presença de representantes da cultura de todo o país produz uma coletividade *sui generis*. A própria viagem contribui para isso, pois a experiência compartilhada por aqueles que se deslocam de suas localidades para outras partes do país potencializa sentidos e sentimentos de pertencimento a um espaço mais alargado chamado Moçambique, externo aos locais onde vivenciam suas relações sociais cotidianas, mas ao mesmo tempo identificam-se como parte dele. O patrimônio cultural da nação, nesse sentido, continua a ter força como narrativa de conciliação de um passado

¹⁴⁷ Cf. Apter (1996).

ancestral cujos herdeiros são o “povo moçambicano” de hoje. Os festivais ampliaram seu escopo de atuação, adicionando uma série de outras manifestações consideradas como cultura: artes plásticas, teatro, poesia, gastronomia, moda, etc.¹⁴⁸

A meu ver, isso se deveu a dois fatores conexos. Por um lado, os ecos da política cultural do final da década de 1990, que buscou introduzir uma série de atividades consideradas culturais, impulsionou os governos dos anos seguintes a lidar com a nova pauta política inaugurada no pós-guerra. Conseqüentemente, ao incorporar novos elementos, os festivais – cuja realização é explicitamente incentivada pela legislação, como descrito no segundo capítulo – também incorporaram mais gente, ampliando assim o público alvo da política pública. Longe de ocultar o caráter propriamente festivo do evento, com o propósito de adensar a discussão sobre esses grandes eventos “de cultura”, aproximo-me da perspectiva teórica de Goerg (1999) sobre festas urbanas no continente africano. A autora propõe que as festividades urbanas apresentam muitas facetas: nelas, há tanto aprovação dos poderes instituídos quanto sua contestação, convivem (não sem tensão) aparência de consenso e rebelião aberta. Em tempos de festa, propõe Goerg, são diversos os modos de apropriação dos espaços, pois eles se configuram como locais de encontro e de evitação, onde há fronteiras do proibido e do permitido a depender dos grupos que neles circulam.

Se analisarmos, à luz do Festival Nacional da Cultura, o atual projeto de nação do governo moçambicano em relação aos primeiros festivais organizados no pós-independência, podemos identificar novos atores, novo léxico e novos espaços, mas, no fundo, seu intuito permanece, ainda que com uma sutil alteração: forjar uma unidade a partir de uma comunidade imaginada não mais como a soma dos povos que compõem o território, mas como o conjunto de diferentes elementos considerados constituidores da

¹⁴⁸ Além disso, não se pode deixar de observar que o cenário da música/dança em Moçambique também mudou, tendo o festival nacional incluído – ainda que muito parcialmente – expressões que anteriormente não se alinhavam com seu espírito político, como por exemplo a música ligeira e a marrabenta. É interessante pensar, nesse sentido, em que medida o agrupamento Timbila Muzimba, nascido na capital, teria se beneficiado desse contexto de expansão cultural impulsionado pela abertura do país ao sistema capitalista e ao capital estrangeiro; quem o patrocina não é o Estado, mas empresários e produtores que o insere num mercado profissionalizado da música (com gravação de cds e dvds, shows em grandes palcos, turnês internacionais, etc.). Apesar de terem se inspirado nas *timbila* para criar a *fusão* desse instrumento *tradicional* com outros ditos *ocidentais*, como bateria, guitarra e baixo elétricos, e seus membros serem considerados chopes (nascidos em Maputo, são filhos e sobrinhos de timbileiros de Zavala que foram para a capital procurar melhores condições de trabalho), Timbila Muzimba não aparece no dossiê da candidatura das *timbila* enviado à Unesco e também não participa do Festival Nacional da Cultura.

cultura moçambicana. Nessa perspectiva, as *timbila* – assim como o *nyau* – desempenham um papel fundamental, na medida em que contribuem para reforçar a imagem de expressões nacionais construídas como patrimônio cultural em contextos internacionais. Para além do prestígio arregimentado com o título da Unesco, o governo acaba por se valer desse reconhecimento para consolidar seu discurso de unidade nacional, incorporando-o, assim, ao projeto mais alargado de construção e imaginação da nação.

Mas por que as *timbila* foram a primeira expressão escolhida pelo governo moçambicano para representá-lo perante a Unesco? Como se deu esse processo e quem foram os agentes nele envolvidos? Quem são os praticantes das *timbila*, onde vivem e como se relacionam com esses instrumentos, sua música, sua dança e suas dinâmicas de execução? Quais os efeitos desse processo de patrimonialização e como os timbileiros o vivenciam?

A segunda parte da tese, que iniciará com o próximo capítulo, abordará todas essas questões. Nessa primeira precepi-me em discutir os modos como o Estado concebeu, aprimorou e tem executado nos últimos anos sua política cultural, concentrando-me no papel que é atribuído às *timbila* em diferentes momentos desse processo. A partir de agora minha atenção estará voltada à análise de, pelo menos, dois temas principais: a condução do processo (que inclui atividades, iniciativas, desdobramentos, etc.) que proclamou as *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005 e alguns dos fenômenos que configuram a prática das *timbila* atualmente. É o que desenvolverei nos três capítulos seguintes.

SEGUNDA PARTE



As *timbila* chopos na Unesco

“Os músicos chopos bem merecem uma reputação que ultrapasse as fronteiras” (Tracey, 1949: 195).

“[...] heritage is produced in a context of discourses on roots, ownership, nationalism, and a global politics of recognition” (Rowlands and De Jong, 2007: 13).

Em 24 de Janeiro de 2004, o Ministério dos Negócios Estrangeiros e Cooperação de Moçambique recebeu um convite oficial da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) para que o país submetesse uma candidatura com vistas à Terceira Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em julho de 2005. O texto do documento esclarecia que a distinção englobava “espaços culturais ou formas de expressão cultural de excepcional valor ou expressão cultural popular e tradicional de excepcional valor do ponto de vista histórico, artístico, etnológico, sociológico, antropológico, linguístico ou literário”.¹⁴⁹ O documento informava, ainda, que 47 Obras-Primas de todas as regiões do mundo tinham sido proclamadas durante as duas primeiras edições (2001 e 2003) e indicava que continha

¹⁴⁹ MINISTÉRIO DA CULTURA/DIRECÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL 017/DNPC, de 05/02/04. Livre tradução do original: “cultural spaces or forms of cultural expression of outstanding value or a popular and traditional cultural expression of outstanding value from a historical, artistic, ethonological, sociological, anthropological, linguistic or literary point of view”.

anexo um Guia com informações sobre os critérios utilizados pelo júri internacional, com vistas a “facilitar a elaboração das candidaturas”.¹⁵⁰

As propostas deveriam ser produzidas em inglês ou francês e enviadas ao endereço indicado até 30 de setembro daquele ano. Em Moçambique, a proposição da candidatura das *timbila* ao Programa de das Obras-Primas foi aprovada em sessão ordinária do Conselho Nacional do Patrimônio Cultural do Ministério da Cultura no dia 5 de maio de 2004, a partir de quando foi estabelecido um Comitê Nacional composto por duas equipes, uma a nível nacional e outra provincial, para realizar os trabalhos de produção do dossiê a ser enviado à Unesco em setembro.

Criado pela Unesco em 1997, esse Programa tinha como principais objetivos sensibilizar para a importância do patrimônio oral e intangível e para a necessidade de sua salvaguarda; encorajar os países a estabelecer inventários nacionais e tomar medidas legais e administrativas para a proteção do seu patrimônio oral e intangível; promover a participação de artistas tradicionais e praticantes locais na identificação e revitalização do seu patrimônio cultural imaterial (UNESCO, 2006). As Obras-Primas deveriam ser selecionadas a partir de seis critérios, além da proposição de um Plano de Ação para a salvaguarda e promoção da expressão em causa. As candidaturas deveriam demonstrar, nesse sentido, que as expressões culturais

(i) possuem excepcional valor como uma obra-prima do gênio criativo humano; (ii) estão enraizadas na tradição cultural ou história cultural da comunidade em questão; (iii) desempenham um papel como meio de afirmação da identidade cultural da comunidade em questão, (iv) distinguem-se pela excelência na aplicação de competências e qualidades técnicas apresentadas, (v) constituem um testemunho único de uma tradição cultural viva, e (vi) estão ameaçadas de desaparecimento devido a meios insuficientes de salvaguarda ou a processos de mudança rápida (UNESCO, 2006).¹⁵¹

¹⁵⁰ O *Guide for the Presentation of Candidature Files* incluía orientações e regras acerca do Programa das Obras-Primas, além de apresentar um formulário que continha especificação, em seções, de todo o conteúdo que era necessário conter no documento de candidatura (ou dossiê) da expressão ou espaço culturais a ser enviado pelo país para concorrer ao prestigioso título. As seções – que serão exploradas à medida que o dossiê de candidatura da *timbila* for analisado – eram as seguintes: 1) Identificação; 2) Descrição; 3) Justificativa da candidatura; 4) Gestão; 5) Plano de Ação; 6) Documentação essencial de acompanhamento.

¹⁵¹ “(i) possess outstanding value as a Masterpiece of the human creative genius; (ii) are rooted in the cultural tradition or cultural history of the community concerned; (iii) play a role as a means of affirming the cultural identity of the community concerned; (iv) are distinguished by excellence in the application of skills and technical qualities displayed; (v) constitute a unique testimony of a living cultural tradition; and (vi) are threatened with disappearance due to insufficient means for safeguarding or to processes of rapid change” (UNESCO, 2006).

Nos três capítulos que compõem a primeira parte desta tese minha análise centrou-se em aspectos relacionados à construção e implementação de uma política cultural em Moçambique a partir do exame de documentos, eventos e discussões produzidos no pós-independência e no pós-guerra civil. Discuti o papel das *timbila* nas políticas do governo da Frelimo nesses períodos e finalizei, no último capítulo, com a descrição e análise do Festival Nacional da Cultura, ocorrido em 2018 na província do Niassa.

Este capítulo inicia a segunda parte da tese, no qual me concentrarei no processo de patrimonialização das *timbila* pela Unesco, acompanhando de perto o andamento de suas etapas que culminou na proclamação das “*timbila chopes*” como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005. Se, anteriormente, eu estava preocupada em construir um panorama histórico e um quadro analítico que mostrasse qual o papel das *timbila* no governo da Frelimo, nessa segunda parte meu interesse se volta, por um lado, para o modo como as *timbila* foram enquadradas pelo governo no processo de patrimonialização e, por outro, para os modos como ela são agenciadas, definidas e vividas pelos timbileiros.

Tomarei o dossiê como análise privilegiada neste capítulo, não somente porque ele cristaliza uma série de esquemas explicativos consolidados sobre as *timbila*, mas sobretudo porque seu conteúdo desvela a retórica do Estado sobre a nação moçambicana, que se apoia em algumas noções reificadas de grupo étnico, território, entre outros, como sustentáculo do seu discurso oficial.¹⁵² Assim, farei uma leitura crítica das interpretações contidas nesse documento e, por seu intermédio, buscarei compreender o enquadramento mais amplo no qual as *timbila* foram inseridas e definidas. Segundo mostrarei nas linhas que seguem, o dossiê foi um artefato produzido por certos agentes do Estado com formação universitária nas áreas de História e Antropologia e pode ser lido como uma bricolagem de definições e descrições já consagradas na literatura produzida sobre as *timbila*,¹⁵³ o que confirma a proposição de Trajano Filho (2012: 38) de que “o processo

¹⁵² Localizar o dossiê de candidatura das “*timbila chopes*” não foi tarefa fácil. Nem o Ministério da Cultura e Turismo (que sucedeu os anteriores Ministério da Cultura e Ministério da Educação e Cultura) nem o Arpac mantiveram arquivo do documento na sede das suas instituições. Além disso, o acervo das candidaturas produzidas no âmbito das três edições do Programa das Obras-Primas não está disponibilizado no site da Unesco. Assim, contactei uma intelectual que trabalhava numa universidade francesa com a qual me comunicava eletronicamente via Iphan, quem me indicou um e-mail através do qual consegui o contato da funcionária daquela instituição em Paris responsável por esse acervo. Após demonstrar meu interesse em relação àquele material e indicar qual seria sua utilização, recebi por e-mail uma cópia digital do dossiê produzido pelo governo moçambicano e enviado em 2004.

¹⁵³ Utilizo o conceito de *bricolage* de acordo com a perspectiva proposta por Lévi-Strauss (1976 [1966]). Segundo ele, o *bricolage* consiste em uma operação mental e técnica que se vale de um repertório heteróclito e limitado de ferramentas e matérias-primas na elaboração de algo. O *bricoleur*, em sua atividade

formal de patrimonialização não nasce da pura decisão arbitrária do Estado”, sendo precedido de um processo pré-patrimonialização conduzido muitas vezes por atores não estatais.

Como *bricoleurs*, que se apropriam de um repertório pré-existente e limitado de recursos, os redatores do dossiê das *timbila* operaram com os materiais que tinham à disposição, remendando fragmentos de ideias, formulações teóricas e pré-noções. O resultado é uma produção peculiar, notadamente marcada pela ação de juntar pedaços de tudo o que estava disponível sobre o assunto. O dossiê não reproduz, apenas, esses fragmentos, mas cria com eles uma abordagem original. Não se trata, portanto, de um emaranhado de influências, mas de um trabalho complexo de justaposição que desvela a procedência e propriedades das fontes utilizadas, formando algo como uma colcha de retalhos, passível de ser deslindada pela análise. Nesse sentido, me interessa explorar no dossiê os seguintes tópicos: a) rastrear a origem de certos argumentos; b) problematizar algumas proposições gerais; c) identificar a influência de certos autores; d) investigar as tensões e ambivalências entre a proposta universalizante da Unesco e certos padrões de organização social e política em Moçambique.

Sabe-se que processos de patrimonialização estão intrinsecamente relacionados a projetos de construção nacional; as políticas de identificação e proteção do patrimônio cultural desempenharam um papel significativo na criação de estados-nação modernos (Hafstein, 2018: 107)¹⁵⁴ e ainda exercem influência considerável na disputa entre países

produtiva, utiliza o material disponível, construindo objetos a partir da junção de pedaços de outros objetos que possuem qualidades e finalidades distintas das suas partes. Segundo Lévi-Strauss, “o conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência de tantos conjuntos instrumentais quantos os gêneros de projetos, pelo menos em teoria); define-se somente por sua instrumentalidade, para dizer de maneira diferente e para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’.” Lévi-Strauss (1976 [1966]: 38-39).

¹⁵⁴ Seria interessante refletir sobre os bens culturais inscritos nas listas da Unesco que são compartilhados por mais de um país em regiões fronteiriças. Diferentemente do patrimônio material (edificações, monumentos, etc.), que em geral se liga a uma nação pelo predomínio dos seus aspectos materiais e, portanto, fixos no território, os patrimônios naturais e os imateriais podem ter sua ocorrência em mais de um país. No caso do patrimônio natural, me refiro a paisagens naturais, formações geológicas, zonas que constituem *habitat* de espécies animais e vegetais, etc. No continente africano, diversos exemplos podem ser apontados: o Complexo W-Arly-Pendjari, compartilhado por Benin, Burkina Faso e Níger; o complexo de conservação chamado Sangha Trinacional, dividido entre Camarões, República Centro Africana e Congo; os Círculos de Pedra da Senegâmbia, compartilhados pela Gâmbia e pelo Senegal; o Parque Maloti-Drakensberg, compartilhado pelo Lesoto e pela África do Sul, etc. No caso do patrimônio imaterial em África, poderíamos citar o *Gule Wamkulu*, cujo reconhecimento foi compartilhado entre Malawi, Moçambique e Zâmbia, o *Kankurang*, entre Gâmbia e Senegal ou as práticas culturais e expressões ligadas ao balafon no Mali, Burkina Faso e Costa do Marfim. Esses casos nos ajudam a pensar em que medida e em quais contextos a nação é central ou não no debate sobre os reconhecimentos de patrimônios culturais pela Unesco. A alta incidência de ocorrências em mais de um país revela as complexas formações históricas da ocupação humana no continente, em que a arbitrariedade na delimitação das fronteiras em nada observou

por visibilidade e prestígio. Nesse sentido, a segunda epígrafe explicita o tom da discussão que terá lugar neste capítulo, ou seja, considerar que o patrimônio é construído em contextos em que proliferam certos tipos de discursos e no âmbito de uma política global de reconhecimento patrimonial. Segundo Hafstein (2018), o patrimônio cultural pode ser concebido como um campo de governança, no qual diversos atores, projetos e decisões estão em disputa.

A candidatura das “*timbila* chopes” que será analisada abaixo é parte desse cenário internacional em que países os mais diversos buscam conquistar prestígio por meio de processos que transformam símbolos nacionais em Patrimônio da Humanidade.¹⁵⁵ Handler (2002: 144) aponta a tentativa da Unesco em formular políticas culturais globais como uma intenção claramente universalista. Ao refletir sobre a implementação do Programa das Obras-Primas, esse autor afirma que não se deveria esperar que a aplicação de tal política tivesse os mesmos resultados em situações distintas e estava interessado em observar como essas diferenças poderiam ser abordadas nos mais diversos contextos.

É justamente nessa direção que pretendo conduzir minha análise sobre a patrimonialização das *timbila* pela Unesco, a saber, descrevendo os modos pelos quais o governo moçambicano, por meio de certos funcionários, elaborou a candidatura e como interpretou noções bastante difundidas por essa organização internacional, tais como “comunidade”, “participação” e “salvaguarda”. Ao contrário do que preconiza a razão universal da Unesco, argumento que os ideais de harmonia e envolvimento de pessoas em prol de um bem comum embutidos naqueles termos-chave são, em larga medida, irreconciliáveis com os padrões de sociabilidade e interação, mecanismos de funcionamento, sistemas de reprodução, dilemas e conflitos mais recorrentes dos timbileiros, assim como certos princípios ideológicos e práticas institucionais do Estado moçambicano na área da cultura. Em contraste, as noções de autenticidade, originalidade

a porosidade e fluidez das práticas dos grupos que compõem seu vasto território. Talvez a centralidade na ideia de nação na definição do patrimônio cultural não assuma a mesma força em países africanos como em outros lugares do mundo. Cf. Wilson Trajano, 2012.

¹⁵⁵ Desde sua fundação em 1946, a Unesco – órgão executivo da ONU (Organização das Nações Unidas), criada logo após o fim da II Guerra Mundial – tem produzido vários instrumentos normativos (convenções, orientações, dicionários, etc.) cujo principal objetivo é fornecer diretrizes para orientar a implementação de políticas públicas nacionais e promover a paz no mundo. A eficácia da atuação dessa agência da ONU recai, entre outras coisas, na sua capacidade de mobilizar a opinião pública internacional, envolvendo diversos representantes de Estados-parte do mundo, que acolhem propostas, ratificam convenções e implementam suas políticas em distintos territórios nacionais.

e excepcionalidade encontram ressonância entre meus interlocutores (tanto os agentes governamentais quanto os timbileiros).

A construção da candidatura das *timbila* foi um processo burocrático,¹⁵⁶ que envolveu pelos menos cinco instituições diferentes (Ministério da Cultura, Direção de Cultura do Governo de Zavala, Direção Provincial de Cultura de Inhambane, Amizava e Unesco) e a produção de um cipoal de documentos oficiais (memorandos, ofícios, correspondências por correio eletrônico e pelo sistema de transmissão de fax, etc.). Em se tratando de um processo voltado ao reconhecimento de expressões orais, não deixa de causar estranhamento sua extrema formalização escrita. Meus dados apontam que os timbileiros foram incluídos apenas de forma tangencial em todo o processo: eles forneceram algumas informações relativas às *timbila* e foram filmados e fotografados. As orientações da Unesco relativas à participação dos detentores¹⁵⁷ foram seguidas pelo Comitê que produziu a candidatura a partir do modo como esse termo foi interpretado, o que dificilmente colocava os próprios timbileiros como protagonistas, mas como sujeitos que precisavam ser representados por autoridades legitimadas pelo Estado.

Esse papel foi desempenhado pelos “líderes comunitários”, figuras políticas reinseridas na vida política nacional no pós-guerra civil. Encontram-se nessa nova classificação os antigos régulos, anteriormente nomeados e/ou legitimados pela administração colonial; com o governo democrático da Frelimo, passaram a exercer um papel na administração pública. Eles assinaram o dossiê, fornecendo assim sua anuência ao processo. Conforme discutirei no próximo capítulo, os régulos eram os “donos” das orquestras de *timbila*, papel que deixaram de exercer no pós-independência. Devido ao seu reaparecimento na cena política nacional através da sua investidura pelo governo moçambicano, esses líderes foram convocados, no âmbito desse processo de

¹⁵⁶ Uma série de documentos impressos, como trocas de e-mails, agendas de visitas, cópias de fax, tabelas orçamentárias, anotações manuscritas, primeiras propostas de candidatura etc. (um material inédito), foi-me repassado por Maria Ângela Kane, que na altura exercia o cargo de diretora da Direção Nacional do Patrimônio Cultural. Felizmente, mesmo após sua saída do Ministério da Cultura, ela constituiu um acervo pessoal sobre sua participação naquele processo que foi fundamental para ampliar a compreensão de alguns dos meandros de todo o período destinado à elaboração da candidatura. Esse *corpus* documental, que me foi generosamente disponibilizado em sua integralidade, revelou algumas tensões que dificilmente seriam abordadas em entrevistas pelos meus interlocutores. Isso se deve, em grande medida, pelo fato de que cada um desempenhava um papel específico, e somente uma pessoa com o cargo de direção e presidente do comitê nacional – aliado a uma alta capacidade de organização – tinha condições para constituir um histórico com informações produzidas por distintas instituições e agentes envolvidos.

¹⁵⁷ Tradução brasileira mais comum para o termo em inglês *bearers*, que também pode ser traduzido por praticantes ou portadores.

patrimonialização, a representar a autoridade que detinham no passado, muito embora sua relação com as *timbila* tenha se alterado drasticamente.

O capítulo se constitui por 3 seções, além dos Apontamentos Finais. Na primeira apresento certos aspectos relacionados à escolha das *timbila* pelo governo moçambicano como candidata à proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco. A segunda seção trata do processo de construção da candidatura: os agentes e instituições envolvidos, o conteúdo dos documentos e discussões surgidas, as atividades desenvolvidas no período, etc. Na terceira me dedico à leitura crítica do texto do dossiê, assim como do Plano de Ação para a salvaguarda das *timbila*. Por fim, reflito brevemente sobre alguns dos efeitos do processo de patrimonialização e aponto como este processo se relaciona ao projeto de construção da nação.

1. Por que as *timbila*?

As primeiras seis décadas do século XX foram decisivas para fixar as *timbila* no imaginário nacional, movimento que pode ser explicado por dois elementos principais. Em primeiro lugar, pela posição que ocupava no interior do sistema de relações sociais produzido pelo colonialismo, tópico ao qual retornarei com mais detalhes no próximo capítulo. Existem algumas informações a respeito de apresentações das grandes orquestras de *timbila* organizadas pelos régulos na primeira metade do século XX.¹⁵⁸ Em relação às décadas de 1950 e 1960, foram realizados festivais e apresentações em homenagem a governadores-gerais e outras personalidades políticas que visitavam o distrito (circunscrição, à época) de Zavala, cujas informações podem ser encontradas em folhetos e brochuras publicadas pelo governo colonial, os quais contêm programa, letras de canções, informações gerais sobre os chopes e o conteúdo das letras.¹⁵⁹

O segundo elemento é a influência dos escritos de Hugh Tracey e dos autores que o sucederam na consagração dos princípios explicativos acerca da *timbila* como uma prática musical. Os autores que mais se destacaram a respeito do tema (Junod, 1939;

¹⁵⁸ Junod (1996) menciona a visita do príncipe de Portugal a Moçambique em 1907 em cuja ocasião podiam ser ouvidas 30 *timbila* tocadas ao mesmo tempo executando o hino nacional português. O autor comenta também sobre as apresentações dominicais em certas minas de Joanesbusgo. São dignas de nota as duas viagens de orquestras para Portugal (em 1934, para participar da *I Exposição Colonial do Porto* e em 1940 por ocasião da *Exposição Histórica do Mundo Português*) e a visita do presidente Carmona em julho de 1939 a Moçambique, para a qual foi mobilizada “uma orquestra fenomenal de 100 tocadores de *Timbila* e 200 dançarinos-cantores” (Munguambe, 2000: 46-47).

¹⁵⁹ Cf. REPÚBLICA PORTUGUESA/Província de Moçambique/Distrito de Inhambane/Administração da Circunscrição de Zavala, *Algumas Canções Chopes* (1958) e *Festival do Povo Chope*, s/a (1963).

Tracey, 1948; Munguambe, 2000) concordam que a existência das *timbila* teria sido mencionada pela primeira vez pelo Padre André Fernandes em carta de 1562, escrita em Goa e enviada a seus colegas da Companhia de Jesus em Portugal. A seguinte descrição, que se tornou afamada, não apresenta dúvidas, para os autores referenciados, de que se tratava de uma *mbila*:

[...]

É esta gente muito dada a prazeres de cantar e tanger. Seus instrumentos sam muitas cabaças liadas com cordas e um páu feito em arco algumas grandes e outras pequenas e as bocas a qual com uma casca de mel silvestre apagam os buzios para que tomem bem e teem suas contra fabordões etc.

Dam musicas de noite ao rei e a quem lhe dá alguma cousa e os que móres brados dam teem por melhores musicos.

As cantigas que cantam commumente sam o louvor do a que cantam, s. ‘És bom homem porque uma vez me deste isto, outro estoutro e me darás mais’.

[...]

(Pe. André Fernandes *apud* Junod, 1939: 17-18).

Essa passagem é também considerada a primeira referência registrada sobre música (Lichuge, 2016) no território que viria a ser chamado de Moçambique. Henri-Alexandre Junod (1975 [1897]), pai do Junod a que me referi acima, afirma serem as *timbila* um instrumento musical “ao qual não hesitamos em aplicar o pomposo nome de *piano* (o de xilofone convir-lhe-ia decerto melhor) e que revela uma complexidade musical que os restantes não nos levavam de modo algum a imaginar” (Junod, 1975 [1897]: 11).¹⁶⁰ Nessa mesma publicação do final do século XIX, o missionário assevera que todos os instrumentos são afinados “segundo um certo diapasão”, formando os chopes “verdadeiras orquestras nas suas aldeias” (Junod, 1975: 14).¹⁶¹

As *timbila* também foram classificadas como “conjunto musical” (Junior, 1965:68-69) e “conjunto de artistas chopes” (*Notícias*, 14 de junho de 1953, p. 11). Esse primeiro foi utilizado numa publicação que descreveu a realização de um festival em Quissico para receber a visita do Almirante Américo Tomás em meados da década de

¹⁶⁰ Belo Marques, em publicação de 1943, afirma que “a Mbila é um instrumento muito engenhoso; uma espécie do nosso xilofone, mas com diferente disposição das barras e também com diferente sonoridade” (1943: 35).

¹⁶¹ Embora tendo sido Hugh Tracey aquele que difundiu a ideia de que a maneira como os chopes organizavam e tocavam as *timbila* se classificava como “orquestra”, verificamos pela referência acima que essa comparação com o formato musical europeu já havia sido aventada pelos menos quatro décadas antes.

1960. O autor, que teceu algumas considerações sobre aquele evento, apresenta os chopos como grandes artistas, marimbeiros famosos pelas suas composições, pela orquestração das suas músicas e pelo arranjo dos seus bailados (Junior, 1965: 64). Encontrei o segundo termo mencionado em matéria do Jornal *Notícias* que informava a chegada a Lourenço Marques do conjunto conhecido por “Marimbeiros de Zavala”, acompanhado pelo régulo Felisberto Machatine. O referido conjunto apresentaria, segundo a reportagem, “espetáculos” na capital da colônia e na Beira antes de seguirem para a então Rodésia do Sul.¹⁶²

Os escritos de Hugh Tracey, em especial aqueles que resultaram na publicação de *Chopi Musicians* em 1948 (reeditada em 1970), consagraram as *timbila* como uma prática musical complexa e distinta de outras do continente africano, destacando-a especialmente de outras expressões musicais existentes em Moçambique. Não seria exagero afirmar que Tracey foi, sem que pudesse saber, um dos principais responsáveis pelo processo de patrimonialização das *timbila*, quem não só fundou o modo de percepção pelo qual as *timbila* foram compreendidas e descritas nas décadas seguintes, mas garantiu a sua posição como uma expressão artística excepcional.¹⁶³ Na esteira das proposições contidas em *Chopi Musicians*, os agentes do Estado que redigiram o dossiê apresentaram as *timbila*, tal como fizera Tracey, como uma música constituída por uma composição com duração de cerca de uma hora (com diversos movimentos complexos), tocada por xilofones que compõem uma orquestra e acompanhada por canto e dança.

A utilização de termos como melodia, harmonia, variações, movimento, orquestra, instrumento musical, compositor, etc. revela o alinhamento do texto do dossiê com a padronização e formatação das *timbila* ao esquema trayceano. Como assinei na Introdução da tese, Hugh Tracey distinguiu os principais movimentos de uma peça completa de *timbila*, forjou um léxico conceitual para exprimir as características musicais da expressão, assim como foi responsável pela difusão desse universo numa escala mais ampla. Como etnomusicólogo de prestígio, Tracey referendou a excepcionalidade musical e a singularidade artística desse fenómeno, as quais reverberam em toda a produção posterior sobre as *timbila*. Em que pese a ampliação de pesquisas sobre essa

¹⁶² A ocasião se tornou, inclusive, tema para uma canção composta por Cuomocuomo de Banguza. Ver anexo IV.

¹⁶³ Rita-Ferreira (1974) afirma que Hugh Tracey teria sugerido a realização de etapas eliminatórias nas regedorias de Zavala para um festival que ocorreu em 1974. Além das “grandes orquestras de timbilas, com o seu corpo de dançarinos”, apresentaram-se também “grupos de ngalanga, ximveca, sibembe, xingomane, xitende e outros”.

expressão, é surpreendente constatar a continuidade e a constância de aspectos tratados pioneiramente pelo autor.

A divulgação de *Chopi Musicians* e outras publicações ainda na primeira metade do século XX, obras que atestavam a excepcionalidade e a qualidade da música produzida pelos chopes, teve um impacto considerável no modo como as *timbila* foram tratadas e abordadas nas obras vindouras. Na segunda metade desse século, especialmente durante a década de 1960, as menções às *timbila* em publicações coloniais passaram a ser mais frequentes. Todas essas obras (Rocha, 1962; Marjay, 1963; Junior, 1965; Rita-Ferreira, 1974; Dias, 1986), além dos três trabalhos publicados especificamente sobre aspectos das *timbila* nos anos 2000 (Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010), reiteraram os esquemas explicativos e as definições conceituais propostos por Hugh Tracey.

Após a independência do país, as *timbila* ocupavam um lugar de prestígio no imaginário nacional. Como discuti no capítulo 1, as primeiras iniciativas da Frelimo voltadas à construção da nação moçambicana tiveram como foco a área cultural (seminários, festivais, pesquisas, campanhas de preservação etc.), cujo principal intuito era a salvação do “patrimônio do povo moçambicano”. Assente numa ideia geral de que o colonialismo tinha subjugado toda a população e coibido a manifestação de suas práticas culturais, o governo defendeu arduamente o resgate da “autêntica” cultura do povo, ou seja, o patrimônio da nação. As *timbila* tiveram um papel central nesse momento. Dois dados revelam parte do movimento que a destacou naquele contexto: 1) Andrew Tracey (2011) afirma que as *timbila* podem ser consideradas como a primeira música nacional, pois a primeira peça musical que a principal estação de rádio moçambicana, a Rádio Moçambique, transmitiu após a independência foi um trecho de um *mitsitso* cuja autoria é atribuída a Chambini Makasa¹⁶⁴; 2) A Lei nº 2/80, que criou o metical, em substituição ao escudo, estipulou que a moeda metálica de 50 centavos teria como tema a “cultura nacional”, cuja figura seria representada pela “*timbila*”.¹⁶⁵

Assim, o critério de “excepcionalidade” exigido como condição necessária à Proclamação já estava suficientemente consolidado no caso das *timbila*; nenhuma outra expressão cultural em solo moçambicano era tão reputada quanto ela. Não espanta, pois, o consenso em torno da sua escolha imediata como o primeiro patrimônio a ser reconhecido pela Unesco. Ainda que o país não tivesse uma legislação que reconhecesse

¹⁶⁴ *Mitsitso* refere-se a “introduções ou ambientações, em número variável, de 1 a 5, sem canto nem dança” (Munguambe, 2000: 84).

¹⁶⁵ Atualmente é a moeda de 5 meticais que apresenta uma imagem de *timbila* em um dos lados.

oficial e individualmente certos elementos como patrimônio da nação, no momento da elaboração da candidatura as *timbila* não somente haviam conquistado seu lugar como um símbolo nacional, como também gozavam de um considerável prestígio internacional.¹⁶⁶

A consonância em relação à sua indicação pode ser apreendida pelas percepções dos profissionais que trabalhavam nas instituições que conduziram a preparação da candidatura das *timbila* para a Unesco. Não foi apenas o conteúdo acerca das *timbila* nas publicações existentes que a promoveu como a escolha preferencial e primeira para se tornar uma Obra-Prima. Ainda mais significativo para a nossa análise é o modo como esse conteúdo foi incorporado por aqueles que estiveram envolvidos no processo. Se nesse aspecto todos concordaram que não havia melhor candidata, em relação ao ponto de onde teria partido a sugestão não houve consenso: identifiquei pelo menos seis versões diferentes para essa história. Não estou interessada em descobrir qual delas é a mais verossímil ou a mais correta. Inspirada na análise de Leach (1995 [1954]) acerca da mitologia *kachin*, buscarei especificar as narrativas de cada um a partir de suas posições no interior da equipe constituída para concretizar a elaboração da candidatura.

A partir das informações recolhidas nesta pesquisa, reuni cinco narrativas que indicam de onde teria surgido a ideia de candidatar as *timbila* ao Programa das Obras-Primas. O quadro abaixo expõe cada uma dessas versões, juntamente com o nome da pessoa que a proferiu. Os três primeiros trabalharam diretamente na elaboração da candidatura; todos eles possuem formação de ensino superior. Os trechos entre aspas são transcrições das falas de meus interlocutores em entrevistas. Veremos que, embora pareçam destoantes entre si, as histórias narradas têm a mesma função: contar quem primeiro expressou a ideia de mostrar que as *timbila* eram a melhor candidata para a proclamação da Unesco. Nenhum daqueles que relatam, contudo, se coloca no lugar de autor da ideia, identificando outra pessoa para esse papel.

Assim como no caso da mitologia *kachin* (Leach, 1995 [1954]),¹⁶⁷ as incoerências são fundamentais para compreender as histórias que narram a escolha da *timbila*; suas

¹⁶⁶ A Lei 10/88, que determina a proteção legal dos bens materiais e imateriais do patrimônio moçambicano, ainda bastante atrelada aos ideais socialistas de Samora, continuava em vigor até o momento em que essa tese foi redigida. Em relação ao patrimônio imaterial, a lei estabelece que “2. Cabe ao Estado em especial, garantir a proteção dos bens imateriais do patrimônio cultural, competindo-lhe, nomeadamente: A) Promover o estudo e a revitalização das tradições culturais populares, ritos e folclore. B) Promover a recolha e registo gráfico, fotográfico, filmico e fonográfico dos bens culturais imateriais” (Lei 10/88, Capítulo III, Artigo 4).

¹⁶⁷ Agradeço ao professor João Miguel Sautchuck que, em conversa informal, sugeriu a associação das narrativas sobre a ideia de candidatar as *timbila* com os mitos *kachin* abordados por Leach.

diferentes versões evidenciam antes as disputas de poder entre narrativas do que propriamente uma matriz narrativa. Nas palavras de Leach, “o ato de contar uma história tem, portanto, um propósito; serve para validar o *status* do indivíduo que conta a história” (1995: 308). Como veremos abaixo, não há nenhuma versão mais “correta” ou “autêntica” que outra e, ao fim e ao cabo, todas elas expressam mais ou menos o mesmo conjunto de atores sociais e argumentos gerais de fundo, diferindo-se entre si apenas pelas ênfases e variantes que cada um atribui à sua história.

| Nome do(a) narrador(a) | Função/cargo que exercia na época | Versão da história |
|------------------------|---|---|
| Maria Ângela Kane | Diretora da Direção Nacional do Patrimônio Cultural/Ministério da Cultura | Funcionários do Arpac receberam uma carta da Unesco, “pensaram na <i>timbila</i> ” e foram pedir que ela liderasse o processo de preparação da candidatura. |
| Roberto Dove | Chefe do Departamento de Investigação do Arpac | Em 2004 foi ao Malawi participar de um workshop organizado pela Unesco destinado a países da África Austral. “Um dos oradores era um professor do Gana, Nketia. ¹⁶⁸ [...] ele tinha sido convidado a fazer parte do último júri para avaliação das candidaturas. No intervalo do café, ele se aproximou de mim, disse: você vem de Moçambique, eu tenho uma coisa que eu admiro bastante, que é a <i>timbila</i> . Creio que se vocês conseguirem trabalhar no sentido de candidatar a <i>timbila</i> , vocês podem ter muito sucesso nisso”. Quando voltou a Maputo, redigiu um relatório, apresentou à direção do Arpac, que submeteu à direção do Ministério. “Por ordem do Ministro, começamos a trabalhar nessa direção”. |
| Fernando Dava | Diretor do Arpac | “A ideia de proclamação da <i>timbila</i> surgiu de mim. Eu conhecia, institucionalmente, um professor de etnomusicologia da Cidade do Cabo chamado John. Foi em conversa com o John que ele me sugere proclamarmos a <i>timbila</i> ”. Segundo Dava, esse etnomusicólogo argumentou que havia muito material escrito sobre a <i>timbila</i> (“tinha um fundamento documental, |

¹⁶⁸ Trata-se do etnomusicólogo e compositor ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia. Segundo site da Unesco, Nketia participou com júri nas edições de 2001 e 2003 do Programa. Fonte: <https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103#jury-members>. Acesso em 07/11/2019.

| | | |
|--------------------------------------|--|--|
| | | portanto científico”), além de se encaixar na ideia de gênio humano difundida pela Unesco. “E então o John me disse: olha, nós podemos ter apoio de alguém que é membro do júri das avaliações da Unesco, um professor, Nketia. Eu concordei com o John, então fizemos as diligências junto à Unesco aqui e submetemos a candidatura”. |
| Ofélia da Silva | Assistente no escritório da Unesco em Moçambique | No início dos anos 2000 não havia quadros capacitados para atuar na área de patrimônio imaterial, por isso dificilmente Moçambique teria sido o responsável pela ideia de proclamar a <i>timbila</i> . “Posso garantir 100% que Moçambique não fez isso”. Acha difícil apontar a razão pela qual a <i>timbila</i> foi escolhida. Imagina que o fato de ser “um elemento muito estudado e muito praticado” tenha contribuído para tal escolha. Acredita que a “internacionalização” da <i>timbila</i> estava em curso há muito tempo, pois o fato de ser conhecida desde “os tempos coloniais” foi um fator fundamental para a sua indicação. |
| Sem identificação específica/Rumores | Técnicos da área da cultura em Maputo, especialmente o Arpac | Um filho do embaixador do Japão em Moçambique que estuda música conheceu a <i>timbila</i> e, como gostasse muito, teria convencido o pai a influenciar na sua candidatura. |

A maioria dessas versões tem em conta o Arpac como o propagador da ideia, sendo a mais explícita delas a contada pela primeira interlocutora listada no quadro. Como diretora da instituição que chefiou e coordenou o processo da construção da candidatura, tendo exercido anteriormente o cargo de chefia no Departamento de Cooperação Internacional do Ministério da Cultura, Maria Ângela acompanhava os debates recentes à época acerca do patrimônio imaterial na Unesco. Sendo o Arpac a instituição que detinha o discurso autorizado para tratar o tema em Moçambique, ela não hesitou em atribuir àquela instituição o protagonismo na indicação primeira das *timbila*.

De fato, a ligação do Arpac com pesquisadores e instituições internacionais se constituiu como o eixo central de funcionamento do processo. Fernando Dava enfatizou esse aspecto quando tomou para si, enquanto diretor da instituição, o protagonismo sem o qual as *timbila* não teriam sido declaradas Obra-Prima. Além dos dois personagens

internacionais (John Turest-Swartz e Nketia), um terceiro elemento estrangeiro aparece na história através de rumores. O Japão, além de ter oferecido um jantar na embaixada em Maputo para os agentes envolvidos na construção do dossiê, foi também o financiador de um projeto de salvaguarda após a proclamação das *timbila*.¹⁶⁹

Ofélia da Silva apresentou uma perspectiva condizente com o cargo de coordenadora de projetos que ocupa atualmente no Escritório da Unesco em Maputo. Na época da construção da candidatura ela acompanhou o processo de maneira muito subsidiária. A partir de uma de nossas conversas, quando relembrou alguns episódios daquele período, constatou que a ausência de profissionais capacitados para atuar na área de patrimônio cultural imaterial teria impedido o protagonismo de Moçambique em relação à indicação das *timbila* ao Programa das Obras-Primas, papel que provavelmente, segundo ela, teria sido exercido por alguém de fora do país. O termo “internacionalização” enfatizado por Ofélia foi também utilizado por Maria Ângela em nossa entrevista. Ambas fizeram uso dessa palavra, muito difundida atualmente pelo governo moçambicano em relação à área de negócios, investimentos e projetos econômicos em geral, para se referirem à longa trajetória das *timbila* no século XX. Com isso, sugeriam que a escolha das *timbila* deveu-se ao capital social que ela havia amalhado alhures ao longo de décadas.

A aparente discrepância entre as versões revela antes certas disputas inerentes ao processo do que propriamente inconsistência. Cada narrativa, além disso, é complementar uma a outra, o que reforça ainda mais a ideia de que a ênfase dada pelo narrador se sobressai às minúcias do conteúdo da história. Embora a ideia de indicação das *timbila*, como todas parecem demonstrar, tenha sido “de fora”, todos esses narradores concordaram que foi uma aposta merecida. Os argumentos utilizados por eles para justificar esse merecimento recaem no arsenal já sobejamente reproduzido a respeito dos atributos associados às *timbila*: a complexidade da construção do instrumento e da

¹⁶⁹ No site da Unesco, é possível encontrar informações de um projeto intitulado “Safeguarding the Chopi Timbila Tradition in Mozambique” no valor de US\$ 56.500 que teria sido implementado entre novembro de 2006 e dezembro de 2009. Os detalhes desse projeto, entretanto, não puderam ser localizados. De acordo com as informações disponibilizadas no site, seus objetivos eram os seguintes: “melhorar a qualidade e autenticidade dos instrumentos de *timbila*; fortalecer a transmissão para as gerações mais jovens; garantir o acesso à documentação científica sobre a *timbila* chope; criar oportunidades de desempenho e intercâmbio para os praticantes de *timbila*; melhorar as proteções legais e promover os interesses sociais e econômicos dos praticantes da tradição da *timbila*”. Fonte: <https://ich.unesco.org/en/projects/safeguarding-the-chopi-timbila-tradition-in-mozambique-00041>. Acesso em: 12/10/2019.

capacidade de uns poucos em tocar, seu reconhecimento internacional e a quantidade de trabalhos “científicos” escritos sobre o tema.¹⁷⁰

A participação do etnomusicólogo sul-africano John Turest-Swartz mencionado por Fernando Dava ultrapassou o papel de quem apenas sugeriu a indicação das *timbila*, pois, conforme indicam os documentos aos quais tive acesso, ele elaborou um esboço de candidatura em 2003, após reunião com o diretor da Unesco em Maputo, Lupwishi Mbuyamba. Dava explicou em nossa entrevista que teve a oportunidade de conhecer Turest-Swartz através de um projeto que estava sendo realizado na província de Gaza em parceria do Arpac com o CAMA (*Contemporary African Music & Arts*) Archive da Universidade de Cape Town/África do Sul, instituição onde aquele profissional trabalhava. Com recursos do CAMA e após encontros com um dos membros da Comissão Nacional para a Unesco¹⁷¹ e com o então Ministro da Cultura, Luis Covane, o etnomusicólogo produziu um *draft* baseado em conversas que teria tido com Venâncio Mbande em Zavala e com técnicos do Arpac.

Esse *draft*, um documento com menos de vinte páginas, apresentava as *timbila* chopes como uma expressão importante da vibrante tradição da música moçambicana. O autor redigiu várias afirmações acerca da complexidade da “cultura das *timbila*”, indicando a excepcionalidade dessa “forma de expressão musical e dança do povo chope”, além de ter apontado possíveis ameaças ao seu desaparecimento.¹⁷² Embora bastante sucinto e destituído da formatação ao modelo de candidatura fornecido pela Unesco, a ideia geral desse documento estava bem alinhada aos princípios centrais dessa organização no tocante ao Programa das Obras-Primas, ou seja, a convicção de que

¹⁷⁰ Gilman (2015: 205) apresenta dado semelhante em relação ao processo de patrimonialização do *Vizumba* no Malawi. De acordo com a pesquisadora, os agentes governamentais envolvidos na construção da candidatura (também proclamada Obra-Prima em 2005 pela Unesco) afirmaram que selecionar expressões culturais que possuíam muita informação foi uma decisão prática, pois facilitou a extensa descrição requerida pelo formulário de candidatura.

¹⁷¹ Trata-se de uma comissão permanente composta por integrantes do governo moçambicano que fazem a intermediação da sede da Unesco em Paris com os órgãos competentes em Moçambique.

¹⁷² Foram indicadas as seguintes causas que ameaçavam a continuidade da expressão cultural: o movimento dos chopes de Inhambane para centros urbanos; a perda de interesse dramática pela “cultura tradicional” entre os jovens, que preferiam ouvir “moderna música eletrônica” e estilos de dança como a *marrabenta*; falta de conhecimento entre os jovens chopes sobre seu patrimônio cultural. Embora aponte informações tão categóricas como essas, o documento não indica como o trabalho de campo foi realizado, quem e quantas foram as pessoas contactadas, qual o contexto em que decorreu a ida a Zavala etc. Essas constatações não fornecem nenhuma evidência que correspondam a ameaças. Qual a relação da *marrabenta* com a falta de interesse dos jovens pelas *timbila*? Não é possível dançar *marrabenta* e tocar/dançar *timbila* (como geralmente acontece)? Timbileiros que se mudam para centros urbanos, como a cidade de Inhambane ou Maputo, não podem continuar nos grupos e se apresentar quando possível (que é o caso de pelo menos quatro de meus interlocutores)?

urbanização, modernização e globalização constituíam um grande perigo para a variedade da cultura humana (Nas, 2002: 142).

O Plano de Ação que deveria constar em qualquer candidatura do Programa tinha como principal objetivo propor atividades, projetos e iniciativas que reverterem de modo mais efetivo possível o cenário catastrófico provocado pelos efeitos dos três processos elencados acima, revitalizando as expressões culturais ou os espaços culturais em risco de desaparecimento. Nesse sentido, o *draft* apresentou uma lista de “possíveis estratégias de preservação”, sem, no entanto, articular as propostas com o que seriam as demandas específicas dos timbileiros.¹⁷³ Um anexo contendo orçamento no valor de 41.325 dólares, que incluía gastos com viagens e produção de material fotográfico e audiovisual, acompanhava o *draft*.

Trocas de correspondências entre agentes do Arpac, representantes da Unesco em Moçambique e o etnomusicólogo sul-africano a respeito dos encaminhamentos desse material sugerem que o documento não tinha uma destinação imediata naquele momento. Em resposta a um e-mail aflighto do etnomusicólogo acerca dos rumos que levaria seu trabalho, Mbuyamba esclareceu que, embora tenha recomendado fortemente à Comissão Nacional para a Unesco a elaboração de uma possível candidatura das *timbila*, a decisão oficial em relação ao pleito deveria ser tomada pelo país [no caso, Moçambique] “sem pressão externa”. Apesar de lacônica, essa explicação fornecia uma ideia de qual o caminho deveria ser percorrido para a construção da candidatura. Somente no ano seguinte (ou seja, em 2004), com a estruturação de uma equipe governamental constituída exclusivamente para conduzir o processo de elaboração do dossiê a ser enviado à Unesco, esse intento foi alcançado. Na próxima seção abordarei as principais etapas desse processo, identificarei os agentes nele envolvidos e discutirei alguns dos temas mais relevantes abordados na documentação referente à elaboração da candidatura.

2. A construção da candidatura

Em 2003, um documento foi redigido pelo diretor-geral do Arpac e endereçado a todas as Direções Provinciais de Cultura e às suas Delegações Provinciais solicitando o

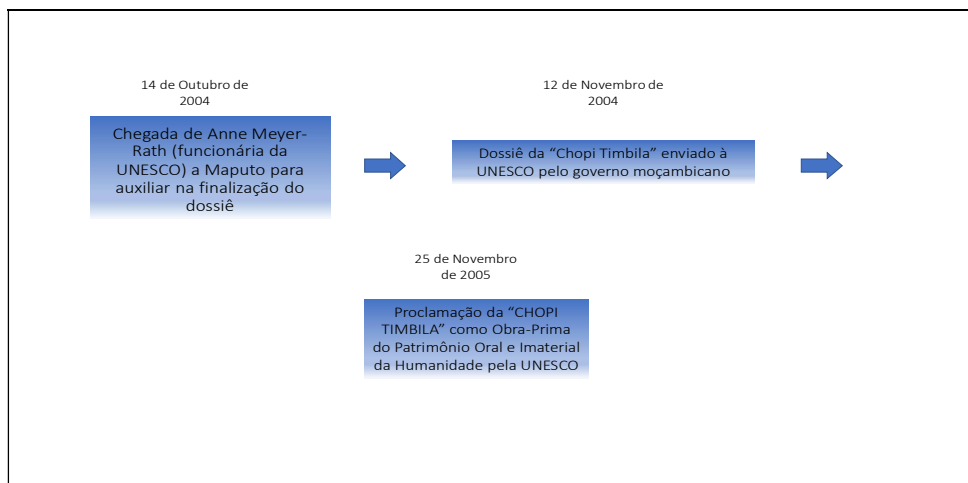
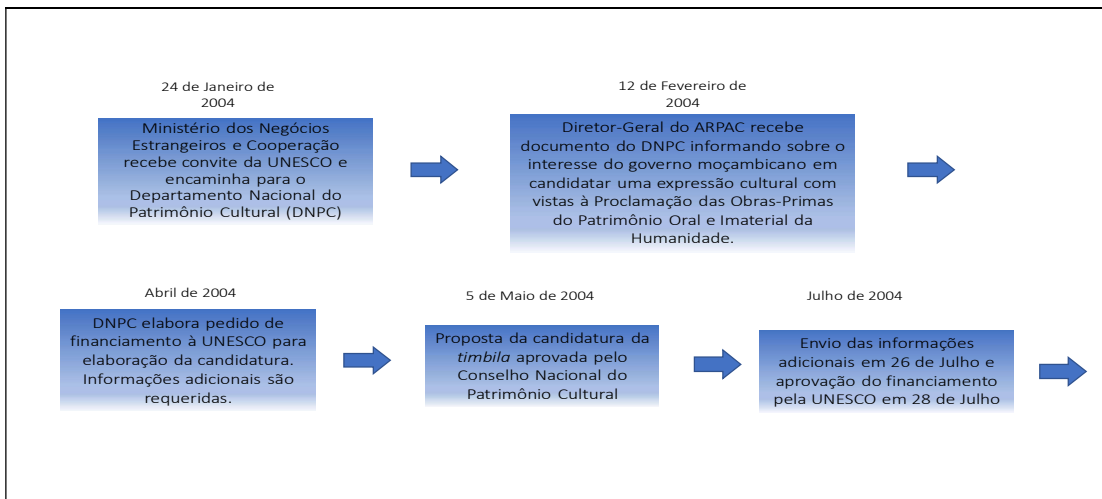
¹⁷³ O documento indica a existência genérica de grupos de *timbila* quando se refere especificamente a Venâncio Mbande, único timbileiro aludido no texto, fornecendo uma série de informações biográficas sobre ele. A submissão da candidatura das *timbila*, inclusive, é apontada como urgente devido à idade avançada do mestre e à sua grave condição de saúde.

envio de três propostas de manifestações culturais mais representativas de cada província para serem analisadas pelo Conselho Nacional do Patrimônio Cultural e pelo Conselho Consultivo do Ministério da Cultura com vias a serem candidatas àquele Programa da Unesco. O documento esclarecia que, como Estado membro daquela organização, Moçambique tinha sido convidado a apresentar candidatura de manifestações culturais a serem proclamadas “Patrimônio Cultural Oral e Intangível da Humanidade”.

Dois dos objetivos do Programa das Obras-Primas ressaltado pelo documento eram “encorajar os Governos para o estabelecimento de bancos de dados e inventários nacionais sobre o patrimônio cultural intangível e a tomar medidas legais e administrativas para a sua proteção”. Nesse sentido, o Arpac considerou fundamental a “recolha das manifestações culturais, ao nível nacional”. Foi anexado ao documento um formulário em português para a descrição da expressão cultural, adaptado do modelo enviado pela Unesco em inglês. Esse material sugere que a consulta foi realizada tendo em vista à proposição da lista de possíveis candidaturas que o governo moçambicano deveria encaminhar futuramente. No dossiê das “*timbila chopos*” são listados: pinturas rupestres Chinyamapere; floresta sagrada de Chirindzeni; dança Mapiko; cerimônias de pedido de chuva (*kuthira mvula* ou *matoko*); dança Tufo.¹⁷⁴

Em 2004 as atividades em torno da elaboração da candidatura se multiplicaram. A Direção Nacional do Patrimônio Cultural, que centralizava a coordenação do processo, produziu uma série de documentos oficiais que foram enviados aos vários agentes envolvidos, com vistas a informá-los acerca dos encaminhamentos e, caso necessário, solicitar a realização de alguma atividade específica. A profusão desses documentos e de trocas de correspondências, além dos encontros face a face entre os principais envolvidos (rememorados por meus interlocutores), indicam o trabalho intenso que foi levado a cabo em Maputo e Zavala naquele ano. O esquema simplificado que mostrarei a seguir ajudará o leitor a identificar os marcos centrais desse processo; espero ainda que ele possa auxiliar na compressão das principais atividades que descreverei nesta seção.

¹⁷⁴ Fui informada por alguns interlocutores que (em 2018/2019) o governo estaria preparando o dossiê do *mapiko* para ser indicado à Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade.



Um Comitê Nacional Preparatório foi constituído para realizar todas as atividades necessárias à elaboração da candidatura e, conseqüentemente, para a redação do dossiê. A partir das informações contidas nos documentos e em entrevistas com os agentes envolvidos diretamente nesse trabalho, destaquei a seguinte composição institucional dessa equipe: a) nível nacional: Direção Nacional do Patrimônio Cultural/Ministério da Cultura, Comissão Nacional para a Unesco e Arpac (Instituto de Investigação Sociocultural); b) nível provincial: Direção Provincial de Cultura de Inhambane e Direção Distrital de Cultura de Zavala; c) Amizava (Associação dos Amigos de Zavala). Eis os integrantes de cada uma delas, assim como suas respectivas atividades:

- ARPAC: Fernando Paulo Dava (Diretor-Geral) e Roberto André Dove (Chefe do Setor de Investigação).
Realizar as atividades de pesquisa bibliográfica e de campo.
- DNPC: Maria Ângela Penicela Nhambiu Kane (diretora)

Coordenar todo o processo, realizar a comunicação com a Comissão Nacional para a Unesco e com funcionários da própria sede da Unesco em Paris. Responsável para escrita e edição do dossiê.

- Comissão Nacional para a Unesco: Januário Mutaquiha (Secretário Geral)
Intermediar a comunicação (trocas de correspondências, negociações, etc.) com a Unesco-Paris.
- Direção Provincial de Cultura: Miguel Fernando (diretor)
Coordenar as atividades a serem desenvolvidas na província (marcar reuniões, entrevistas, etc.)
- Direção Distrital de Cultura de Zavala: Fernando Jeremias Zunguze (diretor)
Comunicar-se com os timbileiros e com os “líderes comunitários” a fim de levantar informações solicitadas pelo Arpac e pela DNPC.

Os trabalhos dessa equipe iniciaram-se efetivamente no início de 2004. Dia 12 de fevereiro foi encaminhado do Gabinete da Diretora da Direção Nacional do Patrimônio Cultural, Maria Ângela Penicela N. Kane, um documento endereçado ao Diretor-Geral do Arpac contendo o convite da Unesco a respeito da 3ª Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade e estimulando aquela instituição a se envolver na “materialização da submissão”:

É nossa opinião de que Moçambique não deveria deixar passar mais esta oportunidade de colocar na Lista Mundial do Patrimônio Imaterial algumas das manifestações mais preciosas na área, pelo que achamos ser de toda a conveniência a retomada do processo iniciado com a Direções Provinciais da Cultura, em julho de 2003.¹⁷⁵

Nesse documento a diretora referia-se ao documento mencionado no início desta seção, no qual o Arpac solicitava a indicação, por parte das províncias, de elementos que pudessem ser considerados como possíveis candidatos à proclamação das Obras-Primas. Se naquele primeiro momento, um ano antes, o Arpac tinha assumido a posição de coordenador de um processo ainda sem muita direção definida, nesse momento, como anuncia o trecho do documento citado, quem passará a capitanear a candidatura será o Ministério da Cultura.¹⁷⁶ Conversas com meus interlocutores que trabalham nessas duas

¹⁷⁵ MOÇAMBIQUE/Ministério da Cultura/Direção Nacional do Patrimônio Cultural/Gabinete da Diretora/N.Refª: 012/GAB/DNPC/04, de 12 de fevereiro de 2004.

¹⁷⁶ O Arpac é instituição pública vinculada ao Ministério da Cultura e Turismo, mas possui sede própria e atribuições específicas voltadas à investigação. O cargo dos seus funcionários é de pesquisador. O Arpac foi criado em 1983 com objetivo de guardar os documentos produzidos durante a Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982). Até 1993 funcionou como um projeto financiado por

instituições (sendo este último atualmente denominado Ministério da Cultura e Turismo) indicaram que, embora a competência atribuída ao Arpac no âmbito da administração pública seja a realização de pesquisas sobre o “patrimônio cultural”, a atividade de gestão do patrimônio imaterial, competência da direção nacional de patrimônio, é frequentemente exercida por ele. A situação descrita pode ser lida por essa chave, que sugere a existência de tensões entre as duas instituições. Conforme mostrei na seção anterior, o Arpac concentrou as ações relativas às primeiras iniciativas de indicação das *timbila*. Entretanto, ao passo que o processo se tornou mais burocrático, caracterizado pela sua gestão administrativa, o protagonismo foi transferido ao Ministério. O Instituto de Investigação permaneceu, nesse processo, responsável por suas atribuições originais.

A primeira iniciativa da Direção Nacional do Patrimônio Cultural, nesse sentido, foi elaborar pedido de financiamento à Unesco com objetivo de subsidiar a candidatura das *timbila* em Moçambique.¹⁷⁷ Assim, em abril de 2004, essa Direção, por intermédio da Comissão Nacional moçambicana para a Unesco, enviou o projeto, cujo orçamento proposto somava US\$ 17.820,09 e previa despesas com equipamentos fotográfico e audiovisual, computador, aluguel de carro, combustível, diárias, honorários aos grupos de *timbila*, tradução e edição do dossiê, etc. Alguns dias depois, a chefe da Seção de Patrimônio Imaterial da Unesco, Anne Rieks Smeets, respondeu ao Secretário Geral da Comissão Nacional, Januário Mutaquiha, confirmando o recebimento do pedido de assistência para a candidatura da “Copi [sic] Timbila”. O documento informava, ainda, que uma avaliação administrativa seria realizada e, caso informações adicionais fossem necessárias, o governo moçambicano seria avisado.

Antes de adentrar nos desdobramentos advindos dessa solicitação, tecerei alguns comentários breves sobre a denominação do objeto a ser patrimonializado. Nesse momento do processo, os documentos nacionais e internacionais, quando se referiam a ele, grafavam o nome da expressão cultural sem a letra “h”, como escrito no parágrafo anterior. Em uma de nossas várias conversas, perguntei a Maria Ângela o porquê dessa escolha e da alteração que pode ser verificada na versão final do dossiê (“Chopi Timbila”,

agências internacionais, a partir de quando se tornou Arquivo do Patrimônio Cultural, instituição pública com existência legal e autônoma. Em 2002 o Arpac passou a ser denominado Instituto de Investigação Sócio-Cultural e estar vinculado ao Ministério da Cultura. Informações colhidas na sede da instituição em Maputo.

¹⁷⁷ De acordo com o *Guide for the Presentation of Candidature Files*, item 26, as autoridades nacionais competentes poderiam submeter uma aplicação contendo uma breve descrição da forma de expressão cultural ou do espaço cultural, um orçamento estimado para a preparação do dossiê e um cronograma de trabalho detalhado.

e não “Copi Timbila”). Ela nem se lembrava muito disso, mas me explicou que a grafia padronizada do “c” nas línguas moçambicanas não soaria foneticamente da mesma maneira para o público europeu, o que inviabilizou essa utilização, fato que pesou para a redação do dossiê a adoção do “ch”. Se olharmos com um pouco mais de atenção para o assunto, podemos observar que esse comentário se relaciona aos debates que tiveram lugar no país naquele período a respeito da padronização da ortografia das línguas moçambicanas. O tema é, ainda hoje, foco de discussões públicas acaloradas, embora a escrita padronizada (ao invés de *chopi* ou *chope*, escreve-se *copi*) esteja sendo adotada em diversos livros didáticos.¹⁷⁸

Interessante observar como algumas narrativas privilegiadas nesse documento de solicitação de financiamento foram excluídas posteriormente do dossiê. Cito quatro exemplos. O primeiro deles é a relevância atribuída à Lei 10/88 no tocante à preservação do patrimônio cultural. Assim, o sumário da descrição desse projeto de assistência afirmava que a Lei de proteção dos bens materiais e imateriais do patrimônio cultural moçambicano sustentava que a memória do povo reside no patrimônio cultural; pela sua proteção garantir-se-ia a transmissão dos legados histórico, cultural e artístico dos antepassados às futuras gerações.

O texto do projeto continua na mesma toada, mas acrescenta um elemento que só aparece uma década depois da publicação dessa Lei no discurso político em Moçambique: a sociedade civil. As ações de preservação e valorização do patrimônio cultural foram, então, apontadas como uma responsabilidade compartilhada entre Estado e sociedade civil. Ao Estado caberia motivar as comunidades a tomar consciência do valor das suas tradições culturais, considerando que são as guardiãs do legado cultural dos seus ancestrais. Nenhuma atribuição é indicada como sendo responsabilidade exclusiva da sociedade civil (tampouco sabemos de quem se trata). Nesse ponto o documento tenta demonstrar o alinhamento de Moçambique com as diretrizes propostas pela sua política cultural em 1997, assim como em relação aos discursos da Unesco sobre preservação do patrimônio e diversidade cultural.

¹⁷⁸ Explico de maneira muito simplificada, apenas para apontar uma parte do debate. De acordo com a nova padronização, as palavras em língua chope, anteriormente escritas com “tx” (muito utilizadas em material de doutrinação religiosa. Por exemplo: *txopi*) ou com “ch”, passaram a ser grafadas apenas com “c”. Algumas lideranças religiosas católicas, grandes defensoras da manutenção do “tx”, reclamam do intelectualismo do debate. Para uma apresentação linguística sobre a língua *cicopi*, ver Ngunga e Faquir (2012).

Em segundo lugar, destaco a explicação a respeito das ameaças provocadas pela intensificação do “processo de globalização”. De acordo com o documento, o patrimônio oral e imaterial estaria ameaçado pelo fenômeno da globalização que, embora apresente muitas vantagens em termos da grande circulação de informação, pessoas e bens, expõe os indivíduos a um amplo contato com aspectos culturais de vários quadrantes do mundo, impelindo-os a assimilarem esses valores de uma forma mecânica. Essa perspectiva, como veremos, está ausente do dossiê que foi produzido posteriormente, sendo o termo simplesmente reproduzido tal como aparece nos documentos da Unesco, ou seja, como algo incontestável e evidente. Embora nesse exemplo não haja uma definição do termo, fica patente o posicionamento do governo a respeito da matéria quando admite que esse “fenômeno” é uma faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo em que oferece avanços do ponto de vista da integração no mundo contemporâneo, produz um assimilacionismo forçado o que, conseqüentemente, no caso abordado, os obrigaria a abrir mão de seus valores e práticas “tradicionais”.¹⁷⁹

Um terceiro e último ponto refere-se aos resultados esperados pelo projeto. Nessa versão do processo da construção da candidatura foram selecionadas algumas atividades que o Ministério da Cultura almejava concretizar, caso as *timbila* fossem proclamadas, tais como: obter suporte internacional para a regulação da Lei de Proteção do Patrimônio Cultural no que diz respeito à área das expressões orais e intangíveis; motivar, “de forma participativa”, as comunidades locais a colaborar mais e melhor na preservação das suas expressões intangíveis; contribuir para o conhecimento de Moçambique como um destino internacional para o turismo cultural e o ecoturismo; estabelecer parcerias para o desenvolvimento de projetos de turismo sustentável e eco turismo baseados nas necessidades e aspirações das comunidades locais. Embora essas ações tenham sido eliminadas da versão final do dossiê, continuavam sendo o discurso do governo no momento da minha pesquisa, exceto pela motivação das comunidades de forma participativa, que raramente ressoava nos debates e conversas sobre o patrimônio imaterial.

¹⁷⁹ Essa é uma perspectiva dominante entre os técnicos com quem convivi, que expressavam frequentemente a sensação de estarem “nadando contra a corrente” em relação ao trabalho com expressões tradicionais que precisavam ser preservadas para que não sucumbissem aos novos modos de vida impostos pela tecnologia. Inclusive alguns timbileiros demonstravam sentimento semelhante, afirmando que as *timbila* não persistiria por muito mais tempo não só porque os governantes não investiam na sua manutenção, mas sobretudo porque sua prática não seria condizente com as exigências modernas, obrigando as novas gerações a se afastarem dela.

Desde 2015 até 2019, pelo menos, o desenvolvimento de ações de política cultural em Moçambique estava a cargo do Ministério da Cultura e Turismo. Em inúmeras conversas com meus interlocutores que trabalhavam em instituições públicas voltadas à área cultural a criação de um órgão central de governo com essas características era um assunto abordado. Em geral, falávamos sobre as motivações políticas para a constituição de tal composição e quais os mecanismos disponíveis para efetivar a proposta de atuação dessas duas áreas. A província de Inhambane é considerada pelo governo a mais importante do país em relação ao turismo, devido à costa marítima, à relativa proximidade da capital e a existência de infraestrutura hoteleira que atraem muitos turistas estrangeiros. O setor das Indústrias Culturais e Criativas da Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane tem tentado organizar cada vez mais feiras de artesanato e festivais em locais estratégicos na tentativa de unir esses dois polos e entendendo que quem consome esses produtos são turistas.¹⁸⁰

Por fim, sublinho um parágrafo desse documento que tenta elucidar uma questão que surge como um dado no dossiê: a anuência à candidatura, auferida através dos “líderes comunitários”, e não dos *timbileiros*. O texto explica que esses líderes são o elo entre as comunidades e todas as partes intervenientes no processo de seleção das diferentes expressões orais e intangíveis. Constituem-se, além disso, como fontes orais por excelência para a confirmação da informação coletada na pesquisa bibliográfica, devido à posição que ocupam nas comunidades, desempenhando um papel importante na sua mobilização, especialmente por mostrarem a elas a importância da proclamação da sua expressão cultural como Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade. Aqui os redatores do dossiê, ou seja, agentes do Estado, não só nomearam as autoridades tradicionais como legítimos parceiros políticos na intermediação com a população rural sob a autoridade da sua circunscrição, mas também os elegeram como os representantes das *timbila*. Voltarei a esse ponto à frente.

Quase um mês após o envio desta requisição de financiamento, o setor de Patrimônio Imaterial da Unesco enviou fax à Comissão Nacional Moçambicana para a

¹⁸⁰ Esse assunto foi foco de uma discussão recente dessa instituição provincial a respeito de um programa de reestruturação do festival *M'saho*. Basta apontar aqui uma ideia que circulava informalmente nas instituições públicas em Zavala e na cidade de Inhambane sobre um projeto de visitas guiadas às localidades dos grupos de *timbila*. Os comentários eram sempre no sentido de que isso levaria benefícios aos grupos, além de fomentar o maior interesse pelo turismo naquele distrito. “Estamos à espera de parcerias”, ouvi muitas vezes. Até onde pude apreender, os *timbileiros* ainda não tinham sido consultados a respeito dessa iniciativa.

Unesco, que encaminhou à Direção Nacional do Patrimônio Cultural, solicitando informações adicionais “urgentes” para que pudessem dar encaminhamento à avaliação do pedido. O conteúdo demandado pelos funcionários de Paris se assemelhava às informações que mais tarde seriam fornecidas no dossiê, tais como: a descrição das *timbila* chopes, contendo suas principais características, onde estão localizada, quem são seus detentores e qual a sua “origem histórica”; o porquê de as *timbila* terem sido selecionadas pelo governo moçambicano para concorrer ao Programa das Obras-Primas; causas do risco de desaparecimento da expressão; especificação da equipe destinada à preparação da candidatura; apresentação de plano de trabalho e cronograma contendo as atividades a serem desenvolvidas; e, por fim, demonstração do envolvimento dos praticantes com a manifestação cultural, com a indicação dos seus nomes e dos contatos.

Em relação a este último item, o documento alertava: “Esses detentores devem estar muito mais envolvidos na preparação do dossiê de candidatura, particularmente na elaboração e posterior implementação do Plano de Ação”.¹⁸¹ Veremos na próxima seção deste capítulo como essa questão foi incorporada ao dossiê. Considerando que grande parte das informações adicionais produzidas para atender a todas as questões colocadas pela Unesco estão contidas na versão final do dossiê, não descreverei seu conteúdo, mas gostaria de assinalar alguns comentários. Antes disso cabe apontar que as informações elaboradas foram suficientes para garantir a aprovação de um valor de US\$14.800,00.

O novo texto do projeto de financiamento afirma que as fronteiras artificiais impostas pelo colonialismo não mutilaram completamente o patrimônio cultural oral e intangível que caracterizaria os povos do território. Parece-me curioso que esse dado tenha sido ressaltado no caso das *timbila*, pois a noção de uma etnia chope circunscrita a um dado território foi sustentada tanto no texto que contém as informações adicionais quanto no dossiê. Esse argumento teria maior correspondência no caso do *nyau* (*Gule Wamkulu*), cuja candidatura conjunta (Malawi, Zâmbia e Moçambique) na Unesco, encabeçada pelo Malawi, se justificou em função de seus praticantes, os *chewas*, habitarem territórios fronteiriços entre esses três países.

Por fim, uma tabela de três colunas com o nome de todos os grupos de *timbila* com a indicação do líder de cada um e respectivos contatos foi inserida no texto. Somente o grupo *Timbila ta Mindu* aparece sem a indicação de um líder. Em relação aos contatos,

¹⁸¹ UNESCO Ref. CLT/CH/ITH/CM/L-134. Fax-431366. “These tradition-bearers should be much more involved in the preparation of the candidature file, particularly in the designed and later implementation of the Action Plan”. Tradução minha.

apenas o líder do grupo de Mazivela, Estevão Nhacudime, possuía um telefone móvel na altura. Uma nota de rodapé esclarece que os chefes de grupo que não possuíam contato pessoal poderiam ser contactados através da Direção Distrital de Cultura em Zavala. Abaixo dessa tabela a diretora da Direção Nacional do Patrimônio Cultural, responsável pela produção da reposta à Unesco, assegura que os detentores estariam envolvidos na preparação da candidatura por meio de entrevistas, produção do vídeo profissional e esboço do Plano de Ação. Afirma, ainda, que esse envolvimento iria, conseqüentemente, enriquecer o desenho do Plano de Ação com as ideias e demandas dos próprios praticantes como meio de permitir a implementação consciente e plena do Plano.

Essa resposta é muito significativa a respeito da compreensão do governo sobre a participação dos *timbileiros*. Para o Comitê que elaborava o dossiê, os *timbileiros* seriam entrevistados, filmados, fotografados e fariam sobre suas demandas para a melhoria das *timbila*. E foi o que de fato ocorreu. Sua participação, nesse sentido, se caracterizou pelo papel de informantes, e não propriamente de agentes engajados na produção dos dados. No contexto do processo de patrimonialização das *timbila*, quando a Unesco passou a cobrar insistentemente a participação dos detentores na elaboração da candidatura,¹⁸² a resposta fornecida pelo governo moçambicano se alinhou à dinâmica de abordagem a “grupos culturais” praticada há décadas no país. O funcionário do departamento de Cultura no distrito de Zavala que atuou mais diretamente nesse sentido, Jeremias Zunguze, me explicou que antes de começar essa relação com a Unesco, ele se aproximou dos grupos (durante toda a década de 1990 e início dos anos 2000) para “organizá-los”, pois havia muito “tabu” ou, como especificou, “segredo tradicional” em torno das *timbila*. Organizar significava convencê-los a abandonar certas práticas, como permitir apenas aos velhos a integração em um grupo ou a participação de mulheres.

Segundo Jeremias, foi preciso muita conversa com os *timbileiros* para que eles resolvessem se aproximar da administração do distrito e entenderem que o que faziam era muito complexo, “*timbila* é uma dança especial, tão específica, uma dança estratégica,

¹⁸² Embora nesse período a Unesco ainda não tivesse elaborado orientações a respeito de como essa participação deveria ser realizada, estabeleceu como um dos principais objetivos da Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade “to promote the participation of traditional artists and local practitioners in the identification and renewal of the intangible heritage” (UNESCO. *Guide for the Presentation of Candidature Files*, p. 4). Em 2011, alguns anos após a implementação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), o Órgão Subsidiário da Unesco divulgou sua posição a esse respeito, ao solicitar aos Estado-parte que descrevessem claramente como a comunidade, grupo, ou indivíduos participaram ativamente na preparação e elaboração da nomeação (candidatura de um bem cultural à Lista Representativa) em todos os estágios, fornecendo evidências claras e precisas da participação da comunidade na preparação da nomeação (Urbinati, 2012).

que nem é qualquer pessoa que pode fazer um instrumento produzir um som”. Assim, quando foi convocado a integrar a equipe que elaboraria a candidatura, Jeremias continuou o trabalho que fazia no distrito há anos: visitava-os, transportado por uma motocicleta, explicava o que o governo planejava, mostrava que seria algo positivo para todos e assim cultivava o seu consentimento.¹⁸³

Não convencido acerca da participação dos detentores na candidatura das *timbila*, um funcionário da Unesco em Paris/Seção do Patrimônio Imaterial, Cesar Moreno-Triana, escreveu para Maria Ângela Kane em setembro de 2004 indagando sobre quem eram as pessoas que estavam envolvidos diretamente na elaboração daquela candidatura. A diretora do DNPC respondeu por e-mail que estava tentando ao máximo preparar uma boa candidatura para “nossa amada *timbila*”, de modo que ela se tornasse parte das Obras-Primas da Humanidade. Na elaboração da candidatura, informou que o Comitê estava trabalhando com a Amizava (Associação dos Amigos de Zavala), no distrito onde os praticantes de *timbila copi* [sic] estavam baseados. Moreno-Triana replicou poucos minutos após agradecendo pelo e-mail e pela informação concernente à Amizava, acrescentando que, para a Unesco, “é essencial que a participação das comunidades seja efetiva. Você deve salientar isso no dossiê e no plano de ação”.

Quando tive acesso ao material do qual essa correspondência foi retirada, estranhei que a Amizava tivesse sido anunciada como parte da “comunidade de timbileiros”. Essa associação, fundada em 1994 por zavalenses que vivem em Maputo em função de suas atividades laborais e/ou políticas, embora tenha contado com o apoio de alguns poucos timbileiros e ter tido uma importância imensa na idealização e efetivação do festival *M’saho* (v. capítulo 6), não é uma associação de timbileiros, como o funcionário da Unesco parece ter entendido. Bastou a diretora indicar que havia uma associação localizada no distrito onde habitavam os praticantes do objeto a ser patrimonializado para que Moreno-Triana se sentisse aliviado – afinal, a participação da comunidade estava garantida! –, tendo inclusive incentivado que Maria Ângela evidenciasse essa informação no dossiê.

¹⁸³ Importante assinalar que nas décadas de 1980 e 1990, períodos a que Jeremias se referiu, a ideia de uma aproximação dos grupos de *timbila* com a administração da Frelimo não era evidente. Acostumados a se relacionar com os régulos – e, por intermédio destes, com a administração colonial – e impedidos de se reunirem para tocar e dançar devido a uma sangrenta guerra civil, foram precisos muitos encontros com o representante do governo para que os timbileiros decidissem como se organizariam (entre eles e com o Estado) a partir daquele novo contexto.

As atividades de pesquisa bibliográfica e levantamento de informações em Zavala já estavam praticamente finalizadas quando uma funcionária da Unesco em Paris viajou a Moçambique em 2004 como parte de uma “missão de campo”. Roberto Dove, um de meus interlocutores, que trabalhou diretamente na elaboração do dossiê, comentou em entrevista que a Unesco a tinha designado para acompanhar a finalização do processo, pois ela deveria “conferir a legitimidade da informação” que tinham produzido até então. Em e-mail enviado à Maria Ângela Kane, Anne Meyer-Rath informou que o objetivo da sua viagem a Moçambique era auxiliar a preparação da candidatura das *timbila*. Seu papel, concluiu, seria fornecer informações e sugestões a fim de elaborarem o melhor dossiê possível para ser avaliado pelo júri da Proclamação.

Assim, além de contar com o auxílio daquela organização à distância, o Comitê Nacional Preparatório para a Candidatura foi também amparado pela visita *in loco* de uma funcionária incumbida da tarefa de fazer com que tudo desse certo. De acordo com um cronograma produzido na altura pelo Ministério da Cultura, Anne Meyer-Rath chegou em Maputo dia 14 de outubro de 2004. Nos dias seguintes, antes do seu retorno no dia 21, uma série de visitas e reuniões foram planejadas. Logo no primeiro dia, a consultora visitou o escritório da Unesco na capital moçambicana e se reuniu com a Comissão Nacional para Unesco, com o Comitê Nacional Preparatório, com o Ministro da Cultura, com líderes da Amizava e com integrantes da Embaixada do Japão.¹⁸⁴ Esteve também em Zavala e visitou cinco dos grupos que constaram no dossiê.¹⁸⁵ Finalizadas as correções sugeridas, o dossiê foi encaminhado a Paris dia 12 de novembro de 2004 pelo Secretário Geral da Comissão Nacional para a Unesco.

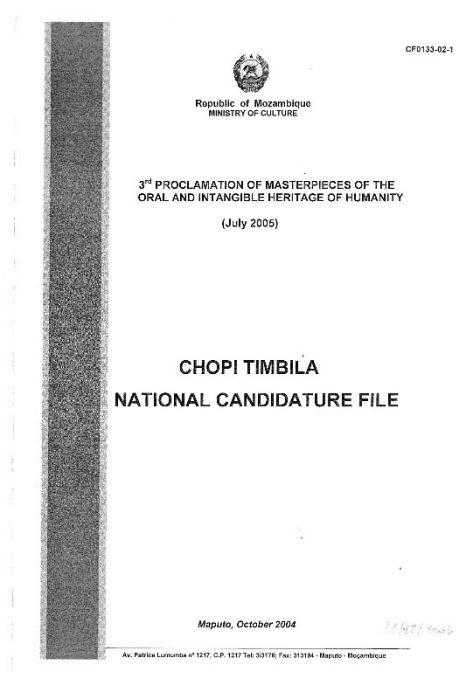
3. O dossiê das *timbila chopes*

Em linhas gerais, as *timbila* são descritas do dossiê como uma forma de expressão artística, um conjunto de instrumentos e uma música acompanhada por dança. Se voltarmos à análise apresentada no capítulo 1 acerca da discussão terminológica em torno da classificação das *timbila*, veremos que o governo moçambicano teve um papel fundamental no processo de objetificação anterior à sua patrimonialização, e a

¹⁸⁴ O Japão teve um papel fundamental na implementação do Programa das Obras-Primas, tendo inclusive financiado várias candidaturas. Sobre a relação desse país com a divulgação do patrimônio imaterial em países africanos, ver Hafstein (2018).

¹⁸⁵ *Timbila ta Venansi, Timbila ta Mwaneni, Timbila ta Zavaleni, Timbila ta Zandamela e Timbila ta Mazivela.*

categorizou predominantemente como dança. Como mostrei com o caso do Festival Nacional da Cultura no capítulo 3, às *timbila* foi concedido o palco da “dança moçambicana”, classificação que prevalece atualmente. No dossiê produzido em 2004, entretanto, o foco recaiu na música e no instrumento. Sugiro que a explicação para essa mudança de perspectiva circunstancial está relacionada ao tipo de enquadramento que seria apropriado ao critério da Unesco de excepcionalidade, pois a descrição da forma musical e da complexidade envolvida na construção do instrumento contidas na bibliografia disponível se adequavam com mais potência ao que era exigido nas regras do Programa das Obras-Primas. Nesta seção analisarei o conteúdo do dossiê, exercício que possibilitará a compreensão dessa questão.



O texto desse documento de candidatura possui 31 páginas, além de 4 anexos. Anteriormente ao desenvolvimento do conteúdo requerido no guia enviado pela Unesco, o documento apresenta uma Introdução e um Glossário. Naquela, aponta que o que será apresentado é a “cultura única da timbila” (música, dança, instrumentos) do “povo chope da Província de Inhambane, no sul de Moçambique”; indica, ainda, que, “datando de tempos imemoriais, a timbila é uma expressão cultural altamente desenvolvida e complexa, de valor excepcional no nosso país”.¹⁸⁶

Fig. 29. Capa do dossiê. Fonte: Unesco.

O glossário contém 23 termos em língua chope, traduzidos para o inglês com diferentes graus de detalhe nas definições. Por exemplo, para os casos das palavras *ntchado* e *chidilo*, lemos “marriage” (casamento) e “the ancestors invocation ceremony” (cerimônia de invocação aos ancestrais), respectivamente. Por outro lado, em relação ao *M’saho*, foi elaborado o seguinte texto:

Na língua chope, *M’saho* significa “reunião entre amigos”. É um festival de *timbila* de natureza competitiva, que se realiza periodicamente, reunindo orquestras de *timbila* de diferentes localidades. No passado, o *M’saho* tinha duração de cerca de uma semana. Atualmente, o festival dura um ou dois dias e conta com uma

¹⁸⁶ MOÇAMBIQUE. *Chopi Timbila National Candidature File*, 2004.

grande audiência, que inclui comunidades locais e pessoas de outros lugares (nacionais e expatriados).¹⁸⁷

Essa é a definição mais pormenorizada e isso se deve, a meu ver, à importância atribuída a esse festival no Plano de Ação em relação à sua função como atividade de salvaguarda das *timbila*. As outras vinte palavras listadas são, em sua maioria, relacionadas ao instrumento musical. Esse dado torna-se relevante quando observamos a ênfase que o dossiê e a própria Unesco concedem a certos aspectos da “cultura da timbila” em detrimento de outros. Embora a Introdução do documento assegurasse que o objeto da patrimonialização era uma expressão que envolvia música, dança e instrumentos, veremos que esse equilíbrio dificilmente é alcançado no processo, tendo a dança um papel bastante secundário. A página da Unesco na internet dedicada à “*Chopi Timbila*”, que contém um breve resumo da expressão proclamado, além de fotos e um vídeo de 3’21”, fornece também algumas palavras-chaves (denominadas conceitos) que funcionam como hiperlinks para lista de bens de outras partes do mundo agrupados através dos mesmos elementos definidores.

Esses conceitos são divididos em duas categorias, primários e secundários.¹⁸⁸ Nessa primeira, encontram-se “instrumento musical”, “orquestras” e “instrumentos de percussão”. O rol dos secundários é um pouco mais longo: “aprendizagem”, “costumes”, “dance”, “humor (literário)”, “idiofones”, “construção de instrumento”, “instrumentos musicais”, “sátira”, “música vocal” e “casamento”. Antes de prosseguir nessa discussão e avaliar em que medida o dossiê produz uma redução semântica das *timbila* nessa direção, é preciso avançar na leitura do texto do documento. Sigamos.

A respeito da “Identificação” da expressão cultural, o dossiê fornece informações pontuais que a localizam no território, acompanhadas de um pequeno mapa cuja legenda é “detalhe do sul de Moçambique com o distrito de Zavala em evidência (Quissico, as redondezas do Distrito e as lagoas)”. Assim, são identificados os seguintes dados: a. Estado Membro: República de Moçambique; b. Nome da forma de expressão cultural: Chopi Timbila; c. Nome da comunidade: O grupo etno-linguístico Chopi; d. Localização geográfica da expressão cultural e respectiva comunidade: Província de Inhambane no

¹⁸⁷ *Idem*. « In Chopi language *M'saho* means ‘friends meeting’. It is a timbila festival of competitive nature, which takes place periodically, gathering timbila orchestras from different villages. In the past the *M'saho* lasted for about a week. Nowadays it is a one or two-day festival, which is attended by a great audience including local communities, and outsiders (nationals and expatriated) ». Tradução minha.

¹⁸⁸ Cf. <https://ich.unesco.org/en/rl/chopi-timbila-00133>. Acesso em 23/10/2019.

sul de Moçambique; e. Frequência dessa forma de expressão cultural: Chopi Timbila não ocorre regularmente, de forma cíclica. Entretanto, é frequentemente realizada em eventos familiares, como casamentos, cerimônias de comemoração aos ancestrais e outros eventos comunitários; f. Pessoas ou organizações responsáveis no governo e nas comunidades envolvidas: a nível governamental, foram incluídas a diretora nacional do Patrimônio Cultural, o Diretor Geral e o chefe do Departamento de Pesquisa do ARPAC, o Diretor de Cultura da Província de Inhambane e o Diretor de Cultura do Distrito de Zavala; a nível das “comunidades do distrito de Zavala”, foram informados nomes de 16 “líderes comunitários”.¹⁸⁹

Muitos aspectos desse tópico chamam a atenção. O primeiro deles, a meu ver, que inclusive auxiliou na criação do nome do objeto a ser proclamado, refere-se à “comunidade” escolhida. A noção de “comunidade” carece de uma abordagem mais precisa por parte da Unesco, o que acaba por permitir uma ampla gama de interpretações e significados. Presume-se, como aponta Bortolotto (2011), que o termo se refira a uma coletividade constituída pelos praticantes da expressão cultural. Essa situação não deixa de colocar um problema interessante do ponto de vista antropológico que, no caso estudado, relaciona-se ao modo como os agentes que produziram o documento entenderam e elegeram uma dada delimitação social como a que melhor cabia na “comunidade”.

Completamente imerso na bibliografia que consagrou os chopes pela qualidade da sua música, o dossiê reforçou, ao escolher o “grupo etno-linguístico dos chopes” como representante legítimo da “comunidade” de proveniência das *timbila*, a ideia de que os chopes configuram-se como um “povo” marcadamente circunscrito a um território (o distrito de Zavala) e detentor de uma cultura particular (neste caso específico, a própria *timbila*). Voltarei a esse ponto mais à frente. Por enquanto ressalto a generalização dessa escolha: a comissão baseou-se no critério linguístico para imaginar a composição de uma comunidade. A correspondência com o “modelo tribal” é notória.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Diferentemente dos representantes governamentais, cujos endereços profissionais e telefones estão indicados no documento, para esses foi produzida uma nota de rodapé informando que todos os líderes comunitários poderiam ser contactados através da Direção de Cultura do Distrito de Zavala (REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE, 2004: 3).

¹⁹⁰ A noção de tribo foi utilizada na África para identificar grupos que presumivelmente apresentavam traços físicos, língua, costumes, identidade de grupo e história comuns. Segundo Kopytoff (1987), essa equação pode ser vista mais como uma rara exceção do que como a regra: a maioria das sociedades africanas são sociedades marginais e etnicamente ambíguas. A noção de tribo pressupõe a ideia de uma unidade autocontida separada por uma fronteira rígida, concepção que promoveu o entendimento equivocado

O segundo aspecto que importa destacar é o rol de pessoas listadas a “nível das comunidades”. Nesse ponto, o termo é reutilizado, mas com uma acepção um pouco distinta da anterior, ainda que seja possível encontrar complementariedades entre elas. Se, na primeira acepção apresentada no parágrafo anterior, “comunidade” referia-se a um grupo que se supõe uniformemente delimitado, nessa segunda observamos um sentido de pequenas unidades territoriais pertencentes a localidades no interior do distrito, algo como “sub comunidades”. Assim, são identificadas: a Comunidade Massava em Quissico; a Comunidade Chingwambe em Maculuva; a Comunidade Mwane em Mwane; a Comunidade Guilundo em Mwane; a Comunidade Zandamela em Zandamela; e a Comunidade Zavaleni em Quissico. Aqui a ideia de comunidade é afunilada, passando a identificar os espaços de residência dos integrantes dos grupos de *timbila*.

Por último, a nível da “sociedade civil”, são apontados dois membros da Amizava. Relacionando a problematização apresentada no capítulo dois sobre a incorporação do termo “sociedade civil” na política cultural moçambicana, não nos passa despercebido que a escolha tenha se alinhado a uma associação legalmente constituída, o que demonstra uma das orientações adotadas pelo governo moçambicano em relação ao assunto. Mas essa não parece ser a abordagem única, tampouco a principal. Em outros espaços do dossiê, aparecem como sociedade civil outros sujeitos, incluindo os timbileiros e “líderes comunitários”. O termo *civil society* aparece 10 vezes no dossiê, a maior parte delas seguido da palavra *institutions*, o que indica uma distinção em relação a outros segmentos sociais implicados na elaboração da candidatura, como “*government*”, “*timbila practitioners*” e “*local communities of Zavala*” (p. 27).

A seção “Descrição” é a maior do dossiê e a que contém mais informações sobre as *timbila*. Sua primeira parte é dividida em dois tópicos: “Localização do grupo étnico Chopi” e “Descrição da música da timbila Chopi”. Em relação à localização, o texto fornece informações pontuais de caráter geográfico e político, como os países com os quais Moçambique faz fronteira, quando se tornou independente de Portugal, o nome da capital do país e as dez províncias do território nacional, além de informações sobre o clima, o solo e o cultivo de frutas e verduras. Posteriormente, o texto afirma que Moçambique possui uma grande diversidade linguística e étnica, caracterizada pela coexistência pacífica de diversos grupos étnicos que juntos criam um rico mosaico

segundo o qual a história seria uma progressão, em que tribos se tornariam povos, que viriam num último ponto a se transformarem em nação.

cultural, e discute em alguns parágrafos a particularidade dos chopes em relação aos outros grupos do território.

Dos três maiores grupos etno-linguísticos (tsonga no sul do país, shona-karanga no centro e emakhuwa-lomwe no norte), os chopes são descritos como um pequeno “enclave etno-linguístico” no sul e, embora sejam considerados um grupo étnico relativamente pequeno comparado com outros, formariam uma entidade muito particular, vivendo especialmente no sul da província de Inhambane, na área entre o rio Limpopo e o Oceano Índico. As demais informações sobre o assunto no dossiê transmitem a concepção de que os chopes são um grupo bem delimitado linguística e geograficamente. Diante dos dados sobre a etno-história dos chopes apresentados na Introdução desta tese, pondero em que medida a ideia de uma comunidade etno-linguística chope faz sentido e para quem ela é gramatical.

O exemplo retirado do dossiê enviado à Unesco é bastante significativo no tocante ao entendimento que o governo elaborou sobre o tema. Não se trata de abandonar a utilização do termo grupo étnico ou desconsiderar a importância da língua chope na socialização dos indivíduos que habitam determinados espaços na província de Inhambane, mas de apontar que as etnias não são universos fechados (Amselle e M’Bokolo, 2017 [1999]: 13). Seguindo o modelo de formação e reprodução de sociedades africanas tal como proposto por Kopytoff (1987), Trajano Filho (2005: 71) sustenta o emprego de “termos como papel, fula, manjaco, mandinga e outros” como “unidades sociais de natureza bastante fluida”. Concordo com esses autores e, na direção de suas perspectivas, argumento que os chopes só podem ser considerados como uma etnia na medida em que se constituem como sujeitos que não somente falam uma língua de mesmo nome, mas também transitam por vários territórios e, a depender da situação, se reconhecem e são reconhecidos a partir do fator étnico.

Documentos manuscritos produzidos em 1991 por alguns diretores e professores de escolas no distrito de Zavala – material muito semelhante ao elaborado no âmbito da Campanha Nacional de Valorização e Preservação Cultural (1978-1982) – contêm informações sobre a origem da “dança chope”, técnicas de construção do instrumento e aspectos a respeito das letras das canções, produzidas a partir de entrevistas realizadas com timbileiros naquele ano.¹⁹¹ Em Chissibuca, os músicos apontaram “os chopes de Zavala, Inharrime e Homoíne” como os praticantes da dança. Em Mavila, foram

¹⁹¹ Material do arquivo pessoal de Jeremias Zunguze, que gentilmente permitiu que eu o escaneasse.

destacados os distritos de Zavala, Manjacaze (na província de Gaza), Inharrime e Panda. Na localidade de Massava, o entrevistador perguntou se conheciam outros que dançassem *timbila* além dos chopes, o que responderam afirmativamente: “São os Matsua-vaziwi de Massinga”.

Além da clara ênfase dada às *timbila* como dança, esse material apresenta dados importantes sobre o modo como os timbileiros no início da década de 1990 distribuíam as *timbila* pelo território (para além do distrito de Zavala) e compartilhavam a manifestação cultural com outro grupo (os matswas). Essa perspectiva, alinhada à discussão que vínhamos fazendo nos últimos parágrafos, está ausente do dossiê das “*timbila chopes*”, pois este, como argumentei, produziu uma narrativa que reforça a ideia da existência de uma comunidade chope delimitada por fronteiras específicas (o distrito de Zavala), falantes de uma língua (o chope) e produtores e apreciadores de uma prática cultural exclusiva desse grupo (as *timbila*). Importante apontar o paradoxo dessa questão: o Estado que produziu um material empírico rico em informações que permitem solapar a ideia de homogeneidade de um grupo é o mesmo que recorre a concepções do universo colonial para justificar a delimitação contemporânea de uma coletividade bastante complexa de ser definida.

* * *

Passo agora a explorar e analisar a seção “Descrição” relativa ao tópico “música das *timbila chopes*”. O texto desse campo no formulário inicia reforçando a informação segunda a qual os chopes são um dos menores grupos etno-linguísticos de Moçambique. Suas orquestras, entretanto – e aqui a afirmação parece servir de compensação para a inferioridade quantitativa da população – podem ser consideradas “uma das mais espetaculares e complexas formas de expressão artística no continente africano” (p. 5). As *timbila* são definidas não somente como um conjunto de instrumentos, mas também como a música tocada por seus instrumentos e a dança que a acompanha. As orquestras de *timbila*, consideradas juntamente com a dança a elas associada, são denominadas pelo dossiê como *migodo* (plural de *n’godo*). Essa denominação e sua definição se devem à elaboração cunhada por Tracey (1970 [1948]). Para este musicólogo, *timbila* são

definidas como grandes orquestras de xilofones, constituídas por suas “danças orquestrais, *migodo*”.¹⁹²

O texto explica que a *mbila* é um instrumento de madeira finamente manufaturado e afinado, um tipo de marimba ou xilofone com ripas de madeira feitas de uma árvore chamada *mwenje*, uma madeira altamente ressonante que costuma crescer muito lentamente no Distrito de Zavala.¹⁹³ Em 2004, conforme aponta o dossiê, a *mwenje* era muito escassa em Zavala e poderia ser encontrada bem longe do distrito, no norte da província de Inhambane e em algumas áreas no sul da província de Maputo.¹⁹⁴ Cada ripa é fixada a uma caixa de ressonância, fortemente selada com a cera de abelhas subterrâneas. O texto adverte que esse procedimento não ocorre na fabricação de outras marimbas ou xilofones em outros países africanos, onde os ressonadores ficam suspensos sem nenhum tipo de selamento; as *timbila* seriam, ainda, distintas de outros instrumentos semelhantes pelo modo como são artesanalmente construídas com materiais específicos que garantem “uma excepcional ressonância e rica tonalidade”, além da complexidade técnica com que são tocadas.

As linhas que seguem nessa parte da descrição elaborada pelos redatores do documento tratam de uma sucinta exposição sobre a música produzida pelas *timbila*. Assim, o texto explica que esta consiste em uma composição única, com duração de cerca de uma hora, dividida em vários movimentos, comparáveis àqueles de uma sinfonia clássica do estilo ocidental. Os ritmos de cada movimento são indicados como complexos. A performance das *timbila* inicia com um “solo de entrada” que é seguido “pelo toque repentino e poderoso de todos os músicos” (p. 6). O movimento intermediário, chamado *m'zeno*, “o grande canto solene” (p. 6), é a parte em que os músicos tocam suave e lentamente, enquanto os dançarinos cantam um poema.

As canções, frequentemente cheias de humor e sarcasmo, lidam com problemas sociais ou servem para narrar “eventos da comunidade”. Após essa parte da performance, os músicos voltam a tocar as *timbila*. Os executantes do *n'godo*, ainda seguindo a exposição contida nesse texto, são tocadores de xilofone, tocadores de chocalho e

¹⁹² Assim, “this word *Ngodo* (sometimes *Igodo*, *Ingodo*, or *Mugodo*) means ‘the whole show’, including both dancers *Basinyi* and players *Waveti*, and their performance” (Tracey, 1970: 2).

¹⁹³ Meus interlocutores disseram que a *mwenje* demora entre 50 a 70 anos para alcançar a maturidade necessária para a construção do instrumento.

¹⁹⁴ Esta ainda parecia ser a situação em 2018. Alguns *timbileiros* me disseram que compram a madeira em Vilanculos; alguns compram em maior quantidade para revender a outros. Segundo me contaram, há pequenas plantações em Morrumbene e Massinga, ambos distritos da província de Inhambane. Algumas mudas foram distribuídas pelo governo provincial; muitas morreram e as que vingaram ainda não cresceram suficientemente para serem utilizadas.

dançarinos que também cantam, todos do sexo masculino. Uma orquestra desenvolve uma ou mais novas composições anualmente, tendo como base a composição dos anos passados. Essa prática, segundo o dossiê, foi o que garantiu a perpetuidade da música das *timbila* durante tantos séculos. Assim, em geral, um grupo de *timbila* tem um repertório atual que é executado em todas as ocasiões até que seja substituído por outro.

Embora a fonte bibliográfica não esteja indicada, não é difícil identificar todas essas elaborações, definições e informações sobre as características da “música das *timbila*” na célebre obra de Hugh Tracey, *Chopi Musicians*. Vê-se claramente que a Comissão optou pela descrição formal e sobejamente consagrada de um especialista em detrimento de outras possíveis formulações – inclusive mais contemporâneas à redação do dossiê –, reunidas da experiência de pesquisa com os grupos em atividade em Zavala na época. A informação referente à periodicidade da produção de novas composições foi elaborada na década de 1940, quando as *timbila* eram organizadas pelos régulos e desempenhavam um papel central na comunicação de episódios da vida coletiva. Desenvolverei esse argumento no próximo capítulo. Nesse momento basta apontar que esse padrão de produtividade de canções dificilmente se manteve décadas depois, especialmente se considerarmos as diversas mudanças vividas pelas *timbila* provocadas, em grande medida, pelas conturbadas transformações políticas sofridas pelo país.

Em 2018 havia grupos que executavam o mesmo repertório há quase uma década. Além disso, alguns incorporavam nas suas apresentações composições de Catine, Cuomocuomo e outros antigos compositores. Um detalhe interessante do que poderíamos considerar como uma certa tensão entre abordagens centradas na bibliografia de Hugh Tracey e uma perspectiva mais atual que privilegiaria as dinâmicas das *timbila* é o uso dos termos “orquestra” e “grupo de *timbila*”, respectivamente. Se aquele foi amplamente utilizado no período colonial como referência explícita a uma forma de organização musical europeia – o que tornava uma música exótica razoavelmente inteligível aos olhos estrangeiros –, essa terminologia entra em desuso posteriormente entre os *timbileiros* e agentes da administração pública distrital, embora apareça frequentemente em documentos oficiais do governo.

Outra posição reificada a partir da literatura especializada com inspiração em Tracey diz respeito à “reserva de gênero”: somente aos homens é admitida a participação no *n'godo*. Na época da produção do dossiê, entretanto, era possível encontrar pessoas do sexo feminino nos grupos. No vídeo que integra o dossiê, contido no *site* da Unesco, por exemplo, há uma cena do grupo de Muane em que aparece uma menina dançando. No

grupo do Venâncio tocava uma das suas filhas, enquanto no grupo de Zandamela havia também uma tocadora, irmã do Valeriano Simael. Esse padrão da escrita da candidatura, que se apoia em descrições passadas para definir as *timbila* e seus modos de execução e reprodução, se assemelha ao analisado por De Jong (2013) a respeito da proposta de patrimonialização da cerimônia do *kankurang* e os ritos de iniciação mandingas no Senegal como Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco também em 2005.

Esse antropólogo discute como um projeto de restauração do segredo dessa cerimônia revela um sentimento de nostalgia por parte dos agentes do Estado (De Jong, 2013: 110) – visão que se reproduziu na candidatura para a Unesco – face às transformações das práticas iniciáticas e suas dinâmicas mais contemporâneas. Apesar de se tratarem de dois contextos distintos aos que estou comparando, a lógica estatal desses dois países africanos em relação ao processo de patrimonialização parece a mesma: retomar um passado reificado, seja pelas narrativas orais, seja pelos estudos escritos que descrevem a expressão cultural numa época em que se manifestava da maneira mais “correta”, “verdadeira” ou “autêntica”. Esse idealismo, ou nostalgia, como refletiu De Jong a propósito da aceção de “nostalgia restauradora” elaborada por Boym (2001), pode ser interpretado a partir dos próprios critérios da Unesco.

A ideia de revitalização contida nos objetivos da Proclamação das Obras-Primas se adequou perfeitamente à ideologia do governo moçambicano de retorno às “origens”. Ouvei diversas vezes nas instituições em que fazia pesquisa comentários dos técnicos no sentido de que as danças e demais manifestações artísticas estavam descaracterizadas e seria obrigação do governo fornecer condições (vestimentas, matérias-primas para construção de instrumentos musicais, etc.) para que voltassem a ser como na “origem”. Revitalizar, nesse sentido, corresponderia a um ideal inalcançável, visto que o tempo no qual se busca um parâmetro de ação hoje (o tempo original, primeiro) é fictício.

A construção desse passado ideal é baseada nos interesses de quem profere o discurso e revela muito da posição social desse sujeito (o poder de dizer o que é e o que não é privilégio de alguns). Não desconsidero que o contexto do período imediatamente pós-independência, em que um discurso de materialismo científico da Frelimo, aplicado ao complexo mundo da vida cultural, tenha influenciado a reprodução dessa concepção monolítica de cultura que exerce sua potência até os dias atuais. O dossiê das “*timbila chopes*”, seguindo as orientações da Unesco, reforçou a ideia de um vínculo incontornável a uma estrutura observada num passado (mais original?) que é constantemente reiterado.

A situação descrita no capítulo 3 a respeito do grupo de *xigubo* selecionado pelo júri exemplifica o que acabo de discutir. O barulho produzido pela escolha do “falso *xigubo*” colocou em causa qual seria, então, a verdadeira forma e origem daquela manifestação: o *xigubo* “original”, aquele praticado na província de Maputo, região de onde teria surgido. Esse assunto estava em pauta durante a minha pesquisa. A Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane estava organizando um festival que envolveria grupos de todas as três províncias do sul (Maputo, Gaza e Inhambane).

Um dos objetivos com a realização desse evento, segundo comentou uma das chefes do Departamento de Cultura daquela instituição, era averiguar se o governo poderia considerar a existência daquela dança na província de Inhambane, tendo em vista que a sua “verdadeira origem” se encontraria no sul do país. Um festival funcionaria muito bem para esse propósito, pois forneceria parâmetro comparativo com relação aos grupos considerados os mais “autênticos”. Essa discussão poder ser também resgatada do capítulo 1, a propósito da crítica direcionada à participação de um grupo de *timbila* de Maputo no I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. Nesse sentido, não podemos deixar de citar que o aspecto territorial é central na reprodução desse discurso de “volta às origens”.

Ainda na seção “Descrição” do dossiê, o tópico relativo ao *background* histórico, desenvolvimento e funções simbólicas, sociais e culturais fornece um histórico resumido sobre a formação de Moçambique com foco na região sul, destacando aspectos sobre as *timbila* em diversos períodos. Ele inicia afirmando que uma grande riqueza musical chope foi transmitida oralmente e pela prática, de geração a geração, durante séculos. Embora a origem exata das *timbila* não possa ser traçada por falta de registros escritos, a memória oral do povo chope testemunha que ela existe bem antes da chegada dos portugueses, tendo sido descrita em relatos de missionários a partir do século XVI. Nesse ponto o dossiê reafirma o mito de origem que identifica numa carta de 1562 do padre André Fernandes a primeira descrição escrita das *timbila*.

A região onde os chopes vivem, de acordo com o texto, foi uma rota de acesso de pelo menos dois grupos de invasores, os portugueses e os *ngunis*. Aponta, então, o argumento segundo o qual as *timbila*, particularmente a dança que acompanha a música, desenvolveram sua forma atual como resultado do confronto entre os chopes e os *ngunis*. Durante o século XIX, a “entidade política” mais influente no sul de Moçambique foi o Reino de Gaza, que teria se aproveitado dos primeiros assentamentos *ngunis* na região em torno da baía de Maputo (Delagoa Bay, na altura). Naquele tempo, os *ngunis* tinham

devastado grande parte das terras no sul de Moçambique, destruído aldeias e causado fome e epidemias. Durante essa época de destruição, os guerreiros chopes teriam resistido às incursões *ngunis*, defendendo a maior parte das suas terras. Em 1895, os portugueses, auxiliados pelos chopes, capturaram Ngungunhane, o último imperador do Reino de Gaza. Em razão dessa cooperação, os chopes teriam sido repetidamente culpados pela estreita aproximação com os colonizadores portugueses após a independência do país.

Outra interpretação acerca da associação dos chopes com o regime colonial é fornecida no dossiê a partir da ideia de que as orquestras de *timbila* eram muito populares entre os administradores coloniais, que frequentemente ordenavam aos “líderes comunitários”¹⁹⁵ a organização de apresentações. Aos domingos, as *timbila* participavam da cerimônia de hasteamento da bandeira portuguesa tocando o hino nacional português “para entreter os administradores coloniais e seus empregados” (p. 8).

Com a independência de Portugal em 1975 e a adoção do socialismo, continua a descrição, a “cultura tradicional” foi negligenciada e, como resultado dos esforços da Frelimo em relação à abolição da autoridade tradicional, o poder dos “líderes comunitários” enfraqueceu-se e as orquestras começaram a colapsar. Seguindo o argumento do dossiê, as orquestras declinaram, devido, em parte, à sua suposta associação com o colonialismo; frequentemente, os músicos que continuaram a tocar foram rotulados como “amigos dos colonizadores” (p. 9). Como discutirei no próximo capítulo, o fim do sistema de regulados provocou transformações sensíveis nas *timbila*, mas isso não significa que elas deixaram de existir. Certamente a organização de um agrupamento (as chamadas orquestras), tal como coordenado pelos régulos, não teve continuidade, pois as condições sociais e materiais que o suportava não tinha mais lugar na nova ordem política do governo da Frelimo. As *timbila* acompanharam as mudanças e se recriaram a partir de outros critérios.

Além desse contexto, o dossiê aponta que a guerra civil agravou a situação ecológica do distrito, pois muitos refugiados dirigiram-se para Zavala, uma região considerada relativamente segura, derrubando as preciosas árvores *mwenje* em busca de lenha e material de construção. Esse cenário teria sido responsável por um alto grau de desmatamento que continua a ser um dos principais problemas para as populações da região e para a fabricação das *timbila*.

¹⁹⁵ Aponto que, embora o termo tenha sido utilizado no texto, ele não existia na época. Aqui a identificação mais segura em relação a esses sujeitos seria “régulos”.

O fim da guerra civil, com os acordos de paz assinados em Roma em 1992, “marcou o início de uma nova era de transformações políticas, econômicas e sociais em Moçambique” (p. 9). De acordo com o dossiê, esse novo contexto propiciou um novo (e “não ideológico”) interesse em “tradições culturais indígenas” que levou ao ressurgimento das “*timbila chopes*”, tornando-as popular novamente (como teria sido antes da colonização...) porque os moçambicanos recordavam seu valor como “uma verdadeira expressão chope” (p. 9). Embora os portugueses tivessem se apropriado das *timbila* para seus próprios fins durante um período da história, o texto do dossiê afirma que as *timbila* são muito mais antigas, o que justificaria a sua “popularidade” contemporânea.

Em relação aos espaços onde as *timbila* se apresentam, o texto afirma que elas ainda são tocadas para dar as boas-vindas a representantes do governo e em cerimônias oficiais como uma das várias partes do programa cultural. Adverte, contudo, que o tipo de *timbila* mais significativa seria aquele tocado e dançado em cerimônias e rituais das famílias e da comunidade, como o *ntchado* (festa de casamento) ou o *chidilo* (cerimônia para invocar os espíritos ancestrais), como se fazia antigamente. Pessoas jovens, de acordo com esse texto, teriam começado a se interessar pelo aprendizado (tocar e dançar) das *timbila*.

O primeiro elemento definidor das funções sociais e culturais das “*timbila chopes*” apontado é o *n'godo*, por agir como recreação e como meio de transmissão de valores sociais na “aldeia” e em outros locais do país. É considerado, ainda, como fonte e orgulho que provê um sentido de identidade para os chopes e para Moçambique. A função social das *timbila* é indicada como óbvia nas canções de *mzeno*, apresentadas no meio de cada *ngodo*. As composições dessas canções, segundo o dossiê, desfrutam de uma “absoluta liberdade de expressão” (p. 10) e se referem a acontecimentos locais, políticos, históricos ou familiares, elogiando ou zombando o comportamento de “líderes comunitários” ou autoridades governamentais.

Como pesquisas realizadas durante o período colonial, são citados os trabalhos de Hugh Tracey, seu filho Andrew Tracey, Margot Dias e Amândio Didi Munguambe. Alguns comentários sobre essas escolhas. Em relação a Hugh Tracey, o texto aponta que sua obra mais substancial, *Chopi Musicians*, somente foi publicada em inglês e que o restante do seu trabalho para além dos artigos foram reunidos no título “Fortunate folks”. Ora, este último é um livro publicado em 1949 em português denominado *Gentes Afortunadas*, e não somente uma reunião de trabalhos, como afirma o dossiê. Se

analisarmos sua estrutura e a compararmos com a citada publicação em inglês, podemos considerá-la, inclusive, uma espécie de tradução (porque o texto não foi traduzido na íntegra). Além de ter sido publicada em Lourenço Marques apenas um ano após o lançamento de *Chopi Musicians* em Londres, *Gentes Afortunadas* discute todos os temas tratados na versão em inglês, inclusive utilizando-se das mesmas fotos, glossário e mapas.

Didi Munguambe, o único autor moçambicano referenciado, teve seu livro *A Música Chope* publicada em Maputo somente em 2000, embora ele afirme no “Prefácio” que as análises empreendidas na obra tiveram como matéria-prima gravações feitas por ele “na terra dos chopes” (2000: 5) em 1970 e em 1978. O livro é uma adaptação de sua monografia intitulada *La Musica dei Chopi* e defendida em Roma, no Pontificio Instituto de Música Sacra em fevereiro de 1972. Mesmo tendo realizado novas incursões em campo, ampliado o texto posteriormente e publicado o livro nos anos 2000, seu trabalho foi alocado no “período colonial”. No “período pós-independência” foram mencionados apenas dois autores: Martinho Lutero e John Marney, ambos pelas suas contribuições na brochura *Música tradicional em Moçambique*, cujo conteúdo foi analisado no primeiro capítulo.

Outra considerável parte do dossiê é dedicada à descrição técnica do instrumento, assim como aspectos de sua “autenticidade”. Algumas figuras que detalham certas partes de uma *mbila*, como caixas de ressonância, hastes, teclas e baquetas foram retiradas do livro de Dias (1986). O texto fornece informações gerais sobre as *timbila*, tais como elas se constituírem como uma espécie de xilofone com teclas de madeira e ressonadores. As teclas, fabricadas a partir de uma madeira altamente ressonante (o dossiê se refere à árvore com seu nome científico, não citando a palavra *mwenje*), são levadas ao fogo antes de serem tocadas; cada uma delas possui seu próprio ressonador, feito por cabaças de tamanhos variados. Outros detalhes sobre a utilização de membranas de certos animais na produção dessas caixas de ressonância e sobre a fabricação de baquetas são mencionados.

Aspectos musicológicos são também referidos no texto. A informação mais destacada é a respeito do sistema de afinação das *timbila* (heptatônico) e suas escalas, que seriam completamente diferentes da concepção ocidental de escala musical. O texto cita Hugh e Andrew Tracey e afirma que ambos etnomusicólogos argumentam que as *timbila* são afinadas pela escala heptatônica, mas que já foram encontradas *timbila* em áreas urbanas de Moçambique afinadas pela escala temperada ocidental diatônica. A música das *timbila* é composta para ser tocada por um grande número de instrumentos de *timbila*.

São apontados 5 tipos distintos de *mbila*: *chilanzane*, *sanje*, *mbingwi (dhole)*, *dibhinda* e *chikhulu (chinzumana)*. O texto também dá destaque à afirmação de Munguambe (2000) que a *mbila* tenor *dhole* estaria em desuso pelos grupos pela complexidade técnica exigida ao tocar.

Vários parágrafos são dedicados a aspectos de caráter musicológico, os quais não aprofundarei aqui. À dança é dedicada alguma descrição formal (posição dos dançarinos numa apresentação, principais movimentos executados, vestimentas utilizadas, material com o qual é confeccionado os escudos, etc.) e uma interpretação peculiar. Os movimentos expressivos e enérgicos da dança das *timbila* poderiam ser entendidos, segundo essa interpretação, como uma forma de “linguagem corporal” (as aspas são também colocadas no texto do dossiê) através da qual a história dos chopos – em particular os confrontos com os *ngunis* no século XIX – pode ser “contada” (aspas também no dossiê) ao público. Assim, a dança poderia ser considerada uma forma de “memória coletiva” (aspas também no dossiê) que seria expressada através da linguagem corporal e movimentos codificados cujos significado e mensagem ainda são compreendidos pelo “povo chope”.

Outro ponto que merece destaque sobre a dança é um comentário sobre as mudanças em relação à inserção de mulheres como tocadoras e dançarinas nos grupos. Se antes, como mostrei, a afirmação categórica acerca dos dançarinos apontava que somente às pessoas do sexo masculino era reservado um lugar nos grupos, nesse ponto do dossiê seus redatores assumem que alguns padrões não se reproduzem mais como antes. Assim, os dançarinos poderiam ser divididos em dois tipos: “warrior” (aspas do dossiê) e “feminine dancer roles” (aspas em ‘feminine’ no dossiê). Apesar dessa divisão terminológica, não há informações sobre as diferenças de papéis entre eles.

Foram identificados como renomados construtores de *timbila* os seguintes líderes de orquestras: Estevão Nhacudime (*Timbila ta Mazivela*), Venâncio Mbande (*Timbila ta Venansi*) e Simão Missael (*Timbila ta Zandamela*). Dos três, em 2018 apenas Estevão estava vivo. Uma lista com os nomes de todos os integrantes dos seguintes grupos foi fornecida em anexo ao dossiê: *Timbila ta Banguza* (30 integrantes); *Timbila ta Massava* (28 integrantes); *Timbila ta Mazivela* (28 integrantes); *Timbila ta Mwaneni* (31 integrantes); *Timbila ta Nyakutowe* (26 integrantes); *Timbila ta Venansi* (28 integrantes); *Timbila ta Zandamela* (22 integrantes); *Timbila ta Zavaleni* (21 integrantes). No capítulo seguinte analisarei algumas das dinâmicas implicadas na formação e reprodução dos grupos existentes no momento de minha pesquisa. Dessa lista, permanecia em atividade

os de Mazivela, Muane (Mwaneni), Nyakutowe, Venâncio (Venansi), Zavaleni (atividade reduzida) e Zandamela (atividade reduzida). Após a finalização do dossiê e, conseqüentemente, da proclamação pela Unesco, dois novos grupos foram criados: Canda e Chizoho.

3.1 O Plano de Ação

Do acordo com a política cultural da Unesco, o Plano de Ação era considerado a parte mais fundamental da candidatura, pois era nele em que o proponente deveria demonstrar de que maneira iria “salvaguardar, proteger, revitalizar e disseminar a forma de expressão cultural”.¹⁹⁶ Ou seja, era neste campo do formulário que deveriam conter as medidas propostas a enfrentar os riscos de desaparecimento da manifestação cultural, um dos principais objetivos do Programa das Obras-Primas. O objetivo principal do Plano era a proposição de um projeto de cinco anos que contivesse a previsão detalhada do modo como a expressão seria salvaguardada, caso proclamada uma obra-prima.

Antes dessa seção específica do dossiê, foram apontados diversos problemas que a *timbila* estaria enfrentando naquele momento, os quais justificariam as ações propostas no Plano: a idade avançada da maioria dos timbileiros das orquestras; a falta de escolas de nível secundário e pré-universitário no distrito de Zavala nas quais as *timbila* poderia ser ensinada como atividade extracurricular; a negligência da tradição de tocar *timbila* desde 1975, que teria reduzido o número de músicos experientes assim como jovens, dançarinos e fabricantes de *timbila*; o uso não sustentável de recursos na região, como o desmatamento que dificulta encontrar *mwenje* necessária para fabricar *timbila*; a escassez de água potável; o acelerado e não planejado desenvolvimento do turismo no distrito de Zavala.

O problema do envelhecimento dos timbileiros foi levantado para justificar a necessidade de garantir a transmissão de habilidades e conhecimento à próxima geração, as quais teriam sido esquecidas devido à negligência em relação às *timbila* nos últimos 30 anos (em relação a 2004). No que tange à dificuldade de encontrar *mwenje*, o dossiê explica que no passado os chefes locais [leia-se os régulos] tinham o controle do manejo das árvores e decidiam quantas poderiam ser derrubadas a cada ano. Como os “os chefes tradicionais perderam muito de seu poder durante os primeiros anos após a independência,

¹⁹⁶ UNESCO/*Guide for the Presentation of Candidature Files*, p. 20.

perdendo também o controle sobre as florestas e as árvores individualmente” (p. 19), a retirada dessa madeira saiu do controle, situação que teria sido agravada pelo intenso movimento migratório de refugiados da guerra civil para o distrito.

O argumento voltado à ameaça do turismo em Zavala está relacionado, de acordo com os redatores do dossiê, ao festival *M'saho*. Esse vínculo, contudo, não fica muito explícito no texto. O distrito é apresentado como um ambiente natural que oferece um grande potencial para o desenvolvimento turístico, devido à vista das suas belas praias e lagoas. Além disso, afirma o dossiê, o distrito realiza anualmente o festival de *timbila M'saho*, que tem sido visitado por um crescente número de turistas nacionais e estrangeiros. Segundo o documento, os tocadores de *timbila* começaram a reclamar em relação ao modo como o *M'saho* estaria sendo organizado, com a diminuição do tempo de suas exibições. Os músicos teriam argumentado que isso poderia levar à perda da estrutura completa da apresentação, prejudicando assim a sua “qualidade” e “originalidade”.¹⁹⁷

Um breve parágrafo dedicado ao “problema da padronização da afinação” revela a preocupação voltada à afinação dos instrumentos de *timbila* em escalas diatônicas, como as utilizadas na música europeia. Esse problema foi apontado no dossiê como uma ameaça à “originalidade” e “autenticidade” do som específico das *timbila*, o qual menciona ainda uma ideia de Hugh Tracey sobre a matéria. De acordo com esse etnomusicólogo, uma *mbila* afinada em escala ocidental jamais tocaria música chope. Não é meu interesse adentrar em questões de caráter musicológico. Preciso comentar, no entanto, como esse discurso autorizado pela bibliografia especializada foi utilizado para justificar a ideia de autenticidade das *timbila*, contribuindo para alimentar o imaginário acerca da sua pretensa pureza num passado remoto.

Nesse sentido, o Plano de Ação previa a realização de atividades voltadas, principalmente, às seguintes áreas: salvaguarda, proteção e revitalização das *timbila*; pesquisa científica; capacitação; mecanismos administrativos e legais para proteção; informação e disseminação. Para a realização de todas essas frentes de ação, o Plano apontava a colaboração de instituições governamentais (Ministério da Cultura, Governo

¹⁹⁷ A relação entre o crescimento do turismo e as demandas dos timbileiros voltadas ao festival não está clara no documento. Estaria o encolhimento do tempo de apresentação no festival relacionado com o aumento do público provocado pelo crescimento do turismo? Meus dados não indicam que haja uma relação de causa e efeito entre esses dois fenômenos. O tempo destinado às apresentações no festival é, sim, motivo de contestação por parte dos timbileiros, mas nenhum deles demonstrou que tal reivindicação se associe ao turismo na região.

Provincial e Inhambane e Administração do Distrito de Zavala) e instituições da sociedade civil (líderes comunitários, Amizava e timbileiros, fabricantes, tocadores e dançarinos das orquestras de *timbila*).

O título do projeto adotado para as *timbila* foi “Plano de Ação da Timbila Chope”. O documento informava que a instituição responsável pela sua implementação a nível nacional seria o Ministério da Cultura. Indica, ainda, que naquele momento da redação da candidatura estava sendo fundado em Quissico, Zavala, um “Escritório para a Salvaguarda da Timbila”,¹⁹⁸ que seria composto por membros de instituições da sociedade civil e praticantes de *timbila*.¹⁹⁹ Na mesma lista constavam os seguintes sujeitos: diretores de escolas primárias nas povoações de Zandamela e Mwaneni (escolas que iniciaram atividades de ensino de *timbila* a estudantes) e Alberto Malate (líder comunitário de Zandamela).

Os principais objetivos de curto prazo elencados no Plano foram os seguintes: estabelecimento do Escritório para a Salvaguarda da Timbila; levantamento de perfis geológicos para identificação de locais adequados para captação de água potável; aumento da plantação de árvores *mwenje*; reorganização do festival *M’saho*; e disseminação regular da informação sobre *timbila* nos meios de comunicação. Desses, a atividade de salvaguarda apontada como a mais importante foi o festival *M’saho*. O texto explica que, no passado, cada regulado possuía uma orquestra e o régulo costumava convidar as orquestras de outros chefes para apresentar os novos *migodo* à população. Esses encontros duravam cerca de uma semana e tinham uma natureza competitiva. Os redatores do dossiê apontaram que os tocadores de *timbila* gostariam que esse modelo de festival voltasse, pois assim poderiam apresentar suas composições por completo. Nesse sentido, a ideia proposta era que, com a proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade e a consequente implementação do Plano de

¹⁹⁸ Foram elencadas como atividades a serem desenvolvidas pelo Escritório: preparação e implementação de programas educacionais de *timbila*; capacitação de formadores locais; elaboração de uma proposta sobre como harmonizar as melodias das *timbila*; coleta de história oral sobre *timbila*; disseminação de informação sobre a proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Esse Escritório nunca chegou a ser implementado.

¹⁹⁹ Como exemplos destes últimos, o Plano indicava como excepcionais praticantes oriundos de diferentes comunidades do distrito de Zavala: Venâncio Mbande (líder da orquestra *Timbila ta Venansi* e fabricante de instrumentos musicais de *timbila*); Estevão Nhacudime (líder da orquestra *Timbila ta Mazivela* e fabricante de instrumentos musicais de *timbila*); Simão Missael (líder da orquestra *Timbila ta Zandamela* e fabricante de instrumentos musicais de *timbila*); Bernardo Romeu Simão (membro da orquestra *Timbila ta Nyakutowe*, membro fundador da AMIZAVA e colaborador em pesquisas etnomusicológicas realizadas por Andrew Tracey).

Ação, o *M'saho* voltaria a ter essa duração mais ampla, “de acordo com os desejos da comunidade e dos praticantes”.

Os argumentos utilizados para justificar o caráter excepcional das *timbila*, assim como a necessidade de ações de salvaguarda urgentes foram os seguintes:

- As *timbila* chopes são uma forma altamente desenvolvida e complexa de expressão musical e de dança;
- As *timbila* chopes têm um valor excepcional não apenas no que diz respeito à complexidade de sua música, às respectivas técnicas de tocar e à manufatura elaborada envolvida na fabricação dos instrumentos musicais, mas também porque as danças e canções que acompanham a orquestra expressam um vigor expressivo e domínio artístico muito particulares;
- As *timbila* chopes são um exemplo extraordinário de memória coletiva contida na música e nos movimentos simbólicos da dança e gestos;
- As *timbila* chopes estão completamente enraizadas na história, mas também na vida cultural diária das comunidades chopes;
- As *timbila* chopes são uma fonte de identidade e recreação para o povo chope assim como para muitos moçambicanos de outros grupos étnicos;
- As *timbila* chopes foram reconhecidas e documentadas por pesquisadores acadêmicos entre os anos 1930 e 1950, mas os principais desenvolvimentos e transformações desde então ainda precisam ser documentadas e pesquisadas;
- As apresentações das *timbila* chopes são uma forma de reunir pessoas e unificar comunidades, particularmente no festival local anual em Zavala chamado *M'saho*, que ainda não foi diluído pelo turismo, mas é um fórum real de trocas de experiências para timbileiros e interessados;
- Há atualmente uma grande motivação e interesse entre os timbileiros assim como as autoridades distritais, provinciais e governamentais em tornar-se envolvidos no processo de salvaguarda com suas ideias, experiência e conhecimento.

Esses pontos indicam uma preocupação bastante centrada nas *timbila* construída pelo dossiê: uma expressão musical existente há séculos num território denominado Zavala, através da qual seus habitantes, o “povo chope”, podem ser identificados (um território = um povo = uma música). Como podemos apreender dessas ideias, elas foram extraídas e abstraídas de elaborações, noções e concepções pré-construídas sobre as *timbila*, o que nos leva a atestar como esse processo de objetificação estava em curso muito antes da participação direta das instituições do Estado. Quando o governo

moçambicano passou a conduzir o processo oficial de patrimonialização, juntamente com a Unesco, o movimento nessa direção já estava bastante adiantado. As propostas para a salvaguarda das *timbila*, assim como a escrita de todo o dossiê, refletem em grande medida o que acabo de afirmar.

A excepcionalidade das *timbila* pode ser apreendida, de acordo com os argumentos pontuados acima, a partir de três pontos principais: 1) a alegada complexidade da sua música; 2) sua marca identitária referente ao “povo chope”; 3) sua capacidade de reunir pessoas (infundindo muitas vezes um sentido de “comunidade”). Todos eles são releituras de aspectos levantados pela bibliografia produzida muitos antes de existir política oficial de patrimonialização. Longe de terem se tornado anacrônicos, constatamos que os fundamentos propostos pelos autores que influenciaram a escrita do dossiê foram utilizados pelos seus redatores de forma criativa: complexidade, música, marca identitária e coletividade foram interpretados como ícones de excepcionalidade. Uma leitura que sugere ter os agentes do governo transitado sem muita dificuldade entre esse critério exigido pela Unesco e as elaborações que consolidaram o processo de pré-patrimonialização das *timbila*.

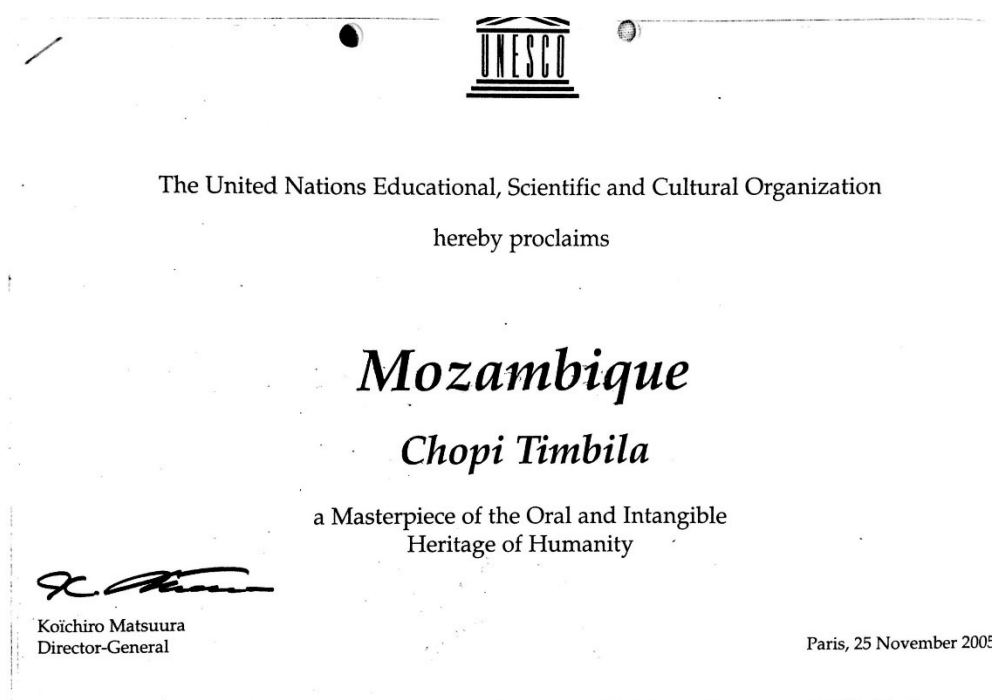


Fig. 30. Certificado conferido pela Unesco ao governo moçambicano no âmbito da proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005. Fonte: Acervo pessoal de Maria Ângela Kane (cópia).

4. Apontamentos finais

A edição deste ano [do M'saho] tem um peso especial, pois vem celebrar a consagração deste. Foi em Novembro de 2005 que a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) proclamou a timbila como obra prima e património oral e intangível da humanidade, durante uma cimeira especial da organização que teve lugar na sede em Paris.

Depois da proclamação da timbila como património universal a UNESCO recomendou o governo moçambicano a envidar esforços para preservar esta manifestação cultural, que corre perigo de desaparecer devido à globalização (*Notícias*, Caderno CULTURA, 23 de agosto de 2006).

A PROCLAMAÇÃO da timbila como obra prima do património oral intangível da humanidade constitui o reconhecimento de uma manifestação cultural autóctone que não é mais pertença somente das comunidades chope ou dos moçambicanos como povo, mas sim de toda humanidade. Foi assim que se pronunciou a Vice-Ministra da Educação e Cultura, Antónia Xavier, ao apresentar o posicionamento do Governo em face do reconhecimento pela UNESCO desta manifestação cultural moçambicana. [...] Antónia Xavier disse também que o reconhecimento à dança chope já é de todo povo moçambicano. Também apresentou o cometimento do Governo em empreender acções de preservação do património cultural do país. “O que pesou na selecção (pela UNESCO) desta expressão foi o facto de existirem estudos profundos e em variadas disciplinas sobre a timbila”, disse (*Notícias*, Caderno CULTURA, 30 de Agosto de 2006, p. 2).

O dossiê das “*timbila* chopes” enviado pelo governo moçambicano foi avaliado por um especialista e um júri.²⁰⁰ Viajaram para Paris na ocasião da cerimônia da III Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade três membros do Comitê Preparatório da Candidatura (Maria Ângela Kane, Roberto Dove e

²⁰⁰ De acordo com o *Guide for the Presentation of Candidature Files* (p. 10), uma vez submetidas, as candidaturas seriam enviadas pelo Secretariado da Unesco às ONG's acreditadas ou a outros especialistas designados pela instituição para proceder à avaliação especializada. Quem avaliou o dossiê na posição de especialista foi Andrew Tracey, segundo me informou ele próprio, convidado pelo ICTM (International Council of Traditional Music). O júri composto para avaliação da III Proclamação das Obras-Primas em 2005 foi formado pelos seguintes membros: Antonio Arantes (Brasil), Egil Bakka (Noruega), Aziza Bennani (Marrocos), HRH Basma Bint Talal (Jordânia), Georges Condominas (França), Anzor Erkomaichvili (Geórgia), Carlos Fuentes (México), Yoshikazu Hasegawa (Japão), Epeli Hau'ofa (Fiji), Alpha Oumar Konare (Mali), Elvira Kunina (Rússia), Olive W. M. Lewin (Jamaica), Amandina Lihamba (Tanzânia), Ahmed Morsi (Egito), Martina Pavlicova (República Tcheca), Olabiyi B. J. Yai (Benin), Ana Zacarias (Portugal) e Zhentao Zhang (China). Fonte: <https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103#jury-members>. Acesso em 01/12/2019.

Fernando Zunguze) e alguns integrantes do grupo de *timbila* de Mazivela liderado por Estevão Nhacudime. O trecho citado da reportagem é um exemplo de como as *timbila* passaram a ser abordadas pela mídia em Moçambique após a proclamação: uma manifestação reconhecida internacionalmente como patrimônio da humanidade que merece ser preservada.

A partir de 2006 as *timbila* são referidas frequentemente em jornais do país com referência ao título conquistado na Unesco, principalmente no mês de agosto, quando se realiza o festival *M'saho*. Vimos no capítulo anterior que essa posição lhe garantiu lugar cativo no Festival Nacional da Cultura, além de sempre ser destacada em discursos oficiais, quando de suas apresentações como um “patrimônio da humanidade”, “obra-prima” ou, como aludiu a reportagem citada, como “patrimônio universal”. A produção do dossiê de candidatura mostrou que os timbileiros, os régulos e os agentes do governo atribuem sentido e possuem visões distintas sobre o futuro dos grupos. Inclusive Andrew Tracey, um agente externo ao processo, mas que avaliou o dossiê como especialista, escreveu em 2007 para um ministro moçambicano demonstrando seu profundo descontentamento com o Plano de Ação. O motivo para tal, segundo argumenta na carta que me foi repassada pelo autor, era o fato de que o governo moçambicano não teria avançado na melhoria do documento desde que tinha sido enviado à Unesco.

Grande parte das críticas apontadas na longa carta trata da falta de envolvimento direto dos timbileiros nas atividades propostas naquele documento. Andrew aponta, nesse sentido, que o Plano de Ação contemplava um sistema ideal para o desenvolvimento das *timbila* no futuro e continha propostas de atividades que não beneficiariam direta nem indiretamente os “artistas das *timbila*”. Ao contrário, como ele argumentou, o Plano estava “cheio de propostas para estruturas administrativas, burocráticas e acadêmicas, para sonhos pessoais e impraticáveis”. Diante desses dados, é possível afirmar que o processo de patrimonialização das *timbila* evidenciou projetos distintos em competição, alguns deles que se vinculam à própria elaboração da ideia de nação.

A proclamação gerou muitas expectativas nos timbileiros. Embora pouco se lembrassem das visitas governamentais realizadas no âmbito da construção da candidatura, esperavam que a “ida das *timbila* para a Unesco” melhoraria as condições dos grupos. Muitos deles compartilham a mesma reflexão segundo a qual a Unesco teria contribuído para que as *timbila* fossem ainda mais conhecidas pelo mundo, mas esse reconhecimento não teve repercussão internamente, ou seja, não “sensibilizou” o governo moçambicano. Os que mais se lembravam do período em que essas esperanças existiam

eram Filipiane (chefe do grupo de Muane), Estevão (chefe do grupo de Mazivela), Masotchwane (chefe do grupo de Nyakutowe) e alguns poucos integrantes do grupo de Zavalene. Além da divulgação internacional, não conseguiam identificar nenhum benefício direto.²⁰¹ Filipiane, Estevão e Masotchwane foram parcialmente envolvidos em um projeto de construção do “Centro de Timbila”, uma edificação em alvenaria em Dunhe, região localizada a cerca de onze quilômetros ao sul de Quissico, a capital do distrito, quando foram chamados pelo governo do distrito para dar aulas de *timbila* no local. Nenhum deles soube me dizer o porquê daquela localização.

Em Dunhe não há nenhum grupo de *timbila*, e tampouco se localiza de forma equidistante das localidades onde se encontram as sedes dos grupos (quero dizer, onde habitam os chefes dos grupos). Todos comentaram que não foram consultados em nenhum momento sobre a concretização daquela estrutura. Há muitos rumores entre os timbileiros em torno dessa construção; a maioria deles recai na ideia de que a Unesco repassou dinheiro para o governo e este o desviou; assim, para não dizer que não fizeram nada, teriam investido naquele “Centro”. Nem a Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane nem a Secretaria de Educação, Juventude e Tecnologia de Zavala detinham a posse da edificação no período que realizei minha pesquisa. O diretor da Direção Provincial me disse que mais de uma vez “o procuraram para repassar as chaves do edifício”, mas como assumiu o cargo posteriormente à construção e não tinha encontrado nenhum histórico documentado do processo, preferiu não as receber. Esse Centro nunca entrou em funcionamento.

O convite teria sido feito pelo Departamento de Cultura do Distrito, que prometeu repassar uma soma de 10.000 meticais (cerca de 160 dólares) anuais para que os chefes dos principais grupos ensinassem a tocar. Não havia clareza sobre quem seriam esses aprendizes. Filipiane comentou que, na época, reuniram-se todos (Venâncio, Estevão, Masotchwane e ele) e decidiram negar a proposta do governo. Não viram nenhuma vantagem em receber tão pouco por ano para “dar instrução a pessoas que em algum tempo vão ganhar muito dinheiro. Nós não temos nada; 10.000 durante o ano, não é nada

²⁰¹ Inclusive os agentes que trabalharam na construção da candidatura reconhecem que a proclamação não surtiu efeito prático no governo no sentido de implementar as ações propostas no dossiê. Todos, em diferentes momentos de nossas conversas, afirmaram que isso se deve às diversas mudanças institucionais promovidas na área da cultura. Um ano após a proclamação pela Unesco, o Ministério da Cultura foi extinto. Além disso, se não imediatamente, mas pouco tempo depois, todos aqueles funcionários que trabalharam no processo de candidatura foram transferidos para outros lugares da administração pública ou se aposentaram, o que teria provocado a desmobilização e descontinuidade do processo de salvaguarda das *timbila*. Segundo me explicaram, aqueles que assumiram cargos de chefia e direção não tinham mais as *timbila* como prioridade de ação do governo.

isso”. Essa percepção de Filipiane revela parte do seu desassossego expresso também em outras situações, em que demonstrava insatisfação em relação a estrangeiros e moçambicanos em Maputo que ocasionalmente aprendem a tocar em Zavala e “ganham muito dinheiro” tocando em outros lugares, enquanto aqueles que ensinaram continuam a viver na precariedade.

Meu foco no próximo capítulo recairá no processo de reprodução das *timbila* no pós-independência a partir das estratégias dos timbileiros para a manutenção de seus grupos em Zavala. Com isso, pretendo refletir sobre os modos como os timbileiros concebem seu envolvimento com as *timbila* e quais as principais questões levantadas por eles em relação a seus exercícios diários de sobrevivência.

Orquestras indômitas

“A luta social e política dos chopes resume-se no ditado *vathu vukoma*: ‘pessoas são poder’”
(Webster, 2009: 133).

Em janeiro de 1940, por ocasião da *Exposição Histórica do Mundo Português*, um documento endereçado ao Chefe dos Serviços dos Negócios Indígenas de Lourenço Marques, enviado pela Repartição Técnica de Estatística da Colônia de Moçambique, solicitou a composição dos *indígenas* que deveriam representar a colônia no evento que iria ocorrer em Lisboa: “30 landins ou bàchope, acompanhados por dez mulheres e crianças das famílias – ou, no caso de se julgar inconveniente a ida de mulheres e crianças, serem substituídas por 10 homens; 1 família, com o máximo de cinco indivíduos, maconde”.²⁰² Uma orquestra de *timbila* já havia ido à Colônia em 1934, quando foi realizada a I *Exposição Colonial no Porto*.²⁰³ Diferentemente do caráter de apresentação das colônias à metrópole que motivou a organização desse acontecimento, a exposição de 1940 “procurava exaltar um *mundo português* que, no tempo e no espaço, sobrepujava o próprio território colonial” (Thomaz, 2002: 250).

O evento buscou celebrar a representação imaginária da nação portuguesa, que era constituída, de acordo com as convicções da época, não somente pelo “pequenino espaço metropolitano” (Thomaz, 2002: 254), mas também pelas extensas áreas além-mar a ele anexadas no contexto das grandes navegações. Sob o olhar entusiasmado do governo ditatorial de Salazar, a exposição visava consolidar a ideia de um “mundo português” que se espalhava em várias partes do globo terrestre. No caso de Moçambique, as *timbila*

²⁰² Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84.

²⁰³ Uma imagem produzida na ocasião pelo fotógrafo Domingos Alvão, denominada “Marimbeiros da colônia de Moçambique e trecho da aldeia respectiva”, retrata a orquestra levada para a ocasião tocando num cenário que imita o “habitat natural” em Zavala, com árvores, terra e casas em círculo cobertas com palha. Ver Thomaz (2002: 240).

foram escolhidas para representar aquela porção de Portugal aos olhos dos portugueses europeus e do resto do mundo. Esses eventos realizados em 1934 e 1940 podem ser considerados as primeiras grandes iniciativas do governo colonial português em divulgar as *timbila* fora do território onde ela se manifestava habitualmente. A partir desses dois marcos, elas passaram a ser cada vez mais conhecidas alhures. A primeira visita de Hugh Tracey ao “povo Chope” – para usar um termo do musicólogo – foi realizada em agosto de 1940.²⁰⁴ Talvez esses fatos não sejam mera coincidência.

No capítulo anterior, discuti o processo de patrimonialização que elevou as *timbila* à Patrimônio da Humanidade pela Unesco e mostrei como ele não pode ser analisado sem levar em conta um outro processo (longo, duradouro e anterior) fundamental na sua transformação em símbolo nacional e “da humanidade”: a objetificação dessa expressão conduzida por vários agentes, dos quais tenho destacado especialistas, documentos e eventos produzidos no governo colonial, ações conduzidas pelo governo moçambicano no pós-independência através de sua política cultural etc. Neste capítulo analisarei as transformações ocorridas no contexto da reprodução das *timbila* em Zavala com o desmoronamento do sistema de regulados após a independência. O que aconteceu quando esse sistema social entrou em colapso? Se o destino das orquestras de *timbila*, como era comumente aceito no final do governo colonial, era seu completo desaparecimento, o que manteve a existência das *timbila* até os dias atuais?

Contradizendo a convicção desse destino trágico, buscarei mostrar algumas das dinâmicas que permitiram a constituição de novos agrupamentos no pós-independência (mais especificamente, no pós-guerra civil). Meu objetivo é explorar os diversos efeitos das transformações desencadeadas nas *timbila* pelo fim dos regulados. Assim, as cinco seções que compõem o capítulo foram concebidas a partir de uma perspectiva comparada, ou seja, os temas abordados e os dados discutidos acerca das *timbila* tal como se manifestam atualmente são analisados à luz das informações existentes sobre sua existência no passado.²⁰⁵

O foco da minha análise recairá nas narrativas dos timbileiros acerca das suas trajetórias relacionadas ao envolvimento com as *timbila*, dos obstáculos relativos à continuidade de suas atividades musicais no distrito de Zavala, dos principais espaços de

²⁰⁴ Cf. Tracey (1940).

²⁰⁵ As informações sobre as *timbila* no período colonial (modos de organização, distribuição de papeis, ensaios etc.) são escassas e lacunares, mas creio serem suficientes para amparar a discussão apresentada.

manifestação da prática, da questão da crítica nas composições e dos desafios e constrangimentos em torno das apresentações públicas e da criação de uma associação de timbileiros. Argumento, nesse sentido, como a liderança de certos timbileiros teve um papel estruturante na arregimentação de pessoas e como esses sujeitos construíram estratégias bem articuladas para a reprodução social das *timbila*. Na ausência de uma autoridade política e de um sistema que acomodasse seus desejos e demandas, viram-se eles próprios os donos de suas *timbila*, sujeitos hábeis que lançaram mão do carisma e de uma vasta rede de alianças para recrutar pessoas cujo objetivo era fundar e manter seus grupos.

As fontes privilegiadas para essa análise, além das matérias de jornais, revisão bibliográfica, documentos, fotografias e letras de canções, foram quatro estudos de caso, dois deles construídos a partir de genealogias de grupos de *timbila*, um do sul do distrito e outro localizado mais ao centro-norte. Um terceiro abordará um exemplo de cisão de grupo e o problema apresentado por um timbileiro sobre a ideia hereditariedade na transmissão das habilidades relativas ao tocar e dançar. O quarto estudo de caso explora a constituição do grupo mais recente em Zavala, criado em 2009, que incorporou integrantes (especialmente dançarinos) mulheres e crianças (estas sem distinção de gênero), rompendo com a “tradição” das *timbila* que aceita somente dançarinos e tocadores homens adultos. Conversei longamente com timbileiros e régulos sobre os temas aqui abordados, o que permitiu refletir sobre aspectos das *timbila* pouco elucidados sobre o tema, tais como versões da história da criação dos grupos, a criatividade de certos timbileiros empregada para a manutenção dessa prática social tradicional, enfim, algumas das narrativas dos próprios timbileiros.

Responderei às questões elaboradas acima baseando-me em duas inspirações teóricas: 1) a ideia de “ciclo vital” proposta por Trajano Filho (2012) para o caso das *tabancas* cabo-verdianas. O autor defende que as *tabancas*, associações de ajuda mútua, possuem sua própria dinâmica de vida, nascendo e morrendo em função de sua organização interna, e não em decorrência do fim de outras instituições sociais que as levariam necessariamente ao declínio; 2) a análise sobre “indivíduo” discutida por Webster (2009). De acordo com este autor, a “organização social chope” constitui terreno fértil para a emergência de comportamentos individualistas e a consequente produção de sujeitos que buscam alcançar prestígio a partir do desenvolvimento de diversas atividades que extrapolam a agricultura, transformando-se muitas vezes em “homens grandes” (*wahombe*).

1. Execução e associação

As *timbila* são executadas atualmente em diferentes espaços sociais, não havendo nenhum tipo de proscrição formal em relação à sua apresentação pública. As ocasiões mais frequentes são as cerimônias de aniversário fúnebre, realizadas em homenagem a um antepassado falecido de quem as promove; a regularidade mais comum é o intervalo de um ou cinco anos desde o falecimento, mas podem ser programadas a qualquer tempo. Muitas vezes o que define a frequência dessas cerimônias é a capacidade das famílias para juntar uma quantia suficiente com vistas a suportar todos os gastos necessários para sua boa execução.

Webster aponta, a partir de sua pesquisa de campo em Inharrime, a ocorrência dessas ocasiões rituais chamadas *chidilo*, em que participam parentes de perto e de longe, além de vizinhos, para homenagear algum antepassado importante. O autor comenta, ainda, que a “invocação refere-se a um conjunto de antepassados que não recua além das duas ou três gerações, todos eles ligados a indivíduos específicos por relações pessoais” (2009: 160). Todas as cerimônias desse tipo que participei eram dedicadas ao pai ou avô da pessoa (também do sexo masculino) que a promovia. A preparação de um evento como esse envolve uma rede bastante alargada de parentes aos quais são atribuídos papéis diferenciados (centralizar o dinheiro, comprar animais e demais alimentos, preparar determinadas comidas, providenciar as bebidas, contratar um “grupo cultural” etc.).

Os dados da minha pesquisa também apontam, assim como mostrou Webster, que a realização desse tipo de ritual deve-se ao cuidado observado pelos vivos em relação aos ancestrais sob pena de punição (doenças, má sorte nas finanças e no casamento, etc.). As *timbila* podem ou não ser parte de um *chidilo* e sua função no ritual se relaciona ao vínculo afetivo que o antepassado pode ter tido com elas. As pessoas que organizam a cerimônia e convidam um grupo de *timbila* para dela participar, entretanto, não possuem necessariamente, em seu agrupamento familiar, um *timbileiro*. Explicaram-me também que o antepassado homenageado não precisa ter sido apreciador de *timbila* para que um grupo seja convidado para tocar na cerimônia; basta que um dos parentes ou amigos mais próximos decidam pela presença daquela expressão, considerada um dos aspectos fundamentais da “tradição chope”. Assim, as *timbila* integram esse evento coletivo também porque auxilia na manutenção de uma tradição apreciada por indivíduos que se identificam como chopes.

Nas cinco cerimônias tradicionais que pude acompanhar, às *timbila* foram dedicados momentos específicos para apresentação, à parte de outros momentos da cerimônia, como o *kupahla*, ritual que envolve o sacrifício de um animal, geralmente galinha, e manejo de bebidas e outros materiais, realizado embaixo de uma árvore, ou os ritos religiosos, que podem ser católicos ou ziones (nos casos em que pude observar). Apesar de ser compreendida como uma atividade de recreação (Webster, 2009; Munguambe, 2000), a presença das *timbila* nessas cerimônias é fundamental para a manutenção dos vínculos de certos grupos sociais com seus ancestrais e com o território, pois elas não só fortalecem esses vínculos, mas sobretudo expande os sentimentos de pertencimento a uma coletividade “chope”. É muito comum que parentes que vivem fora, em outras províncias, ou fora do país (em geral na África do Sul), retornem frequentemente a Zavala para participar das cerimônias de seus ancestrais.²⁰⁶

Todos timbileiros com quem conversei e convivi disseram que qualquer pessoa que queira convidar ou contratar seu grupo pode fazê-lo, desde que o anfitrião cumpra com as exigências materiais por ele demandadas. Em geral, trata-se de um valor monetário e solicitações de produtos alimentícios pré-estabelecidos. Assim, quando alguém procura o grupo, geralmente por telefone, para saber quais as condições exigidas, o *líder* do grupo envia uma mensagem pelo celular contendo uma lista com tudo que precisa ser disponibilizado para viabilizar a ida e permanência dos seus membros em determinado evento. Outros preferem negociar o valor que será cobrado a depender do perfil (socioeconômico, mas nem sempre) daquele que convida. Os suprimentos para a alimentação do grupo em geral são fornecidos pelo anfitrião da cerimônia, mas o preparo fica a cargo do próprio grupo.

Mas não só de cerimônias “tradicionais” vivem as *timbila*. Presenciei, por exemplo, um evento de fundação de um projeto internacional em um bairro periférico da cidade de Inhambane em que o grupo tinha sido contratado para se apresentar no “momento cultural” do evento. A ocasião era a inauguração da “Aldeia de Crianças SOS integrada na comunidade, cidade de Inhambane”, como estava escrito no folder disponibilizado na entrada do local. O grupo se responsabilizou por arrumar uma van com uma espécie de carrocinha acoplada na parte traseira para transportar os instrumentos e os timbileiros pelos cerca de 110 km que separavam a localidade de residência do *líder* à

²⁰⁶ São, em geral, essas pessoas que arcam com a maior parte das despesas da cerimônia.

cidade do evento. O anfitrião disponibilizou um valor global que foi entregue ao grupo ao final das duas apresentações (cada uma com duração de 10 a 15 minutos). A alimentação principal que foi servida aos convidados e às crianças beneficiárias do projeto, no caso um almoço, não estava incluída no “contrato” do grupo.

A demanda por apresentações de *timbila* partem também, e com certa frequência, do próprio “governo”. É comum, quando um *grande chefe* (como frequentemente é chamado o governador ou o Presidente da República) faz uma visita ao distrito, que um grupo de *timbila* seja destacado para recepcioná-lo. Outras expressões culturais também podem ser convidadas, como *ngalanga* ou *xhikwakwakwa*, mas quando a visita é de uma personalidade de alto status político, *timbila* é sempre prioritária. Tendo acompanhado várias conversas, reuniões e processos decisórios no interior de duas instituições públicas voltadas à gestão da política cultural governamental na província de Inhambane e no distrito de Zavala, pude observar que o prestígio arregimentado por meio de reconhecimento internacional das *timbila* desempenha um papel fundamental na sua escolha imediata quando se trata da organização de recepções públicas para tais personalidades.

Um folheto produzido pela Repartição de Cultura da SDEJT (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) de Zavala na ocasião da visita do Presidente da República ao distrito em 2017 anunciou da seguinte maneira o programa que seria apresentado:

No âmbito da visita de Sua Excelência Presidente da República ao Distrito de Zavala, o Governo do Distrito elaborou a presente brochura com objectivo de pôr o mais Alto Magistrado da nação moçambicana a corrente das expressões culturais que serão exibidas no Comício popular na Localidade de Maculuva.

O património cultural do distrito é bastante rico e diversificado. Deste vasto repertório cultural destaca-se, em primeiro plano, a “Timbila” de que nos vangloriamos por ter sido declarada Património Oral Imaterial da Humanidade. Para além desta expressão cultural, ousamos incluir Ngalanga.

Como venho argumentando neste trabalho, as *timbila* foram definitivamente acopladas à imagem do país, tornando-se símbolo incontornável do projeto de nação contemporâneo após seu reconhecimento pela Unesco. A proclamação em 2005 não foi suficiente para a obtenção do prestígio e notoriedade conquistados pelo almejado título. Tornou-se necessário elaborar uma maneira de esse título ter alguma repercussão e função

internamente às fronteiras nacionais, sendo uma delas a constante repetição, em discursos e documentos oficiais, do bordão “Timbila, Patrimônio da Humanidade”.

Meus dados sugerem que após o reconhecimento pela Unesco, as *timbila* passaram a ter um tratamento diferenciado comparativamente a outras expressões. Além de estar dispensada de concorrer para participar nos festivais nacionais, foram “convidadas” cada vez mais por certos setores da administração pública (municipais, distritais ou provinciais) para se apresentarem em eventos promovidos pelo governo. Após alguns anos tocando e dançando na ocasião de aberturas de reuniões, atos comemorativos, visitas políticas, entre outros, sem receberem nenhum tipo de compensação monetária, alguns timbileiros começaram a ficar incomodados e se reuniram para idealizar uma associação cujo objetivo era protegerem-se desses convites intempestivos. Em conversa com os principais envolvidos na criação da associação, pude apreender que a ideia central seria conceber um sistema rotativo de apresentações: os convites do governo deveriam ser direcionados à diretoria, que comunicaria ao *líder* de determinado grupo que chegara sua vez. O valor correspondente à exibição deveria ser depositado em uma conta bancária aberta para tal fim, e repassado aos membros daquele grupo.

A maioria dos grupos se afiliaram à associação, mas até a finalização da minha pesquisa, nunca tinham se reunido para discutir algum assunto comum. Seu presidente é Alberto Feijão Mangué, o Filipiane de Muane. A associação chama-se ATZAVALA (Associação dos Timbileiros de Zavala) e seu estatuto foi elaborado em 2014 e publicado no Boletim da República em 8 de junho de 2016. Alguns dizem que a ideia original teria sido sugerida pelo escritório da Unesco em Moçambique como uma forma de facilitar o repasse de recursos de projetos e a comunicação de instituições diversas com os timbileiros. Outros comentam que sua concepção foi estudada em conjunto com um funcionário da Repartição de Cultura da SDEJT (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) de Zavala, que teria inclusive auxiliado na elaboração dos documentos referentes à sua constituição.

O intervalo de dois anos entre a proposição do estatuto e sua efetiva publicação se deu pela falta de recursos suficientes para custear seu lançamento no Boletim, documento oficial do governo que lhes conferiria legitimidade e legalidade.²⁰⁷ Além do estatuto propriamente dito, que aponta o objetivo da ATZAVALA (“prosseguir com a realização de actividades culturais”) e prevê as competências, direitos e deveres dos associados foi

²⁰⁷ Acabou sendo pago pela Direção Provincial de Cultura e Turismo, após uma reunião de alguns timbileiros com o diretor daquela instituição.

produzido um documento mais restrito, intitulado Lei dos Associados, que prevê a quantia monetária a ser paga “pelas entidades governamentais” para apresentações “dentro do distrito”, “dentro da província”, “fora da província”, “fora do país”, “festival Msaho”.

Um item denominado “Processo de Instrução” aparece nesse mesmo rol e indica taxas a serem pagas para a Associação no âmbito das atividades “ensinar e tocar num período de trinta dias” e “ensinar e fabricar instrumentos de *Timbila*”, mas não há nenhuma informação sobre quem seriam esses estudantes. Considerando o perfil socioeconômico da maioria dos moradores do distrito e o valor das taxas indicadas, dificilmente o foco do aprendizado são os zavalenses. Cabe refletir ainda sobre certo modelo de associativismo que pouca ressonância tem entre os timbileiros. Das conversas que entabulamos sobre o tema, ficou latente que a maior e mais urgente demanda de cada um deles é serem considerados profissionais pelo que fazem e receberem por isso. Já vimos no capítulo anterior que o mirabolante projeto de construção da escola de *timbila*, cujo edifício foi construído em função do Plano de Ação do dossiê enviado à Unesco, tornou-se um falhanço completo no momento em que explicaram para os “mestres das *timbila*” à época (Filipiane, Venâncio, Estevão, Masotchwane) que teriam que transmitir seu conhecimento para salvar as *timbila*, pois estavam em risco de desaparecimento. Quando perguntaram quanto ganhariam pelo ensino e ouviram respostas enviesadas, nada os convenceu a apoiar o projeto.

2. As *timbila* sob a gestão colonial

Retomando o evento relatado no início deste capítulo, a viagem empreendida pelos sujeitos denominados chopos e macondes para Lisboa em abril de 1940 foi feita a bordo do navio Niassa, tendo sido os viajantes acompanhados pelo administrador Guilherme Abranches Ferreira Cunha.

O grupo chope é formado por 30 homens, 5 mulheres, 5 crianças; Levam os seus trajes de batuques, e os homens compõem uma orquestra de *timbila* (vulgarmente, *marimbas*), com os seus bailarinos. Como se sabe, as orquestras *bàchope* de *timbila* são a expressão mais apurada da música indígena e os *bàchope* são, das populações do nosso território, aquela que melhor traduz o génio musical dos bantu.

O chefe do grupo, também chefe gentílico da Circunscrição de Zavala, além de bailarino é compositor de melodias africanas que são executadas pela orquestra.²⁰⁸

Componentes deste [*sic*] grupo já esteve na União da África do Sul onde as suas exibições foram muito apreciadas.

[...]

Assim, o grupo de indígenas moçambicanos que vão figurar na Exposição do Mundo Português é formado por duas das mais representativas sub-raças bantus que povoam o nosso território.

Lourenço Marques, 27 de Abril de 1940.²⁰⁹

Essa circular escrita pela Repartição Central dos Negócios Indígenas em Lourenço Marques divulgou a lista contendo a relação dos nomes de todos os *indígenas* que foram a bordo do Niassa.²¹⁰ Seu conteúdo expressa uma ideia que foi reiteradamente defendida principalmente a partir da década de 1940 a respeito da distinção dos chopes em relação a outros povos africanos. A observação relativa à sua genialidade e apuração musical deve-se, muito provavelmente, ao que vinha sendo escrito sobre as *timbila* desde o início do século XX.²¹¹ Junod (1996) [1926], no segundo tomo de seu clássico *Usos e Costumes dos Bantu*, aponta a “superioridade” da música produzida pelos chopes e a complexidade da construção dos seus instrumentos, as *timbila*. Seu filho, Ph. H. Junod, afirma que “inteligentes, habilidosos com as mãos, os Batchopi são bastante conhecidos em todo o sul da África como os mestres incontestes das *timbila* ou xilofones” (Junod, 1927: 91).²¹² Não seria despropositado, pois, supor que muitos dos adjetivos utilizados pela administração colonial nesses documentos tenham se inspirado nos estudos e opiniões que circulavam desde alguns anos a respeito da música produzida por aqueles *indígenas*.

²⁰⁸ O termo “chefe” neste capítulo assume distintas acepções, a depender do tema tratado: 1) régulo/autoridade tradicional; 2) alguma autoridade política ou funcionários da administração pública que desempenham cargos de chefia (coordenação de determinada área, direção de uma instituição, etc); 3) o modo como é denominado o timbileiro mais importante em um agrupamento (pode também ser chamado de líder).

²⁰⁹ Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84.

²¹⁰ Agradeço ao meu colega de doutorado Francisco Miguel, que no auge das suas pesquisas na Seção Especial do Arquivo Histórico de Moçambique, deparou-se com esse material e prontamente me avisou sobre sua existência.

²¹¹ Reitero o consenso na bibliografia de que a primeira menção às *timbila* aparece nos escritos do Padre André Fernandes no século XVI, embora os estudos mais focados no tema somente tenham começado a surgir a partir do final do século XIX.

²¹² “intelligents, habiles de leurs mains, les Batchopi sont sourtout connus dans tout le sud de l’Afrique comme les maîtres incontestés des *timbila* ou xylophones” (Junod, 1927: 91).

O chefe do grupo a que se refere o documento chamava-se Magenge (Manjêngue, Magengo ou Majengwe) e, segundo Tracey (1949), era amigo próximo do famoso compositor Catine, que viajou a Lisboa na mesma embarcação. Um episódio marcante envolvendo Magenge nessa travessia é conhecido de muitos ainda hoje: trata-se da sua morte a bordo do navio. Embora Tracey (1949: 34) afirme que ele teria falecido em Lisboa, alguns timbileiros, inclusive os do grupo de Zavalene, herdeiros da orquestra de Catine, relataram que ele teria perdido a vida ainda durante a viagem. Decidiram não informar o ocorrido antes de chegar a Portugal por medo de sua participação ser cancelada. Parece que Magenge já estava doente antes da viagem,²¹³ mas não teve escolha porque estava substituindo o régulo que tinha sido preso dias antes por não ter repassado à administração colonial a quantidade correta do imposto de palhota.

Ainda a bordo do navio, Catine teria composto uma canção de *mzeno* em homenagem ao amigo, versão que é conhecida até os dias atuais por muitos timbileiros. Hugh Tracey, que conviveu com Catine em Zavala e inclusive levou-o juntamente com sua orquestra a Durban, transcreveu a letra deste *mzeno* em *Gentes Afortunadas* (ver anexo I), no qual interpreta seus versos. Ao que tudo indica, havia uma contenda em torno da sucessão do cargo de régulo naquela circunscrição e, na letra, Catine culpa o concorrente do seu amigo pela sua morte, provocada por um feitiço.²¹⁴ Entre timbileiros, o tema da feitiçaria é tratado de modo muito sutil,²¹⁵ dificilmente alguém acusa um respeitado chefe de grupo por ter recorrido a ela em prol de sucessos em competições ou outra situação que exija destaque, embora algumas vezes tenham segredado a mim certos casos do gênero, incluindo a morte de um importante compositor na década de 1980. Catine devia estar mesmo desconsolado pela morte do amigo, a ponto de criar uma canção com uma acusação tão explícita.

²¹³ Tracey (1949: 39) afirma que “Manjêngue apanhou uma forte constipação que degenerou em pneumonia e que o levou desta para melhor. Foi enterrado em Lisboa e a mulher teve de regressar sem ele”.

²¹⁴ Jopela (2006: 126) aponta o seguinte sobre o ocorrido: “É verdade que Majengwe não se despediu do régulo, mas este fez chegar uma libra esterlina por meio de um emissário. Diz o povo e companheiros do malogrado que durante a viagem, no lugar da libra Manjengwe encontrou na algibeira uma miriápode e terá sido este facto estranho que lhe causou a morte. Os problemas com o régulo culminaram com o enfeitamento daquele que um dia poderia ser também régulo. Havendo desentendimento entre o regedor e o seu principal conselheiro, era lógico que o primeiro se quisesse ver livre do seu opositor antes que ele lhe pegasse uma partida; tinha-o como conselheiro apenas por uma questão estratégica – tentar evitar males maiores, controlando-o directamente e de perto – só que Manjengwe nunca deixou de acreditar na possibilidade de um dia ser ele o número um da autoridade gentílica de Zavalene. Afinal, acabou acelerando a sua morte. Uane atacou primeiro”.

²¹⁵ Tendo a concordar com Webster (2009: 2010) quando afirma que, apesar das crenças na feitiçaria serem bastante fortes entre os chopos, “eles raramente acusam um indivíduo específico”, o que aliás está de acordo com grande parte da etnografia sobre o tema, que se inspira largamente em Evans-Pritchard (2005 [1976]).

Os motivos da morte de Magenge pouco interessavam ao governo colonial, mas seus efeitos, sim. Possivelmente temerosos de que a administração em Zavala pudesse sofrer alguma reação dos *indígenas*, um agente da administração colonial decidiu compensar a família do falecido. Dessa história ninguém que conheci tinha lembrança; a informação jazia somente no Arquivo Histórico. Assim, em dezembro de 1940, o Governador Geral da Colônia autorizou proposta do Chefe da Repartição Central dos Negócios Indígenas de “compensação à família do régulo Magengo, que morreu em Lisboa quando se achava representando, com os seus indígenas, a Colônia de Moçambique na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português”. O documento justificava o pedido pelo seguinte:

Reconhecendo esta Repartição que a morte daquele régulo se deve considerar como tendo sido ao serviço da Nação, e para que entre os indígenas não fiquem a mais leve impressão desagradável do Govêrno Português; no intuito de procurar elevar ainda mais o prestígio das autoridades entre os indígenas e para que as referências que estes venham a fazer junto da grande massa indígena seja absolutamente lisonjeira para nós, tenho a honra de propor a V. Exa. que à família do régulo Magengo, de Zavala, falecido em Lisbôa, seja concedida a indemnização de Esc. 3000\$00, nos termos do § 3º do art. 252 do Regulamento do Trabalho dos Indígenas.²¹⁶

A autorização chegou às mãos do Administrador da Circunscrição de Zavala, em Quissico, no final de janeiro de 1941, contendo a quantia que deveria ser entregue “aos herdeiros do régulo” e assinado pelo Chefe da Repartição Central, que justificou a proposição da sua iniciativa “tendo em conta o espírito infantil dos indígenas, o seu precário raciocínio e imperfeita noção da missão que foram cumprir, pois consideram a sua ida a Lisbôa como um serviço que o Govêrno lhes mandou fazer”.²¹⁷

Esse último trecho e a citação supracitada desvelam alguns elementos implicados na relação que o governo português mantinha com os *indígenas* que tocavam e dançavam *timbila*. Julgando-os incapazes de saber o que foram fazer em Portugal, mas assumindo que a questão da morte de um deles, que possuía posição e prestígio na sua circunscrição, poderia provocar algum tipo de reação em relação à administração colonial, certos funcionários logo se movimentaram para oferecer uma compensação que certamente seria apreciada aos olhos de todos. Não se pode saber o efeito gerado na “massa”. Do que adiantaria receber um dinheiro, se Magenge não poderia ser enterrado em Zavala (ao que

²¹⁶ Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84

²¹⁷ *Ibidem*.

consta, o corpo foi enterrado em Portugal), impossibilitando a devida despedida de seus familiares, amigos e vizinhos e as homenagens rituais que seriam e ele oferecidas como ancestral?

Trouxe informações a respeito dessa viagem porque elas elucidam aspectos fundamentais da relação que o governo colonial estabeleceu com as *timbila*. Os chopes foram classificados como *indígenas*, como qualquer outro nativo do território, mas passaram a receber uma reputação especial devido ao renome amealhado pelas *timbila*. A representatividade aludida na circular citada no início desta seção, pelo menos no caso dos chopes, é baseada exclusivamente nessa reputação, porque se nos basearmos na quantidade de indivíduos, dificilmente eles poderiam ser considerados os mais expressivos dentre os demais “povos” daquela colônia.

A quantidade de indígenas levados a Lisboa nem foi tão grande, se compararmos com outros eventos. Munguambe (2000: 46-47) comenta sobre uma visita do Portugal Carmona em 1939 a Moçambique em que apresentaram um *ngodo* de Catine uma orquestra composta por 100 tocadores e 200 dançarinos. Reportagem do jornal *Notícias* comunicava em 1953 a ida a Bulavaio (Zimbábue) dos “Marimbeiros de Zavala”, uma orquestra constituída por 40 tocadores e 86 dançarinos, “escolhidos de entre os melhores dos conjuntos dos dez régulos de Zavala” (*Notícias*, 14 de junho de 1953, p. 11), para representar Moçambique na *Exposição Comemorativa do Centenário de Rhodes*.



Fig. 31. Reportagem sobre a viagem ao Zimbábue. *Notícias*, Lourenço Marques, 15 de julho de 1953, p. 1 e 4. Fonte: Biblioteca Nacional de Moçambique.

A partir da década de 1950 as *timbila* passaram a ser demandadas para tocar o hino português todos os domingos na sede das administrações onde havia orquestras (Munguambe, 2000). Outras ocasiões, como visitas de alguma autoridade colonial importante, também era motivo para solicitá-las. Em todos esses casos, os régulos eram contactados e procedia à organização da orquestra para ser exibida. Na viagem a Lisboa em 1940 a comitiva foi acompanhada por um de seus chefes, que coincidiu ser também alguém que tocava. Possivelmente quem repassou à administração portuguesa os nomes das 40 pessoas que saíram de Zavala para a Europa foi o régulo que se viu impossibilitado de viajar.

A manutenção das orquestras de *timbila* – ensaios, recrutamento de músicos, organização para apresentações, etc – era responsabilidade dos régulos. Webster aponta que “o recrutamento para as orquestras corresponde, *grosso modo*, às divisões territoriais e políticas mais vastas. Cada povoação é geralmente representada por uma orquestra e é a partir destas que se forma a orquestra do grupo de povoações, mas a solução mais frequente é a escolha da melhor de entre elas” (Webster, 2009: 373). Não há muitos dados, na bibliografia sobre o tema, a respeito da dinâmica interna às orquestras. Esses escritos (Tracey, 1949; Munguambe, 2000; Webster, 2009) e as narrativas dos timbileiros indicam que cada regulado possuía um ou mais agrupamentos de *timbila*, cujos membros eram recrutados muitas vezes compulsoriamente para dedicarem-se quase exclusivamente à prática das *timbila* (ensaios e apresentações).

Nesse sentido, dois motivos para o recrutamento de integrantes para as orquestras foram apontados pelos timbileiros. Um deles era a busca por tocadores e dançarinos reconhecidos como talentosos no seu meio social. Nem sempre essas pessoas gostavam da ideia de se juntarem ao agrupamento do régulo porque ficariam à mercê das vontades deste, as quais extrapolavam os treinos envolvendo as *timbila*, como o cultivo das *machambas* (roças) do chefe e outras tarefas domésticas rotineiras. Por outro lado – e agora me refiro ao segundo motivo – muitos acabavam vendo a orquestra como uma alternativa ao *chibalo*. Essas pessoas, além de escaparem das duras condições do trabalho forçado utilizado na construção de estradas, por exemplo, ficavam sob a proteção do régulo frente à administração colonial.

Certamente outras tantas motivações conduziam os sujeitos chopes a integrarem-se nas *timbila* dos regulados. Os dados indicam, contudo, que nem sempre as *timbila* eram exibidas somente em ocasiões oficiais, a mando dos régulos ou dos administradores coloniais. Mesmo que os timbileiros tivessem que comunicar ao chefe, as *timbila*

participavam de diversos eventos estruturantes da vida em sociedade, como casamentos (*ntchado*), cerimônias fúnebres (*masaluko*), cerimônias de homenagem aos ancestrais (*chidilo*) e, ainda, cerimônias de iniciação ou circuncisão masculinas (v. Munguambe, 2000: 154).

Valeriano, chefe do grupo de *timbila* de Zandamela, cuja história será analisada na próxima seção, afirmou em uma de nossas conversas que, quando os régulos se responsabilizavam pela “organização” das *timbila*, os músicos se dedicavam exclusivamente a essa atividade. Contudo, muitos que sabiam tocar e dançar escondiam essas habilidades, inclusive fugindo das suas localidades para viver longe do regulado, para não serem obrigadas a “trabalhar para o régulo”. De acordo com Valeriano, o recrutamento de pessoas que tinham algum talento ou inclinação para as *timbila* se dava frequentemente de forma compulsória, passando essas pessoas a serem “propriedade do régulo”, uma vez incorporados à sua unidade residencial. Havia dias reservados para ensaios e dias para exibição. Muitos comentam que mulheres divorciadas e viúvas em geral também viviam sob a “proteção” do régulo, e cumpriam várias obrigações, entre elas a de carregar as *timbila* para os ensaios e para os locais de apresentação, distâncias que podiam chegar a 20 km ou mais.

Alguns integrantes do grupo de Zavalene, um dos mais antigos atualmente em Zavala, descendentes diretos do agrupamento no qual atuavam Catine e Magenge, concordaram com a apreciação de Valeriano a respeito da falta de interesse dos jovens. Na conversa que tivemos em março de 2018, relataram que sempre viram frustradas suas tentativas de recrutar os mais novos para as *timbila*. Nos “tempos coloniais”, como disseram, havia muita gente nos grupos porque era uma alternativa aos trabalhos forçados, o *chibalo*. Atualmente não haveria nenhuma motivação para um jovem integrar um grupo, razão pela qual as *timbila* de Zavalene estaria acabando, pois os tocadores são poucos e velhos, “sem outro entretenimento para além das *timbila*”. Voltarei a esse ponto à frente.

As informações as quais tive acesso indicam que haviam acirradas competições entre orquestras de diferentes regulados. Os régulos se empenhavam para encontrar os melhores músicos, e a presença de um renomado compositor era uma marca de sucesso que aumentava ainda mais seu prestígio entre os portugueses. Não por acaso havia tanta dedicação na organização das numerosas orquestras: quanto mais pujante elas fossem,

mais importante se tornava o regulado. Tracey e Pannekoek (1996: 133)²¹⁸ citam um interessante comentário de um régulo de Nyakutowe em 1990:

Timbila era extremamente difícil de ser organizada. [...] Não era somente uma questão de objetos como os instrumentos e as vestimentas; era sobretudo a dificuldade de organizar pessoas. Havia o bom e o mau no antigo sistema... o bom era que preservava a nossa cultura. O mau era que isso era feito de uma maneira opressora.

O conteúdo dessa citação vai de encontro ao que abordamos nos parágrafos anteriores. O dilema apontado pelo régulo se refere justamente às práticas de arregimentação de pessoas necessárias à manutenção de um grande e competente agrupamento: para haver uma pujante orquestra e, conseqüentemente, a vitalidade das *timbila*, era forçoso se valer de métodos autoritários. A ideia de organização, utilizada por muitos de meus interlocutores, é pertinente nesse sentido, pois nos remete a uma das lógicas centrais utilizadas no colonialismo, a de ordenamento de lugares e pessoas (v. capítulo 3). Esse formato das orquestras, agrupamentos numerosos que exibiam canções de prestigiados compositores, existiu quando havia um sistema político e uma organização social que os suportavam. Após a independência de Moçambique, o sistema de regulados foi abolido, e a figura do régulo conduzida ao ostracismo. Conseqüentemente, as *timbila* não poderiam mais contar com o aparato que a sustentava por décadas. A solução foi se reinventar.

3. Constituição de grupos de *timbila* no pós-independência

Grupos de *timbila* são entidades autônomas, fundadas e chefiadas por timbileiros que habitam o distrito de Zavala em localidades rurais espalhadas por vários pontos de seu território (conferir mapa abaixo). Sua configuração tende a ser fluida, havendo uma substituição constante dos membros de um agrupamento em razão de haver muito movimento de gente entre as localidades. Atualmente, eles são também chamados de *grupos culturais*, denominação bastante difundida por se tratar do modo como o Estado se refere não somente às *timbila*, mas a todos os agrupamentos artísticos em Moçambique.

²¹⁸ Agradeço imensamente a Gianira Ferrara por compartilhar esse material. Eu jamais teria acesso ao dossiê austríaco no qual o artigo dos autores referenciados foi publicado (após milhares de pesquisas inglórias na internet e pedidos de acesso a um dos autores, já tinha desistido) se ela não tivesse pedido a um amigo naquele país, quem gentilmente nos enviou fotos do texto.

Reúnem-se periodicamente (idealmente, semanalmente ou a cada quinze dias) para ensaiar seu repertório e para se apresentarem em cerimônias e eventos diversos. Esse repertório, que tende a ser reduzido, é baseado em composições (sempre cantadas em *cicopi*) dos seus próprios integrantes ou reinterpretações de canções de antigos compositores.

Cada grupo possui um chefe, que geralmente é o tocador mais importante, posição que coincide com o papel de *líder* dos tocadores. No caso dos dançarinos, há também o *líder* (algumas vezes chamado de chefe ou maestro), posição atribuída àquele que domina todos os passos de uma peça completa – com duração de cerca de 50 minutos – e que é capaz não somente de ensaiar outros membros, mas sobretudo de produzir a comunicação entre tocadores e dançarinos no momento da dança. O termo “timbileiro” designa indiscriminadamente todos os sujeitos integrantes de um grupo de *timbila*, embora seja mais comum aos tocadores esse epíteto.



Fig. 32. Mapa desenhado à mão livre baseado em informações levantadas em mapas e pesquisa de campo. Arte: Isabel Alencar.

Atualmente existem oito grupos de *timbila* em atividade em Zavala,²¹⁹ suas denominações correspondem às respectivas localidades de origem, exceto o grupo de Guilundo, que muitas vezes é identificado pelo nome de seu fundador. Assim, embora seus modos de organização tenham sido alterados, os agrupamentos permaneceram com as antigas denominações do período colonial, que correspondiam aos nomes das circunscrições coloniais. São os seguintes grupos que atuam em Zavala: Muane, Guilundo, Chizoho, Nyakutowe, Mazivela, Canda, Zavalene e Zandamela. O número de integrantes de cada um varia entre 25 e 30 pessoas, dentre as quais cerca de sete são tocadores de *mbila*, dois são tocadores de *njele* (chocoalho), um tocador de *ngoma* (tambor) e o restante são dançarinos.

Os integrantes mais velhos, em geral, trabalham nas suas *machambas* produzindo, além de gêneros alimentícios (mandioca, amendoim, coco, couve, kakana, abóbora, milho, laranja, etc.) para sua subsistência, algum excedente que é vendido na beira da estrada nacional pavimentada ou em feiras nas vilas próximas. Alguns que conseguiram adquirir automóveis com dinheiro do trabalho nas minas da África do Sul trabalham como motoristas de “transporte público” locais (caminhonetes abertas chamadas de *my love* onde as pessoas ficam de pé, apoiando-se umas às outras), circulando por caminhos vicinais de terra entre as localidades. Há crianças e jovens que estudam nas escolas do distrito, mas grande parte deles também auxilia os pais em casa com o cultivo nas *machambas* e/ou fazem pequenos negócios diversos, como vender crédito de celular, roupas de segunda mão (as chamadas *calamidades*), etc. Dois dos chefes dos grupos não se dedicam exclusivamente ao trabalho nas *machambas*, pois são professores em escolas do distrito.

Se antes, no período colonial, o sucesso de um grupo dependia do investimento do régulo, que era responsável por arregimentar bons músicos e dançarinos e incorporá-los na sua orquestra (e muitas vezes na sua unidade residencial), agora a manutenção de um grupo fica sob a responsabilidade de um timbileiro chamado de chefe ou líder, do sexo masculino, adulto, com suficiente reputação e possuidor de uma extensa rede de

²¹⁹ Decidi não incluir nesta lista Mindú, não só por não ter conhecido nenhum de seus membros, mas também porque há certo consenso entre os timbileiros de que eles muito raramente se reúnem para apresentações devido à falta de integrantes e instrumentos, portanto não correspondem aos critérios que perfazem a organização de grupo. Explicaram-me, na Repartição da Cultura do Serviço Distrital, que esse grupo está muito *desmobilizado* e praticamente em vias de desaparecimento. Como tenho discutido, esses funcionários do Estado possuem um papel central na dinâmica de circulação e reprodução dos grupos, pois, com exceção das cerimônias tradicionais, são os responsáveis por contactar e escolher alguns deles para se exibirem em eventos políticos.

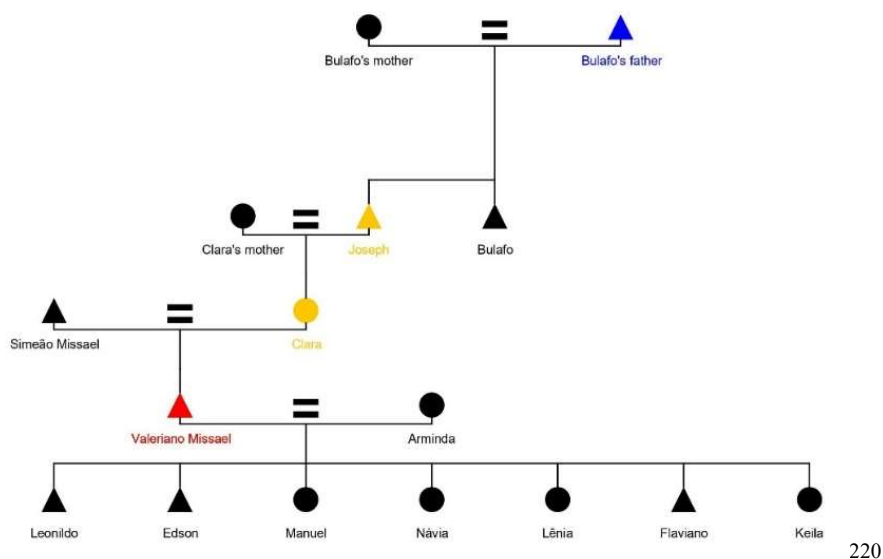
alianças por meio das quais assegura as condições políticas e materiais que garantem sua permanência. O mais comum é que esse chefe seja tocador, mas há um caso atual em que esse papel é exercido por um dançarino.

As constantes alterações na configuração dos grupos foram explicadas por meus interlocutores como causadas pela intensa circulação de indivíduos motivada pela busca de trabalho ou oportunidades de estudos. Com isso, muitos grupos acabam por ficar desfalcados e a reposição de membros (especialmente tocadores) nem sempre é fácil e imediata, o que demanda ainda mais dedicação dos líderes no sentido de manter os membros que foram arregimentados. Essa situação de corda bamba sempre esteve no âmago de nossas conversas e frequentemente era interpretada como sinais do desaparecimento da *timbila*. Com isso não quero dizer que os grupos não enfrentem múltiplas dificuldades para manter sua reprodução; elas de fato existem e exigem dos timbaleiros um esforço descomunal para que consigam continuar se apresentando.

Passo a seguir a explorar quatro estudos de caso. Baseio-me nas trajetórias dos chefes de cada um deles para elucidar padrões mais gerais de circulação e arregimentação de pessoas que constituem a história das *timbila* naquele território. Dois deles foram elaborados a partir de genealogias que buscaram identificar as principais motivações para criação dos grupos fundados essencialmente por um núcleo familiar forte. A genealogia de Zandamela remonta às configurações das orquestras do período colonial e explicita algumas das motivações e dinâmicas do envolvimento de pessoas do “território chope” com a prática musical das *timbila* e como esses timbaleiros reestruturam-se em torno desta após o desmoronamento do sistema de tutela dos regulados no pós-independência.

A genealogia de Guilundo/Mbandeni examina a trajetória de um timbaleiro que, ao ir trabalhar nas minas na África do Sul no final da década de 1940, integrou-se a um grupo já existente naquele país, tendo posteriormente constituído o seu próprio, o que permitiu o aperfeiçoamento das suas habilidades musicais, com a composição de diferentes canções e o treino de tocadores e dançarinos de Zavala que frequentemente eram contratados pelas empresas mineiras com seu auxílio. Na metade da década de 1990, quando retornou a Moçambique, reuniu parte daqueles com quem tocava na mina, seus filhos e outros familiares próximos para constituir um grupo que, embora tenha passado por várias alterações em relação a seus membros e apesar da morte do seu principal *líder*, continua atuando em diversos espaços e eventos.

Estudo de caso 1.



“O tio da minha mãe é que tocava *timbila*, aquele que aparece no livro do Tracey”. Assim Valeriano Missael iniciou nossa conversa, referindo-se a Bulafo, apontado por Hugh Tracey (1949) como um dos principais fabricantes de *timbila* de Zavala no início da década de 1940. Quando sua mãe, Clara, se casou com Simeão Misael em Zandamela, seu pai, Joseph, já havia falecido, o que tornava Bulafo (irmão mais velho de Joseph) sogro de Simeão. Logo após o casamento, no final da década de 1950, Simeão parte para a África do Sul, entrando pelo Zimbábue, para integrar o movimento de libertação que se constituía na Tanzânia. Foi acompanhado por alguém que conhecia o percurso e era responsável por recrutar jovens que passariam pelo treinamento militar. Após passarem pelo Zimbábue, entrando novamente no território moçambicano pela província de Manica, encontram complicações que os impediram de continuar o percurso, vendo-se obrigados a retornar. No Zimbábue embarcou em um trem em direção a Lourenço Marques, mas decidiu descer em Chokwé (província de Gaza),²²¹ onde tornou-se professor com o apoio de um padre católico.²²² Assim, em 1957, enviou dinheiro para que sua esposa e a primeira filha do casal o encontrassem; viveram com os filhos por mais de vinte anos naquela província vizinha.

²²⁰ Os diagramas apresentados neste capítulo foram construídos com auxílio do software SILKin.

²²¹ Faltam-me informações sobre os motivos pelos quais Simeão resolveu alterar o percurso, mas tudo indica que as condições de vida na província de Gaza eram mais favoráveis que em Inhambane no período da guerra de libertação.

²²² De acordo com Valeriano, o bom manejo da língua portuguesa foi o que garantiu a seu pai o emprego ofertado pelo padre.

Décadas mais tarde (1974/1975), Simeão Misael convidou seu amigo Samsone Muzamane – que havia aprendido a tocar e a fabricar *timbila* com Bulafo, com quem inclusive compartilhava relações de parentesco –, de Zandamela, para viver em sua casa em Chokwé durante alguns meses e ensinar os filhos a tocar. Segundo me relatou Valeriano, isso se deu no momento do retorno de seu irmão mais velho, Flaviano, do Seminário da Namaacha, para onde tinha ido estudar e onde teria aprendido a tocar viola e acordeão. Como havia demonstrado inclinação para música, o pai resolveu “investir” em seus estudos levando um renomado professor de *timbila* para sua casa.²²³ Pediu, então, que o amigo construísse um instrumento para que os filhos treinassem, mas como aquele demorava muito a finalizar a confecção da *mbila*, ele próprio, que era carpinteiro, resolveu fazer o que faltava, mas o resultado foi desastroso. Percebeu que seus conhecimentos a respeito do manuseio da madeira não eram suficientes para a confecção daquele instrumento musical.

Dos seis filhos de Clara e Simeão, quatro aprenderam a tocar com Samsone: Flaviano, Valeriano, Maria Lígia e Sérgio.²²⁴ Todos os dias pela manhã, durante horas, treinavam novos movimentos com o mestre, que retornou a Zandamela após três meses. Valeriano só teria contato novamente com o som das *timbila* de Samsone em 1978, quando presenciou uma apresentação do grupo naquela localidade. Nesse momento percebeu que ainda não sabia tocar, era preciso “saber a sequência daquelas músicas todas para formar todo o *ngodo*”. A partir daí começa a sentir vontade de aprender os movimentos mais complexos para tocar “em conjunto”. Os timbileiros do grupo, ao vê-lo tocar, admitiram-no como aprendiz em 1980, quando sua família se mudou de Chokwé para Zandamela. Dos muitos timbileiros que constituíam o grupo naquela altura, lembrou-se de alguns nomes, como Maurício Ndalela, Samsone Muzamane, Joaquim Lopes Muzamane (filho de Samsone, considerado por Valeriano o melhor solista), Dipowane, Andela Chekefane, Alberto Miguel (chefe dos dançarinos).

²²³ Esse modo de aprendizagem parece ter sido relativamente comum, principalmente quando o núcleo residencial do timbileiro era muito distante de onde se encontram seus aprendizes. Mais de uma pessoa me explicou que o acolhimento temporário de um timbileiro para ensinar jovens e crianças em determinados agrupamentos residenciais era um elemento de prestígio na sociedade. A promessa de “entregar” mulheres em casamento para que permanecessem em algumas localidades parece ter sido motivação para a circulação de timbileiros em algumas partes do território, recurso ao qual recorreu muitos régulos que ansiavam pela constituição das melhores orquestras.

²²⁴ O próprio Simeão Misael passou a se aproximar daquele aprendizado e, muitos anos mais tarde, quando do seu retorno a Zandamela após a aposentadoria, juntou-se ao seu irmão, António Duarte Misael, na fabricação de *timbila*, que “não era consistente, mas produziam bom som”.

Em 1981 Valeriano mudou-se para o distrito de Mandlakazi, na província de Gaza, para participar do curso de formação de professores que o tornaria apto a exercer sua profissão como educador em escolas em Zavala, para onde retornou após terminar a formação. Nessa altura era obrigatório o recenseamento militar em função da guerra civil em curso no país, e a escolha de Valeriano, então com 17 anos, pelo envolvimento com a docência – por influência do irmão mais velho –, foi uma estratégia orientada para evitar o risco de ser convocado. Retornou a Zavala em 1987, quando começou a se dedicar com afinco à prática das *timbila* e a ensinar seus filhos (Leonildo, Edson, Lênia, Návia, Flaviano Leocádio e Keila).

A configuração do grupo com essa nova geração nunca perdurou muito porque, segundo Valeriano, a falta de escolas (refere-se tanto a escolas secundárias como universidades) impele a saída dos jovens de Zavala, e isto inviabiliza a manutenção de um grupo que ensaie e se apresente frequentemente. A maior parte dos seus filhos vivem em outros distritos e/ou províncias realizando estudos e trabalhando, o que o fez argumentar que as *timbila* de Zandamela “morre um pouco” nesse contexto, passando a “desintegrar-se”. Entretanto, “se as *timbila* dessem de comer, ninguém teria ido”. Valeriano, assim como outros timbileiros, acreditam que se houvesse alguma alternativa para que as *timbila* se tornassem uma atividade especializada e autossuficiente em termos financeiros, os jovens não escolheriam mudar-se das suas localidades.

Valeriano assistiu às transições e tensões políticas da história contemporânea de Moçambique e testemunhou algumas das transformações sucedidas na trajetória das *timbila* em Zavala. Todos os principais líderes de grupos atualmente atribuem sua ligação com essa música à sua herança e/ou aprendizado de algum parente próximo, em geral localizados na primeira e segunda gerações ascendentes. Valeriano se envolveu com as *timbila* através do irmão de seu avô materno por intermédio de seu pai, que buscou fundar em seu núcleo familiar uma nova geração de tocadores. Refiro-me à fundação porque, se não houvesse um empenho por parte de Simeão Missael, cuja geração não forneceu nenhum membro timbileiro – Valeriano lembra-se de um bisavô paterno que tocava, chamava-se M'femane, mas que não teria repassado seus conhecimentos para os filhos –, dificilmente um grupo de *timbila* teria sido formado após a independência.

A constituição desse grupo, chefiado por Valeriano, é um caso interessante para explorar aspectos relacionados às novas configurações das *timbila* que surgem no período pós independência. Embora tenha se inspirado em um agrupamento que tinha tido bastante destaque no período colonial, a constituição em Zandamela de um grupo fundado

predominantemente com bases estabelecidas pelo parentesco revela muito sobre o reestabelecimento das *timbila* em Zavala, principalmente após a década de 1990. Diferentemente do modo de recrutamento dos régulos, que além de rastrear todos aqueles que tinham alguma habilidade para música e mantê-los nas imediações da sua residência,²²⁵ os novos recrutadores (ou seja, os próprios timbileiros) buscam nos seus laços de parentesco e vizinhança a fonte para a sustentação do seu grupo.

Essa fonte, contudo, tende a ser frágil, pois nesse novo contexto, em que as exigências para o acesso a um lugar no mundo – estudo, emprego, dinheiro – são alcançadas fora das localidades em que as *timbila* se reproduzem, a circulação frequente de pessoas inviabilizaria a continuidade do grupo. Essa é a posição majoritária dos timbileiros e a justificativa mais frequente para explicar o declínio dos grupos. Não há dúvidas de que o fenômeno migratório é relevante para a compreensão da dinâmica atual das *timbila*, mas esse aspecto dificilmente se sustenta plenamente quando analisamos casos concretos.

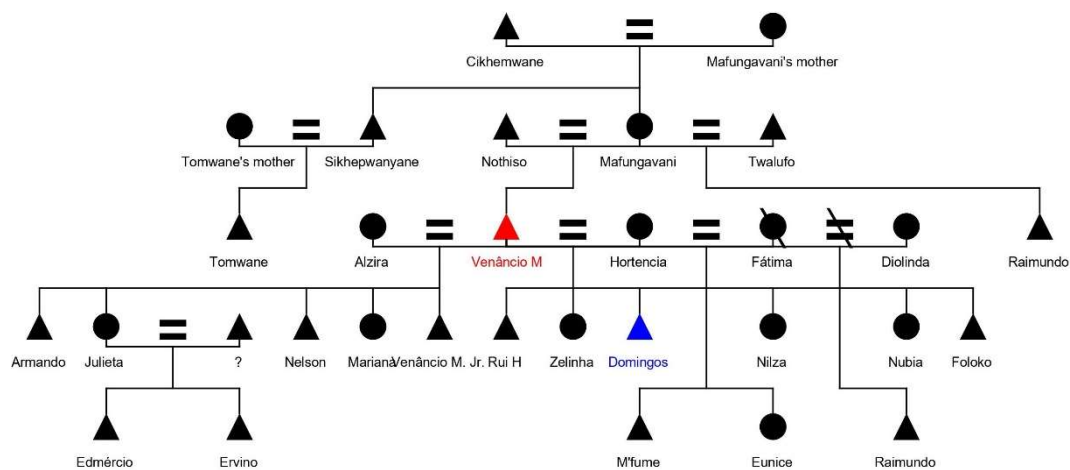
Valeriano é filho de um pai com estatuto de assimilado, que sabia falar e escrever português, habilidades adquiridas no período colonial, “privilégio” acessado por uma ínfima minoria. Essa forma de idealizar a possibilidade de aquisição de cidadania portuguesa assente na missão civilizadora de Portugal nunca foi plenamente executada. Ademais, é consenso na bibliografia que os poucos sujeitos com essa identificação nunca foram tratados em pé de igualdade com os portugueses, seja em relação a postos de trabalho, a possibilidade de aquisição de terras (Farré, 2008: 400) ou mesmo a formas de tratamento relacionadas à cor da pele. Mas diferenciavam-se dos *indígenas* e não viviam no sistema de regulados. Os filhos de Simeão Missael estudaram ainda no período colonial. Os filhos de Valeriano também foram estudar, constituindo a primeira geração que cursou ensino superior. Com a morte de Simeão e a partida dos tocadores de Zandamela, pouco a pouco o grupo se desestruturou, não havendo nenhum tipo de renovação dos seus membros. Atualmente tocam apenas em casa nos finais de ano, quando a família se reúne para passar juntos o natal.

Outros grupos, contudo, apesar do abandono de alguns membros, continuam a atuar constantemente em cerimônias, eventos, festivais, etc. Para que exista um grupo de

²²⁵ Essa estratégia foi fundamental para manter grandes agrupamentos, pois independentemente de onde o indivíduo habitasse, seria levado para a residência do régulo, não necessitando andar distâncias que inviabilizariam os ensaios. Além disso, viver num lugar em função de uma determinada atividade permitia uma certa especialização naquela matéria, considerando que os tocadores e dançarinos podiam dedicar grande parte do seu tempo às *timbila*.

timbila é necessário o empreendimento de um *líder*. Mas quais são as suas estratégias de incorporação de pessoas? Considerando que o aspecto financeiro não é atraente e sempre reclamam da falta de apoios financeiros do governo, o que garante aos grupos atuais a sua dedicação? O segundo estudo de caso que apresentarei a seguir buscará aprofundar essas questões. Afasto-me, com ficará nítido, das interpretações que se centram no gosto e no senso de herança ancestral para explicar a existência das *timbila*. A via da preponderância dos chefes dos grupos me parece mais produtiva para analisar o tema, pois além de apresentar o benefício de escapar de abordagens essencialistas, concorda com a perspectiva de Webster (2009) sobre a centralidade do indivíduo na “sociedade chope”.

Estudo de caso 2.



Venâncio Mbande nasceu em Mbandeni em 1933. Desde muito cedo envolveu-se com o aprendizado de instrumento, mais especificamente com o tambor que se toca na dança *ngalanga*²²⁶, por meio da qual teve os primeiros contatos com *timbila*. As instruções iniciais ele recebeu do seu avô materno, Chikhewane. Venâncio é filho de Mafungavani e Nothiso, que vivia em Homóine quando seu irmão mais velho, casado

²²⁶ Interessante observar como grande parte dos tocadores inicia seu aprendizado na *mbila* (singular de *timbila*. Aqui refiro-me ao instrumento) através da dança *ngalanga*. Nas conversas que tivemos sobre esse assunto, muitos me disseram que a *mbila* tocada na *ngalanga* é mais fácil do que a tocada nas *timbila*, por isso as crianças são colocadas para aprender as melodias daquela música antes de serem envolvidas no aprendizado das *timbila*.

com Mafungavani, faleceu. Nothiso foi a Mbandeni para participar do ritual de “purificação da viúva”, no qual praticou relação sexual com a cunhada que resultou na concepção de Venâncio (Londolane). Aos nove anos Venâncio foi enviado para viver em Homoíne devido à existência de conflitos envolvendo linhagens em torno da transmissão do cargo de chefe na linhagem paterna. As informações sobre esse episódio não são muito precisas, mas indicam que a presença de Venâncio naquela localidade perturbaria as estratégias que sua linhagem estava articulando em relação à sucessão ao cargo, possivelmente porque era o primeiro filho do irmão mais velho. Tendo nascido de uma relação excepcional, a plasticidade envolvendo sua posição na linhagem poderia ser utilizada a favor ou contra na reconstituição da narrativa em torno da hereditariedade no processo decisório.²²⁷

Em Homoíne, passou a integrar um grupo de *timbila* do seu futuro sogro, Foloko. Foi viver na África do Sul para trabalhar nas minas de ouro antes de completar seus 18 anos, sendo seu primeiro contrato de trabalho assinado em 1948. Durante décadas, foi um dos principais intermediários no recrutamento de chopes que tocavam ou dançavam *timbila* para trabalharem na mina onde estivesse empregado (Tracey e Zantzinger, 1976: 4). Um dos filhos de Sikhepwanyane, irmão de sua mãe, chamado Tomwane (portanto primo cruzado matrilateral), foi trabalhar na África do Sul, onde aprendeu a tocar com Venâncio. Um dos seus irmãos, filho de sua mãe com Twalufo, também aprendeu com ele nas terras do rand. Venâncio contraiu matrimônio com quatro diferentes mulheres. Uma delas, Fátima, faleceu deixando um casal de filhos que não tocam *timbila*. Fátima era filha de Catarina e Augusto Cilundu, que tocava no mesmo grupo do Foloko em Homoíne.

Outras duas das suas esposas são irmãs, filhas da união de Foloko com Julieta. Alzira e Hortência viviam em Guilundo, onde fixaram residência e para onde Venâncio retornava nos seus períodos de férias. Alzira e Venâncio tiveram cinco filhos: Armando (toca *timbila*), Julieta (dois de seus filhos, Edmércio e Ervino, tocam), Nelson, Mariana (toca) e Londolane (Venâncio Mbande Jr., toca). Da relação com Hortência, nasceram seis filhos: Rui (toca), Zelinha, Domingos (toca), Nilza, Nubia e Foloko (toca). Sua quarta esposa, chamada Diolinda – de quem se divorciou –, era filha de Ulembane, irmão de Bernardo Romeu Simão (importante *timbileiro* e compositor de canções de *timbila* de

²²⁷ Sobre as disputas em torno da sucessão de cargos políticos na “sociedade chope” em finais da década de 1960, ver Webster (2009).

Nyakutowe). Um filho único nasceu desse casamento: Raimundo, que se tornou tocador, assim como seu filho, Amilton.

Venâncio desenvolveu a maior parte da sua vida como timbileiro na África do Sul, onde tocou com importantes timbileiros, como Chambine e Sathanyane Bokiso, em grupos já constituídos quando da sua chegada. Formou seu próprio grupo em 1953, com 19 dançarinos e 19 tocadores.²²⁸ Suas idas e vindas a Zavala permitiam que ele renovasse seus laços com sua unidade familiar e passasse grande parte do seu tempo ensinando os filhos a tocar.²²⁹ Venâncio compôs diversas canções que eram interpretadas nas minas aos domingos e que fizeram dele o mais importante chefe de *timbila* em Zavala durante décadas,²³⁰ juntamente com sua incontestável habilidade de construir instrumentos que “soam bem” e consideradas com alta qualidade estética.

Sua trajetória é indissociável da relação cultivada por mais de quarenta anos com o etnomusicólogo Andrew Tracey, que conheceu através do pai, Hugh Tracey.²³¹ Munguambe (2000) comenta que Venâncio conheceu Hugh Tracey em 1953, provavelmente quando o musicólogo fazia suas incursões pelas minas para estudar e realizar gravações das músicas dos vários grupos bantus que afluíam para trabalhar como mineiros. Andrew aperfeiçoou seus conhecimentos sobre *timbila* com Venâncio, com que também aprimorou suas técnicas de fabricação do instrumento.²³² O grupo de Venâncio viajou em turnê pela Europa com Andrew em 1994 (Tracey, 2011: 8). Com o retorno definitivo de Venâncio a Zavala em 1995, Andrew passou a visitá-lo com certa regularidade, tendo realizado diversas gravações em sua casa em Guilundo.

Na década de 1950 Venâncio cooperou com o documentarista norte-americano Gei Zantzinger e o etnomusicólogo sul-africano Andrew Tracey na realização de 5 filmes sobre a música chope. Participou de residência e eventos na Europa e nos Estados Unidos seis vezes de 1974 a 1995, algumas vezes a solo e outras com seu grupo. Em 1995 ele

²²⁸ Fonte: <https://bahai-library.com/bafa/m/mbande.htm>. Acesso em: 22/08/2018. A composição deste grupo, pelo que recordam seus filhos Venâncio Jr. e Rui, era majoritariamente por pessoas ligadas por laços de parentesco.

²²⁹ Além das instruções face a face, as lições do pai eram treinadas com apoio de outros suportes. Domingos, que está com vinte e poucos anos e é reconhecido pelos seus pares como o melhor tocador atualmente em Zavala, contou-me que cresceu ouvindo as cassetes com gravações das execuções do pai na África do Sul, o que permitiu com que memorizasse todas as canções que tocava mais tarde, quando passasse a integrar o grupo.

²³⁰ Uma delas, que ficou bastante conhecida, trata-se do assassinato de Eduardo Mondlane. Cf. anexo II.

²³¹ Venâncio relata que conheceu Hugh Tracey em 1953 e comprou dele alguma quantidade de madeira para começar a fabricar sua própria *timbila* (Fonte: <https://bahai-library.com/bafa/m/mbande.htm>. Acesso em 22/08/2018).

²³² Seu primeiro professor foi Chambini Makasa, de Mavila, em 1962 (Tracey, 2011: 8).

tocou no *Royal Albert Hall* em Londres, tendo sido, segundo Tracey e Pannekoek (1996-1996: 134), o primeiro músico africano a apresentar-se em um evento da BBC em cem anos. Participou de mais uma turnê em 1996 e viajou várias vezes para Europa para tocar, incluindo um festival em Viena em 1998. Dessas excursões, a mais conhecida em Zavala foi a realizada para Holanda em 1994, onde passou vários meses ensinando músicos de percussão profissionais a tocar *mbila*, os quais formaram um grupo de *timbila* intitulado *Anumadutchi*,²³³ cujos integrantes visitaram Zavala em 1999 e inclusive tocaram no *M'saho* daquele ano.

De acordo com Venâncio Jr. e Rui, o grupo *Timbila Ta Venâncio* foi criado em 1996 em Guilundo, Zavala. Alberto Feijão Mangué, o Filipiane, contou que já havia retornado da África do Sul antes de Venâncio e foi o responsável em Guilundo por ensaiar aqueles que passariam a fazer parte do grupo no repertório que tocavam nas minas. Filipiane tocou por mais uns anos com Venâncio, mas em 2000 decidiu criar seu próprio grupo na localidade onde vivia, em Muane, a convite do diretor da escola, que prometeu auxiliar no fornecimento de alunos para integrar o grupo, seja como dançarinos ou tocadores.²³⁴

Aquando do seu retorno a Zavala, Venâncio já era reconhecido não só pelo prestígio que tinha adquirido no exterior, mas também pela sua capacidade de arregimentação de pessoas para formação de grupos de *timbila* tanto na África do Sul como em Moçambique. Ensinou muita gente a tocar, a dançar e a fabricar o instrumento, um dos motivos pelo qual recebeu a alcunha de mestre. Rapidamente foi “capturado” pelo governo moçambicano, passando a tocar com seu grupo em eventos políticos no país e no exterior. Ao analisar a quantidade de matérias de jornal sobre Venâncio, sua influência para investigadores e dançarinos da Companhia Nacional de Canto e Dança e para músicos do grupo *Timbila Muzimba*, gravação de cd com suas canções, etc., não é de se estranhar que sua figura tenha sido transformada em sinônimo das próprias *timbila*, o verdadeiro herdeiro e preservacionista por excelência da cultura chope. Ter voltado para Moçambique no pós-guerra o tornou um ícone das *timbila*, tendo estimulado “a valorização de um dos instrumentos tradicionais da nossa pátria” (Nhalivilo, 2015, s/p).²³⁵

²³³ Cuja tradução do chope seria algo como: vocês holandeses.

²³⁴ A história sobre essa fissão é muito delicada, tornando suas versões desencontradas a depender de quem conta e do contexto da conversa no qual o assunto foi abordado. O próprio Filipiane explica de maneiras distintas a iniciativa de criar um grupo fundado sob sua liderança.

²³⁵ Fonte: <http://www.verdade.co.mz/cultura/53585-venancio-mbande-o-leao-da-timbila>. Acesso em: 27/05/2018.

Apesar de todo o reconhecimento, inclusive internamente em relação a seus pares em Zavala, no final da vida Venâncio deu declarações e afirmou em entrevista que Moçambique não o valorizava; enquanto viajava ao estrangeiro, tinha reconhecimento, mas no seu próprio país não era tratado como artista. Seu falecimento em 2015 foi noticiado em muitos jornais. Até o Presidente da República se manifestou pela ocasião. Matéria do jornal *Notícias* narrou aspectos do funeral, realizado em Guilundo: “Um dos momentos marcantes do funeral do líder do Grupo Cultural Timbila ta Venâncio foi quando os jovens da comunidade lamentaram a falta de apoio do Governo para satisfazer a vontade do finado, que era o de construir uma escola de timbila na sua casa” (*Notícias*, 1 de julho de 2015, Caderno Cultura, p. 2). Uma semana após sua morte, o *Notícias* dedicou a capa do seu Suplemento Cultura e grande parte das matérias desse caderno para homenageá-lo. Com o título “Timbila de Luto”, a capa apresentava a foto com forte sombreamento em que sobressaía uma *mbila* sendo tocada por Venâncio.

Com a morte do pai e a saída dos filhos mais velhos que mais se dedicaram ao instrumento, Domingos, um jovem de vinte e poucos anos, assumiu a liderança do grupo como tocador, enquanto José, o integrante mais antigo, assumiu a chefia do agrupamento. Venâncio Mbande Jr e Rui (Horácio), após viverem durante uns anos em Maputo, onde cursaram “Gestão e Estudos Culturais” no Isarc (Instituto Superior de Artes e Cultura), voltaram à província e hoje vivem na cidade de Inhambane e trabalham na Direção Provincial de Cultura e Turismo. Nem sempre conseguem se reunirem todos para tocar, pois o grupo se apresenta cerca de 3 vezes por mês (frequência que pode ser considerada relativamente alta em comparação com outros grupos), em geral em dias de semana, quando os dois não podem se ausentar do trabalho. Em eventos maiores, como o *M’saho*, o grupo fica completo e todos tocam em incrível sintonia, mesmo sem ensaios recentes.

Tendo uma base familiar fixa de tocadores – são irmãos, primos e sobrinhos – o grande desafio, como também apontado por outros timbileiros, é conseguir a permanência de bons dançarinos. Uma das estratégias adotadas por eles é, no mínimo, original. Compraram uma bola de futebol e construíram uma espécie de campo (capinaram o mato de uma certa área e hastearam paus simulando traves) ao lado da casa de suas mães (onde mora Domingos) em Guilundo. Como muitos jovens da localidade gostam dessa atividade esportiva, mas não têm condições para comprar uma bola, passaram a ir aos ensaios semanais do grupo, condição para que pudessem jogar após a dança. A estratégia parece estar funcionando, pois o grupo se apresenta frequentemente e nunca há escassez de dançarinos. Subterfúgio banal, mas de grande eficácia.

Estudo de caso 3.

O atual grupo de Canda, criado em 2004, é uma dissidência do grupo de Mazivela.²³⁶ As versões contadas pelos chefes de ambos indicam que a contenda se deu em torno da reorganização de papéis no interior do grupo. Estevão, que continua sendo o chefe em Mazivela, havia construído novos instrumentos após a observação dos membros mais velhos de que o som que produziam não estava bom, prejudicando suas exibições no festival *M'saho*. Após a construção das *timbila*, Estevão convocou todos os tocadores para uma reunião debaixo da sombra da maior mangueira de sua casa. Explicou que faria algumas mudanças no grupo, dentre as quais a alteração do instrumento tocado por Valente, que passaria a tocar *dibhinda*, pois deveriam dar lugar para que os mais jovens se desenvolvessem na *chilanzane*.²³⁷

Valente recorda-se de ter agradecido pela fabricação dos instrumentos, mas se negou a ser colocado na posição sugerida por Estevão. Na versão fornecida por Valente para esse episódio, consta que esse “rebaixamento” teria uma contrapartida: ele se tornaria chefe do grupo, o que recusou de imediato com receio de ser acusado de promover a mudança somente para receber o cargo de chefia (e, provavelmente, de feitiçaria). Assim, Valente reuniu-se com aqueles que não tocariam mais em Mazivela e começaram a ensaiar, formando o grupo de Canda. Conheci o grupo em um *chidilo* no início de abril de 2018 em Chissibuca. Tinham sido convidados para tocar nessa cerimônia de aniversário de cinco anos de falecimento do pai do anfitrião. Participei dos momentos dedicados às *timbila*, na parte da tarde (final da manhã, umas 11h); as únicas três *timbila* que conseguiram levar aquele dia estavam debaixo de uma árvore, acompanhadas de seus

²³⁶ Este é o grupo que participou na sede da Unesco em Paris da cerimônia que declarou as *timbila* Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005.

²³⁷ A *mbila* chamada *chilanzane* é, em geral, tocada pelos principais tocadores de um grupo, os mais experientes e que melhor dominam sua técnica. Posicionam-se em geral na primeira fileira, enquanto a *dibhinda* é colocada na segunda fileira, sendo tocada por aqueles que estão se aperfeiçoando no instrumento. Tracey (1949: 199) define *chilanzane* como “xilofone tiple”, que “parte invariavelmente da nota fundamental, chamada *hombe*, e tem doze a dezesseis notas”; e “o baixo *debiinda* começa uma oitava abaixo da *himbe* e tem, usualmente, dez notas”. Mungambe (2000: 154) explica que “Chilanzane é a Mbila que tem a altura dos sons mais elevada. Tem aproximadamente cerca de 120 cm de comprimento e 14 a 15 notas, sendo a mais grave denominada 'HOMBE' e 'NUMBER ONE'; já a “Mbila Dibhinda tem altura sonora grave e começa numa oitava debaixo da nota denominada 'DA WUMBILA'. Tem 9 a 12 notas e atinge um comprimento de 135 cm, aproximadamente”. Interessante que Estevão, na ocasião em que conversamos sobre o episódio, opôs a *dibhinda* à *mbila*, sugerindo uma hierarquia entre instrumentos (a *dibhinda* nem seria considerada *mbila*) que, conseqüentemente, reflete na hierarquia entre seus tocadores.

respectivos tocadores. Os nove dançarinos esperavam sua vez de entrar numa sombra próxima.



Fig. 33. Entrada dos dançarinos do grupo de Canda no *cidhilo*. Foto: Venâncio Mbande Jr.



Fig. 34. Tocadores do grupo de Canda no *cidhilo*. Foto: Venâncio Mbande Jr.



Fig. 35. *Timbila* e *cidhilo*. Foto da autora.

Havia muita gente espalhada pelo local: muitos em volta da árvore das *timbila*, sentados em esteiras ou em pé; mulheres que cozinhavam em panelas dispostas em arranjos de lenha no chão; crianças brincando; homens sentados em um canto colocando a conversa em dia... possivelmente parentes, discutindo algo importante. Webster (2009: 337) aponta que o *cidhilo* “é a única ocasião em que o grupo de parentesco mais vasto se encontra para realizar um ritual”. Após os *mitsitos*, quando os dançarinos já estavam

presentes, posicionados em frente aos tocadores, alguns se misturam entre eles (em geral mulheres mais velhas), dançando animadamente passos de *makhara*. O maior envolvimento com as *timbila* esteve mesmo na dança, embora alguns olhares (em geral de crianças) atentos se dedicavam a observar os movimentos habilidosos dos tocadores com suas baquetas. Houve alguns momentos em que tanta gente se amontoava entre os dançarinos e os tocadores que alguém tinha que afastá-los com um galho, demarcando o espaço entre o “público” e os timbileiros. Em pouco tempo todos voltavam a se misturar com os dançarinos.

No intervalo que fizeram para almoçar, reunimo-nos para conversar sobre o grupo e a prática das *timbila*. Valente era quem falava quase todo o tempo. Explicou que todos os tocadores do grupo aprenderam com outros tocadores da mesma localidade onde cresceram. Seu pai tocava e dançava *timbila* e foi quem lhe ofereceu seu primeiro instrumento. Muitos, como me explicou, já fizeram parte de outros agrupamentos, como é o caso de alguns dançarinos de Canda que pertenceram ao mesmo grupo do Venâncio nas minas. De fato, como apontado por Valente, esse contexto pode ter se configurado como uma conjuntura interessante de aprendizado para muitos timbileiros. Tracey (1949: 191) percebeu que, nas minas, ao contrário do que acontecia nas “aldeias natais”, nem todos os membros de uma orquestra pertenciam à mesma localidade. Foi dessa forma que determinadas composições de Catine ou Cuomocuomo, por exemplo, passaram a ser interpretadas por agrupamentos nos acampamentos mineiros quando tocadores de Zavalene ou Banguza, respectivamente, apresentavam-nas para outros, que passavam a apreciar, terminando por todos tocarem juntos.

Valente explicou, ainda, que a existência de timbileiros, tocadores ou dançarinos, não é um fenômeno aleatório, mas hereditário. Há casos, segundo ele, de pessoas que aprendem a tocar e a dançar mesmo sem ter alguém na localidade em que nasceu com habilidades para tal. Sua explicação é que esse indivíduo certamente tem algum parente distante que sabia tocar ou dançar *timbila*, e que esse saber se reproduziu geracionalmente e foi “despertado” quando houve oportunidade para tal. Valente argumentou que, como os indivíduos nascem na casa do pai, pois após o casamento a mulher vai viver na casa da família do noivo, talvez “do lado materno” haja algum ancestral timbileiro, cujo “dom” pode recair em um descendente após muitas gerações. Para auxiliar no desenvolvimento da sua reflexão, Valente resgatou um ditado chope: “*titumbunukwa aha tikuho timbila tavale vangafa vacichaya*” (surgem de onde há *timbila* daqueles que morreram tocando).

Estudo de caso 4.

Cremildo (cerca de 40 anos), chefe do grupo de Chizoho, juntou-se com dois irmãos e mais três tios para criar suas *timbila* em 2009. Como a quantidade de membros do seu círculo familiar mais próximo não eram suficientes para conformar um agrupamento, Cremildo afirma ter se inspirado na iniciativa do Filipiane, de Muane, no sentido de procurar alunos da escola próxima à sua casa e ensaiá-los para tornarem-se integrantes efetivos do grupo. Diferentemente de Filipiane, contudo, Cremildo é professor de escola primária e os membros do seu grupo são quase todos seus alunos. Essa é uma característica importante de ser apontada, porque parte do respeito das crianças e jovens a ele, assim como de seus pais, deve-se à obediência que lhes prestam como professor.

Os pais de Cremildo contaram a ele que seu xará tinha sido um dançarino de *timbila*, mostrando que seu envolvimento com aquela música era uma característica hereditária.²³⁸ O pai da sua mãe era timbileiro, herança que ele interpreta ter recebido deste avô. Durante a guerra civil, foi com sua família para a zona de Guilundo para se esconderem, permanecendo naquela região durante os anos de 1990 a 1992. Lembra-se de ir a uma festa organizada por um grupo de *ngalanga* que tinha acabado de ser formado e que havia convidado cerca de 8 grupos daquela dança para presenciarem o “grupo que estava a nascer”. Cada grupo, segundo ele, tinha levado duas ou três *timbila* para o evento. Ele foi à festa, embora não pertencesse a nenhum daqueles grupos, e diz ter ficado impressionado com aquele instrumento. Durante as danças, observou o tempo todo como aqueles instrumentos poderiam ser fabricados. Quando voltou para casa, munido de *katana* e serrote, desafiou-se a construir uma *mbila* para aprender a tocar, o que conseguiu efetivamente com auxílio de alguns membros do grupo de Zandamela.

Cremildo e um dos seus irmãos chegaram a tocar no extinto grupo de Mavila no início dos anos 2000, mas resolveram sair porque, segundo eles, “os velhos não nos deixava levar as *timbila* para treinarmos em casa”. Incomodavam-se com a autoridade dos chefes daquele grupo e sentiam não ter espaço para se desenvolverem como gostariam. A ideia de constituir o próprio grupo surgiu acompanhada do desejo de tornar-

²³⁸ Ele não indicou qual a relação específica com esse xará. Os xarás não necessariamente possuem laços de parentesco. Em muitas situações é atribuído o nome de alguém a uma criança por aquela possuir competências específicas. Em seu trabalho de campo, Webster se deparou com nomes de escultores de madeira, adivinhos, músicos e construtores de *timbila* que foram dados a algumas crianças. Como esse autor sugere, dar o nome de alguém a outra pessoa implica uma relação que será criada entre elas e que pressupõe um “conjunto de direitos e obrigações recíprocos”, produzindo uma “vasta base moral que pode ser usada como recurso social e político” (Webster, 2009: 239).

se chefe. Sua base de apoio já estava garantida por meio de laços de parentesco e de alunos da escola na qual trabalhava; restava adquirir os instrumentos. Assim, Cremildo decidiu procurar madeira, que nesse primeiro momento não era *mwenje*. Fizeram parte do trabalho de construção do instrumento, mas em determinado momento não conseguiram avançar, então procuraram Masotchwane, de Nyakutowe, um dos mais importantes fabricantes de *timbila* em Zavala ainda hoje.

Cremildo comentou que, quando fundou o grupo, tinha em mente que todos os membros seriam do sexo masculino, dando continuidade à tradição das *timbila* na qual os dançarinos representam guerreiros. Combinou com alguns alunos que já tocavam *ngalanga* na escola para irem à sua casa ensaiar, mas, quando chegou o sábado marcado para o primeiro ensaio, somente apareceram meninas. Ele ficou desapontado, mas quando viu que eram cinco, resolveu permitir que ensaiassem, advertindo: “Aqui não é para dançar *marrabenta*, é para dançar *timbila*, aquela original, daqueles passos que dançavam antigamente”. Com isso queria dizer que, nas *timbila*, teriam que se acostumar com passos específicos daquela dança, assim como sua vestimenta própria, distintas em tudo da *marrabenta*, estilo que elas estavam acostumadas a dançar na escola.

Espantou-se com o comprometimento delas. Assim, ele percebeu que o que mais contava era o compromisso com o grupo e resolveu admiti-las; pesou na decisão a iniciativa já consolidada do Filipiane de Muane em incorporar em seu grupo crianças de ambos os sexos. Segundo ele, a escolha foi acertada, e rapidamente o grupo ficou conhecido na região por essa característica, sendo sempre convidado a tocar em cerimônias e eventos diversos. Além disso, afirmou em uma de nossas conversas que esse é um dos elementos principais para que as *timbila* continue a existir.

Tendo acompanhado o grupo mais de uma vez em suas apresentações, observei um maior envolvimento do público quando uma menina de seis anos (filha de Cremildo) ficava em destaque, no momento em que os dançarinos faziam sua performance em dupla. Ela cativava a todos, e sempre recebia moedas ou notas por meio do ato de *ku fuha* (quando alguém que tenha gostado muito da performance aproxima-se do dançarino e deposita alguma soma em dinheiro na sua cabeça, para demonstrar o contentamento). Embora essas mudanças em relação ao perfil dos dançarinos estejam em curso e são em geral bem aceitas nos espaços onde os grupos se apresentam, há resistência por parte de certos integrantes de outros grupos (não necessariamente os mais velhos), que as interpretam como descaracterização da dança. Ouvi mais de uma vez comentários que

insinuavam que, por ser uma dança guerreira que exige muita força, dificilmente mulheres conseguirão alcançar o nível de excelência alcançado pelos homens.²³⁹

O problema levantado por outros grupos relacionado ao abandono dos dançarinos devido à mudança de escola não foi apontado por Cremildo como o principal fator pela inconstância dos membros. Muitas vezes, segundo ele, jovens deixam de ir aos ensaios sem nem mesmo avisar que não querem mais fazer parte do grupo, mas continuam vivendo nas proximidades. Há casos em que os pais impedem a continuidade da sua participação, justificando que seus filhos não ajudam mais satisfatoriamente no trabalho nas *machambas* devido aos deslocamentos constantes do grupo para tocar em cerimônias. Outras vezes são os “amores” das meninas, como explicou Cremildo, que as convencem a deixar o grupo. Embora haja a substituição frequente de membros, especialmente dançarinos, como também observado no caso de outros grupos, ele não encara essa situação como necessariamente problemática, pois acredita que “cada um leva o seu caminho”.

4. *Timbila* antes e após a independência em perspectiva

Os quatro estudos de caso apresentados acima abordam diferentes histórias de constituição de grupos de *timbila* em Zavala. Explorei, em cada um deles, os aspectos mais relevantes para a compreensão das dinâmicas que levaram à formação de novos agrupamentos no pós-independência. No caso de Zandamela, destaquei as relações com certos membros de uma orquestra do período colonial que permitiram a criação de um grupo cujos membros eram majoritariamente familiares próximos. De Guilundo, privilegiei certos elementos da trajetória do fundador do grupo, como seu envolvimento com as *timbila* nas minas da África do Sul, os vínculos com Andrew Tracey, as viagens internacionais e o retorno para Zavala que culminou na criação de um grupo formado pelos seus filhos, outros parentes e alguns integrantes do seu grupo nas minas, que

²³⁹ Essa percepção não é somente uma reprodução de certos valores reificados naquela sociedade, mas também um reflexo dos principais e mais citados estudos sobre a música das *timbila*. Para citar dois exemplos desse gênero: Tracey (1949: 139) assegura que “em regra, os *bàssinhi* são homens de dezesseis a trinta e cinco, quarenta anos, posto que não é raro encontrarmos homens mais velhos a darem-se o prazer de participar na dança”, enquanto Munguambe (2000: 97) afirma que “esta dança é reservada só para homens”. Matéria do jornal *Notícias* sobre o primeiro *M’saho* realizado após a proclamação das *timbila* na UNESCO, aponta: “Os dançarinos (*vasinyi*) de *timbila* são só homens. Todavia, as mulheres podem associar-se aos homens com *mikulungwane* (gritos harmoniosos) e, de vez em quando, aproximarem-se dançando para limpar o suor dos bailarinos” (*Notícias*, 23 de agosto de 2006, s/p).

também haviam regressado a Moçambique. O caso do grupo de Canda ilustra um contexto de cisão entre tocadores de um grupo, motivado por uma situação de conflito de liderança. O estudo de Chizoho, o grupo mais recente em atividade em Zavala, mostrou como seus membros, advindos majoritariamente de uma escola próxima à casa de seu chefe – que nela é também professor – e do sexo feminino, são o sustentáculo da sua reprodução.

Embora as condições e as motivações para a criação dos quatro grupos sejam distintas, o alicerce da construção de todos estava centrado na figura de um indivíduo com certas habilidades pessoais necessárias à arregimentação de pessoas para aquela atividade específica. Se não conseguimos encontrar um padrão único relacionado à constituição dos grupos, buscamos no chefe a ligação que os une. Todos os grupos cuja análise desenvolvi nos estudos de caso foram fundados pela ação de um *timbileiro* munido de habilidades suficientes para agregar em volta de si uma certa quantidade de pessoas comprometidas com as *timbila*, ou seja, com ensaios e apresentações em eventos variados.

Relaciono a ação desses chefes com a abordagem analítica de Webster sobre o indivíduo. Esse antropólogo argumenta que o “sistema social chope” se caracteriza por uma forma de individualismo devido ao “ritmo acelerado de sociação (taxa de divórcio elevada, mudanças de residência, etc.) e o grande número e variedade de estatutos alcançados” (2009: 347) que se difere “do que acontece na maioria das sociedades tradicionais da África austral”. Assim, para além da realização de atividades mais generalizada por todos, como o cultivo de alimentos, alguns indivíduos se sobressaem não somente porque desenvolvem outras atividades mais especializadas – muitas vezes transformando-as em capital político –, mas sobretudo porque tornam-se capazes de ter mais ingerência no seu próprio destino e tomar decisões baseadas na ação individual, ainda que para alcançá-lo seja necessário uma efetiva mobilização de pessoas ao seu redor.

A atividade musical – principalmente a composição de canções – foi apontada por Webster (2009) como um dos domínios privilegiados da vida social para a aquisição de estatutos sociais diferenciados.²⁴⁰ Como a obtenção de prestígio está diretamente relacionada à aquisição de determinadas competências, acesso a recursos e a espaços,

²⁴⁰ “Há outros objectivos e estatutos que podem ser alcançados fora dos sistemas políticos e de parentesco. A maior parte deles depende da posse de determinado talento ou competência ou daquilo a que só podemos chamar ‘carisma’. Entre eles contam-se aspectos como o sucesso enquanto compositor ou dançarino, *n’anga* (médium) ou *wahombe* (‘homem grande’, num sentido quase-político)” (Webster, 2009: 70).

além de carisma pessoal, os timbileiros são potencialmente indivíduos (em geral os líderes dos tocadores e dos dançarinos) que se diferenciam em relação à maioria das pessoas que vivem no “território chope”, inclusive utilizando-se desse estatuto para angariar outros tipos de redes de relações privilegiadas, como aquelas estabelecidas com agentes do Estado.

Agir como “indivíduo” exige que uma larga e confiável rede de alianças seja construída. Nos casos abordados, essa rede se constitui por meio de um grupo de apoiadores próximos, estabelecido em geral por meio de um núcleo de parentes agnáticos, além de vizinhos, diretores de escolas, etc. Embora esses grupos estejam sediados em partes do território outrora controlados pelos régulos, atualmente estão incorporados de maneira mais fluida às dinâmicas da vida em sociedade e, portanto, aos códigos sociais daqueles espaços, contribuindo para a manutenção dos vínculos que muitos estabelecem com a terra e seus ancestrais. Alguns desses indivíduos podem tornar-se “homens grandes” (*wahombe*), atribuição reservada àqueles que, “através de alguma realização individual ou da herança de um cargo, adquiriram um estatuto que as pessoas consideram respeitável” (Webster, 2009: 360). Venâncio Mbande, fundador do grupo de Guilundo, por exemplo, pode ser considerado um “homem grande” nessa acepção, denominação que, de fato, ouvi algumas vezes ser atribuída a ele e também a outros, como Filipiane e Estevão.

O ciclo de vida de um grupo está intimamente relacionado com a vida do chefe que o criou e as bases que ele construiu no sentido da sua manutenção. Nos casos de Zandamela e Guilundo, os filhos do sexo masculino herdaram o grupo após o falecimento dos respectivos pais. Em cada um dos casos, rearranjos envolvendo a liderança foram realizados, mas somente o grupo de Guilundo se manteve em atividade. A aposta em um grande tocador desde a mais tenra idade que continua vivendo na residência dos Mbande, somada a uma liderança importante e reconhecida (José, o mais antigo dos dançarinos em atividade), além, é claro, do prestígio sacramentado pelo fundador são alguns dos elementos que explicam a continuidade do grupo. Ainda é difícil avançar em análises comparativas, pois, como discuti na seção anterior, a constituição dos atuais agrupamentos é muito recente. Nas orquestras dos regulados, o que garantia a manutenção das *timbila*, como vimos, era, entre outras coisas, a postura de autoridade do régulo. No pós-independência observamos que os grupos são muito mais autônomos, embora a responsabilidade em relação aos ensaios, à posse e manutenção dos instrumentos seja

centralizada no chefe do grupo, a quem os integrantes demonstram e agem com atitudes de profundo respeito.

Reuni no quadro abaixo os nomes dos principais chefes de grupos de *timbila* em Zavala atualmente, além do Venâncio Mbande (*in memoriam*), e com qual parente cada um disse ter aprendido a tocar e/ou a dançar (todos tiveram seu primeiro contato com *timbila* antes de 1975):

| Filipiane (Muane) | Venâncio (Guilundo) | Valeriano (Zandamela) | Masotchwane (Nyakutowe) | Estevão (Mazivela) | Valente (Canda) | Cremildo (Chizoho) |
|---------------------------------|------------------------|--------------------------|----------------------------|-----------------------|---|-----------------------|
| Primo cruzado matrilinear | Avô materno | Irmão do avô materno | Pai | Pai | Pai e parentes da linhagem matrilinear | Avô materno |

Uma tendência relativa ao aprendizado com parentes maternos antes da independência pode estar relacionada a essas dinâmicas apontadas por Webster a respeito da “plasticidade da organização social chope”. Esta se caracteriza pela ausência de grupos grandes e profundos de parentesco patrilinear e, por outro lado, pela existência de “estruturas sociais alternativas como meio de recrutamento para os agrupamentos sociais” (2009: 64), das quais se destacam a bilateralidade efetiva, atribuição de nomes, instituição de tipos de amizade especial e a ênfase nos parentes laterais mais do que nos lineares. Embora a regra geral após o casamento seja a residência virilocal (Webster, 2009: 199), há uma tendência de os indivíduos mudarem-se para a casa dos seus parentes matrilineares, reforçada pelo alto índice de circulação das mães desses indivíduos para a casa de seus pais, ou pelo regresso a ela. No curso da vida de um indivíduo, são estabelecidas fortes relações com os pais da mãe e outros parentes dessa unidade, o que inclusive pode contribuir para a decisão de estabelecer residência nas proximidades quando surgirem as oportunidades para construir casa.

A grande circulação de pessoas produzida por casamento, divórcio, acolhimento de “amigos especiais” e xarás, “pseudo-adoção de crianças pelos avós”, entre outros aspectos, certamente propiciava aos neófitos nas *timbila* aprender com pessoas que viviam em diversas partes do “território chope”. Nos casos estudados por mim, vários chefes dos grupos disseram ter aprendido com o avô materno, com o irmão da mãe ou com um primo cruzado matrilinear. Considerando que, quando uma mulher contrai matrimônio, deixa a casa dos pais ou irmãos e junta-se ao marido – atitude correspondente

ao padrão exogâmico de casamento naquela sociedade –, a aproximação de crianças com o universo de parentes maternos muitas vezes se dava por essas outras formas de socialização que não se restringiam às estabelecidas na residência dos pais.

Assim, as crianças podiam viver com seus xarás ou com avós maternos, que os solicitavam para que ajudassem nas tarefas domésticas ou nos rebanhos de cabras (Webster, 2009: 87). Outras vezes, quando houvesse divórcio, a mulher levava consigo os filhos. O caso do Venâncio Mbande nos mostrou a migração para a casa dos parentes maternos provocada por tensões relativas à sucessão na linhagem paterna. Tais elementos que justificam esse tipo de circulação de pessoas ainda persistem, mas com uma intensidade muito menor do que quando Webster os observou. Atualmente, como mostrei, podemos averiguar uma mudança da tendência mencionada acima.

A transmissão do saber tocar permanece intergeracional, mas com ênfase no aprendizado pela linha patrilinear. Esse fenômeno pode ser explicado pelas mudanças políticas e sociais vivenciadas naquela área (muitas delas provocadas pela guerra civil) que afetaram padrões de residência e circulação, contexto que favoreceu outras formas de organização social. As pressões cada vez mais acentuadas por estudo e trabalhos remunerados certamente desempenham um papel fundamental nesse sentido; tampouco a centralidade das relações no interior de famílias nucleares pode ser descartada na compreensão desse binômio (pai e filh(a)) recente que caracteriza a transmissão dos conhecimentos relacionados às *timbila*.

O recrutamento de músicos pelos régulos não se restringia a determinados grupos de parentes que transmitiam, de uma geração a outra, seus complexos ensinamentos sobre como tocar *timbila*. Aos régulos interessava muito mais expandir seu prestígio no território e agregar o máximo de gente que conseguiam sob sua tutela. O padrão do recrutamento de integrantes para os agrupamentos, tanto no período colonial como atualmente, é territorial. Sua unidade efetiva, entretanto, se difere um pouco nos dois contextos. Se antes da independência as orquestras se concentravam na circunscrição do régulo, após a independência os agrupamentos reúnem-se na residência do chefe do grupo. No primeiro caso, a unidade territorial era muito mais larga, pois incluía várias localidades; além disso, os músicos viviam onde o régulo vivia. No segundo, o grupo se circunscreve à localidade do chefe (um espaço muito menor do que uma circunscrição colonial), podendo incluir integrantes de outras localidades próximas. Nos dois casos, nenhum dado indica preferências relacionadas a determinadas linhagens em relação ao recrutamento, embora a linhagem à qual pertence os chefes se torne mais representada e,

consequentemente, angarie mais prestígio do que outras devido à sua posição de liderança na manutenção do agrupamento.

Numa sociedade em que as pessoas são unidas por laços de parentesco, não espanta que o aprendizado das *timbila* se conceba nesse meio. A interpretação do chefe do grupo de Canda pela via da hereditariedade revela antes a confirmação dessa assertiva do que a crença numa substância corporal transmitida por meio de linhagens. Se assim fosse, os próprios timbileiros negariam a possibilidade de outras pessoas que não compartilham laços de parentesco com timbileiros aprenderem a tocar ou a dançar *timbila*. Do mesmo modo, os autores (Mungumbe, 2000; Jopela, 2006) que apontaram a questão de o aprendizado ser restrito a pessoas do sexo masculino se valeram de ideias socialmente partilhadas a respeito do assunto.²⁴¹ De fato, a incorporação de mulheres a agrupamentos de *timbila* se verifica muito recentemente, mas está longe de ser razoável que elas não se inseriam nos grupos por falta de habilidade ou capacidade, embora muitos timbileiros não acreditem que mulheres possam alcançar o nível de “profissionalismo” conquistado pelos homens.

A próxima seção trata da questão sobre o conteúdo das canções. Tanto Tracey (1970 [1948]) quanto Webster (2009) enfatizaram em suas análises a importância da figura do compositor. Esses autores mostraram como um agrupamento de *timbila* era respeitado especialmente por ter um importante compositor, reconhecido pela qualidade das suas letras e consequente habilidade na transmissão e em relação ao impacto das suas mensagens. Atualmente, dificilmente alguém se refere a um conhecido timbileiro atuante pela sua capacidade de compor, mas antes pelos seus conhecimentos relativos à construção do instrumento e o talento na sua execução. Seria essa uma das características do processo de autonomização em curso no que tange às *timbila*? Ou seja, estariam as *timbila* se tornando cada vez mais independentes dos vínculos que as ligavam de forma tão inconsútil à vida em sociedade? Seria o foco crescente no instrumento musical um sinal dessa mudança?

Para além de algumas respostas a essas questões, creio que a proclamação pela Unesco pode ter tido um papel importante nesse processo de redução das *timbila* a um instrumento musical. Vimos no capítulo anterior como o caráter de excepcionalidade na produção de uma *mbila* foi ressaltado no dossiê. Interessante observar, em diversas

²⁴¹ Jopela argumenta que somente após as transformações implementadas por Venâncio Mbande cessaram no senso comum as crenças “que sempre envolveram esta arte peculiar de que só os filhos de músicos podiam sê-lo também, pois era hereditária” (2006: 259).

matérias jornalísticas, como o objeto da patrimonialização é tratado, quase sempre sendo reduzido somente ao instrumento.²⁴² Ainda que alguns timbileiros continuem compondo, podemos observar que os sentidos atribuídos às letras e o modo como as pessoas se relacionam com elas são completamente diferentes daqueles descritos por Tracey e Webster. Atualmente são reconhecidos como construtores de *timbila* em Zavala os seguintes timbileiros: Estêvão, Filipiane, alguns dos filhos do Venâncio Mbande e Masotchwane. Todos eles também compõem, além de incorporarem em seu *migodo* canções antigas dos aclamados Catine, Cuomocuomo, Chambine, entre outros. Ressalto, ainda, que embora a venda de instrumentos não seja tão frequente, ela se torna um bom contributo econômico para a unidade residencial do timbileiro.²⁴³ Após essas breves reflexões, passemos à discussão seguinte.

5. O problema da crítica e a importância das canções

Por que, apesar de tantos vaticínios sobre sua morte, e a despeito da “falta de apoio” do governo local e da Unesco e do desinteresse crescente dos jovens – as principais causas indicadas atualmente para explicar sua iminente extinção –²⁴⁴, as *timbila* continuam a existir em Zavala? É consenso entre meus interlocutores que a independência de Moçambique só gerou efeitos negativos para as *timbila*, pois sem uma estrutura de “apoio” dificilmente ela teria condições de continuar a ser exibida. O líder do atual grupo de Canda comentou em uma de nossas conversas que a “Frelimo destruiu quase a maior parte dos grupos”.²⁴⁵ O régulo Nhanombe, em Inharrime, relatou sem hesitação que “a independência foi uma calamidade para as *timbila*”.²⁴⁶ As descrições que fornecerei a

²⁴² Para fornecer apenas um exemplo: “a *timbila*, instrumento musical que há muito deixou de pertencer ao povo chope para se tornar num artefacto cultural do mundo, afinal é considerado Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO” (*O País*, 20 de junho de 2016, p. 23).

²⁴³ Quando realizei a pesquisa, uma *mbila* custava entre 18.000 e 20.000 (cerca de 300 dólares) meticais, podendo chegar a 22.000 meticais. Identifiquei como compradores: funcionário de alto escalão do governo, pesquisadores, músicos moçambicanos e estrangeiros, entre outros. O instrumento precisa de cerca de um mês de trabalho conjunto entre duas ou três pessoas para ser finalizado. Em 2017, o governo moçambicano doou ao governo cubano uma *mbila* confeccionada em Guilundo para ser exposta no Museu da Música daquele país.

²⁴⁴ Jopela (2006: 238) afirma, por exemplo, que “as orquestras, de um modo geral, estão em decadência, por falta de incentivos, pelo pouco apreço demonstrado pelos jovens”.

²⁴⁵ Digo atual porque, como explicou Valente, o chefe do grupo, a atual configuração não é uma continuidade da orquestra que havia no regulado de Canda. Resolveram manter o nome como homenagem àquele agrupamento.

²⁴⁶ No regulado Nhanombe havia uma importante orquestra de *timbila* no período colonial. Muitos dos seus integrantes pertenciam à linhagem do próprio régulo, que considerava ter motivações suficientes para mantê-los sob sua responsabilidade. Seu comentário certamente reflete a insatisfação pelas *timbila* não corresponderem mais a um dos elementos de construção de seu prestígio na zona.

seguir tentarão enfrentar essas questões. Além das dinâmicas de criação dos grupos, enfatizo que as habilidades sociais e, de certa forma, a capacidade de renovação e invenção de cada chefe foi fundamental para o maior ou menor sucesso da continuidade das *timbila* no território zavalense.²⁴⁷

Tracey e Zantzing (1976: 6-7) afirmam que, após a independência, timbileiros compositores foram chamados a produzir nova música em homenagem à Frelimo, que teria se aproveitado da reputação dos “Marimbeiros de Zavala” para propósitos políticos e nacionais.²⁴⁸ Circulam alguns rumores – entre alguns timbileiros, mas não só – de que as *timbila* teriam sido proibidas pelo presidente Samora Machel de se exibirem em locais públicos porque os chopes eram muito próximos dos portugueses. O conteúdo desses rumores contém uma mensagem segundo a qual o primeiro presidente de Moçambique estaria se vingando desse povo por terem sido tão condescendentes com o colonizador. Encontramos alguns dados que contradizem esses comentários, pelo menos em parte, pois temos informações de sua execução pública, uma delas inclusive no I Festival Nacional de Canção e Música Tradicional, descrito no capítulo 1. Lutero (1980: 43), por exemplo, afirma ter presenciado uma execução de canções revolucionárias da Frelimo por uma orquestra de *timbila* em Homóiine no final da década de 1970.

Essas informações sugerem que existiam alguns grupos nesse período de transição que continuaram se apresentando, a despeito da inexistência da batuta dos régulos. Não foi possível saber, entretanto, quais eram as condições materiais e motivações dos seus integrantes nesses primeiros anos. Interessante observar esse movimento de reelaboração do lugar das *timbila* no imaginário nacional, ora como estando “a serviço do colonialismo”, ora como instrumento de crítica ao poder do colono e dos abusos dos régulos. Embora, como argumentei no capítulo anterior, a divulgação das *timbila* em escritos, viagens, reportagens, etc. no período colonial tenha sido fundamental para sua elevação a símbolo nacional e primeira escolha do país como ícone internacional, elas são concebidas por estudiosos moçambicanos, assim como por apreciadores da sua música,

²⁴⁷ Aqui não me refiro ao caráter de inventividade que se relaciona a aspectos de natureza artística, como produção de canções, coreografias, construção de instrumentos, etc., tal como Andrew Tracey comentou em conversa que tivemos em Grahamstown em junho de 2018. Para ele, as *timbila* vão desaparecer – processo que já estaria em curso – quando os grupos pararem de compor novas canções, pois é a produção de novas letras que as mantêm vivas. Meu argumento, por outro lado, recai nas habilidades sociais que cada grupo desenvolve para manter suas *timbila* em ação, como a invenção de estratégias de convencimento de pessoas para permanecer no grupo.

²⁴⁸ Uma letra de *mzeno* cuja autoria é atribuída a Bernardo Romeu Simão, importante timbileiro do grupo de Nyakutowe, falecido em 2019, aborda o tema da luta de libertação nacional. Cf. anexo III.

como um exemplo de crítica ao regime colonial, que se manifestava através do conteúdo das canções.

Os temas das canções de *timbila* compostas no período colonial tratavam de assuntos corriqueiros da vida na “aldeia”, como querelas em torno da sucessão de cargos políticos, casos de traição de casal, calamidades naturais (secas, cheias, etc.), roubo de animais, inveja, feitiçaria, morte, insultos a adversários de outras circunscrições, entre muitos outros.²⁴⁹ A função social desempenhada pelas *timbila* nas ocasiões em que se apresentavam parece ter tido uma influência imensa na regulação de certos comportamentos sociais da coletividade, não só porque toda a gente da região se reunia para compartilhar a experiência de ver e ouvir os aclamados timbileiros, mas sobretudo porque a mensagem transmitida por meio de suas letras era efetivamente escutada por todos, tornando-se um mecanismo de informação, exaltação ou mesmo denúncia.²⁵⁰ Como demonstram os autores que analisaram o conteúdo e significados de muitas dessas letras, sua narrativa nem sempre apresenta um fluxo contínuo de acontecimentos, o que torna sua interpretação extremamente complexa, inclusive para quem é fluente na língua chope e conhece alguns dos episódios cantados.²⁵¹

Webster discute vários dos efeitos produzidos pelas orquestras na vida coletiva daquela sociedade do final da década de 1960. Quando discute a complexidade da música chope, identificando as diversas características das *timbila*, defende que “o aspecto mais importante consiste nas letras das canções, que veiculam comentários e sanções sociais ou um chauvinismo político e territorial” (2009: 372-373). Como exemplificação desse ponto e reflexão de descrições que havia realizado ao longo do livro, o autor fornece esta excelente síntese:

As letras das canções são criadas a pensar num público específico. Desse modo, se uma canção é feita para ser interpretada numa celebração dentro da povoação, a letra refere-se a personalidades e acontecimentos locais. Mas as exhibições acontecem mais frequentemente em contextos em que o público vem de diferentes áreas

²⁴⁹ Sobre o tema, ver Tracey (1949), Mungambe (2000) e Jopela (2006).

²⁵⁰ “De modo que – conclui Tracey – esta música coral-sinfônica, acompanhada de dança, tem papel noticioso, estético, crítico e punitivo, substituindo assim aqueles órgãos que faltam na sociedade indígena: jornal, revista, livro, tribunal, e o adro da igreja ou o pelourinho da praça” (Barradas, 1949: VII). Marjay (1963: 15) afirma que a música das *timbila*, sendo uma “tribuna satírica, ela caustica, diverte e moraliza a vida social da aldeia dos muchopes, servindo ao mesmo tempo de imprensa noticiosa, teatro de costumes e tribunal popular, este funcionando como autêntico pelourinho”.

²⁵¹ Webster (2009: 378) aponta a esse respeito que “as canções são esotéricas e herméticas. Para quem esteja de fora, as letras são incompreensíveis e são precisas explicações detalhadas por parte dos intérpretes ou do compositor para que façam sentido. Raramente desenvolvem um mesmo tema ao longo de todo o poema, fazendo lembrar ‘o fluir da consciência’”.

do grupo de povoações e as letras são, portanto, um misto de elogios ao compositor, aos seus vizinhos e à povoação e, por outro lado, insultos aos membros das povoações rivais. Quando a orquestra do grupo de povoações se apresenta em público, especialmente quando a exibição ocorre na capital do régulo, as canções reflectem a união das povoações que a compõem, já que enaltecem o próprio grupo de povoações e injuriam os restantes. A orquestra que representa o regulado também interpreta canções adequadas à ocasião. Da mesma maneira, os mineiros chopes na África do Sul aproveitam os bailes de domingo nas minas para afirmarem a sua identidade étnica, lembrarem a terra de origem e provocarem jocosamente os outros grupos étnicos que ali trabalham (Webster, 2009: 373).

Dentre os temas dos insultos, a questão do teor crítico das canções de *timbila* parece ter uma especial atenção entre os pesquisadores. Jopela aponta que,

entre os vários temas abordados nas composições das *timbila*, sobressai, sem dúvida, a crítica aos que não cumprem com os seus deveres. É que nem mesmo as autoridades escapam à incisiva e contundente poesia satírica dos compositores chopes. Por estranho que possa parecer, todos aceitam de bom grado as falhas que se lhes apontam (2006: 97).

Esse aparente paradoxo apontado pelo autor refere-se, a meu ver, à crítica institucionalizada em relação a determinadas condutas dos chefes, os régulos. Como demonstrado por Evans-Pritchard e Fortes (1970 [1940]), um dirigente africano não é uma pessoa que pode simplesmente impor seus desejos, pois ele é o eixo das relações políticas, a encarnação dos valores essenciais da sociedade, e deve agir no interesse da ordem social. Nesse sentido, a crítica mais ácida de uma canção de *timbila* em relação a atitudes de um régulo ou outra autoridade local não é interpretada por este como uma afronta pessoal, mas antes como uma observação socialmente aprovada por seus súditos a respeito de certos acontecimentos não apreciados pela coletividade. Passo a um exemplo que tornará mais compreensível esse argumento.

Um episódio se tornou célebre no início da década de 1970, devido a um filme realizado pelo etnomusicólogo sul-africano Andrew Tracey e o documentarista norte-americano Gei Zantzinger. Trata-se de uma cena de cerca de 6 minutos em que o *sub-chefe* de Banguza (da linhagem Lihlanga) dança *makhara* no espaço entre os dançarinos e os tocadores, apesar de a letra do *mzeno* explorar um acontecimento passado que narra a substituição da chefatura daquela localidade provocada pela administração portuguesa em Quissico; esta teria optado por entregar nas mãos de uma outra linhagem a autoridade que era direito dos Lihlanga pelo costume. Contam que o chefe deposto teria matado o

escolhido pelos portugueses e procurado outros chefes da região e a própria administração para demandar sua reintegração no cargo. Essas atitudes, entretanto, foram reprovadas por todos, permanecendo a autoridade principal (aquele escolhida pelos portugueses) com a linhagem Mbdumana.

O *sub-chefe* que dançava no filme pertenceria aos Lihlanga, cujo *chefe* tinha sido deposto pelos portugueses. A letra composta por Sathanyane Bokiso é uma sátira ao comportamento do *chefe* Lihlanga, mas, apesar do deboche cantado, aquele que poderia ficar insatisfeito pelo insulto a seus familiares, teria gostado da música, retribuindo com a dança que se pode apreciar no vídeo. Valeriano, do grupo de Zandamela, conversou comigo sobre esse episódio mais de uma vez. Ele adorava ver os dois filmes gravados naquela época (o outro foi gravado no regulado de Canda), esta cena narrada em especial. Dizia que, diferentemente do que se poderia pensar atualmente sobre uma possível repreensão das autoridades ao julgamento dos timbileiros, eles se sentiam lisonjeados por serem lembrados nas canções. Parecia valer a lógica “falem mal, mas falem de mim”. Outras pessoas me explicaram que a afronta seria nunca abordar episódios importantes do regulado, pois se tratava de aumento do prestígio ser evocado pela criatividade dos famosos compositores.

O constrangimento provocado pelos timbileiros ao régulo ao apontar comportamentos desaprovados pela coletividade pode também ser lido menos como um desacato à autoridade, que corresponderia a uma ameaça ao poder instituído, mas como uma espécie de rebelião no interior de uma ordem social estabelecida, aos moldes da elaboração de Gluckman (2011 [1963]) sobre os rituais de rebelião. Os rituais que aparentemente expressam protestos contra a ordem social são, na realidade, contribuições para sua manutenção. A crítica contida nas canções de *timbila* a autoridades em certas cerimônias, encontros ou eventos não perturbava a organização social dos regulados, pelo contrário: reforçava sua estrutura. Nesse sentido, o régulo não tinha motivos para se preocupar pois, “na vida política africana, os homens eram rebeldes, jamais revolucionários” (2011: 23).

Talvez o teor crítico que mais é enfatizado pelos intelectuais moçambicanos se refira às atrocidades infligidas especificamente pelo governo colonial. Assim, como coloca Jopela (2006: 9), as “canções criticam (...) o trabalho forçado (xibalo), a palmatória e todas as formas de opressão perpetradas pelo regime”. Wane explica que isso era possível devido à “liberdade de expressão” usufruída pelos compositores para “criticar os abusos de autoridade” (2010: 59). Embora essa dita liberdade seja frequentemente

entendida como uma característica intrínseca do processo criativo das *timbila* ainda hoje, não faltaram afirmações dos timbileiros a respeito de um certo controle prévio praticado pela Repartição de Cultura da administração distrital em relação ao conteúdo das letras a serem interpretadas em eventos políticos. Descreverei uma situação que ajudará a compreender esse aspecto.

O chefe de um dos grupos formados mais recentemente me contou sobre uma música criada por ele na ocasião de uma viagem para a França em 2012 para apresentarem no âmbito do evento chamado “Rituais da Terra” na sala de concertos do *Cité de la Musique* em Paris.²⁵² Quando estavam em Maputo, antes de partirem para a Europa, foram comunicados por membros da organização que cada integrante do grupo receberia 100 euros pela viagem.²⁵³ Aquilo lhe provocou uma revolta tão grande que quis desistir de partir; não era possível viajarem para Europa e receberem somente aquela quantia pela apresentação... O que lhe dissuadiu da ideia foi lembrar o valor que já tinham despendido (provavelmente o próprio projeto ou mesmo o Ministério da Cultura, que teria apoiado a iniciativa) com a emissão dos passaportes e uma dura “ameaça” proferida por uma das responsáveis pela organização da viagem. A dor causada pela situação o motivou a criar uma canção que narra o sofrimento causado pelo tratamento recebido.

Na primeira estrofe deste *mzeno*, o compositor narra que as crianças do grupo estão sobrevoando o espaço para dançar *timbila*. As crianças serão mortas de graça e voltarão sem um centavo. Na segunda, diz que os chefes estão berrando por ouvir o filho da família Madjendje reclamar; quando berram, alegam que ele não faz bem por reclamar. A terceira estrofe diz que frequentemente brancos e negros vão à sua casa. Pede ajuda ao Presidente da República porque estão a dançar de graça; nem um sabão recebem para lavar a roupa. Na quarta e última estrofe exorta: Diga aos brancos e aos outros líderes para nos pagarem bem, porque não é por sermos timbileiros que não temos visão, não somos analfabetos.

²⁵² Não pude averiguar como ocorreu a seleção desse grupo. Aparentemente, os responsáveis pelo recrutamento dos quatro grupos moçambicanos (além das *timbila*, dois grupos da província de Tete, incluindo uma orquestra de flautas *nyanga* e um grupo de *xigubo*) que participaram do evento na França eram integrantes de um projeto chamado hOUVE, sobre o qual tampouco consegui obter maiores informações. Uma matéria de jornal explica que “o projecto hOUVE foi criado em 2007, com o objectivo de apoiar a preservação do Património Cultural de Moçambique, trabalhar com/e para artistas tradicionais e apoiar directamente as comunidades que vivem em grandes dificuldades” (Fonte: <http://guinevereuniversidade.blogspot.com/2012/04/danca-e-musica-tradicional-mocambicanas.html>. Acesso em 05/10/2019).

²⁵³ Na altura, segundo ele, um euro equivalia a 37 meticais.

“Essa música até me fez perder direito de atuar no palco aqui [em Moçambique]”, disse Cremildo, quem escreveu a letra. Contou-me que em 2014, quando o Presidente Guebuza faria uma visita de despedida (seu mandato presidencial estava no fim) à província de Inhambane, o grupo de Chizoho foi convidado para se apresentar na ocasião. Os técnicos da Repartição de Cultura pediram que ele escrevesse a letra da música que tocaria, então ele escreveu esse *mzeno*. Quando viram o teor da crítica, pediram para que escolhesse outra. Sentindo-se ofendido, respondeu que já tinha perdido o direito de receber algo para tocar, mas não gostaria de perder de “liberdade de expressão”. Disseram que se não mudasse a música, automaticamente perderia o direito de atuar. Como negou, chamaram outro grupo, o de Muane.

O sabão contido na letra é uma referência à carência ampla de oferta dos materiais mais básicos para os grupos quando são convidados para participar de algum evento.²⁵⁴ Não se trata necessariamente do episódio da França. Além da alimentação, a maior reclamação dos integrantes dos grupos quando se ausentam de casa por mais de dois dias para tocar e dançar *timbila* é não poder lavarem condignamente a roupa com a qual se apresentaram; dificilmente possuem vestimentas “reserva”. Alguns me relataram que suas esposas reclamam muito quando eles voltam para casa com toda a roupa suja e elas precisam custear o sabão que deveria ser fornecido pelos anfitriões do evento.

Cremildo explicou que o objetivo maior da criação de “canções de crítica” não é simplesmente criticar, senão inspirar-se num sentimento de dor para produzir música. Esse, aliás, foi um tópico bastante abordado por meus interlocutores quando conversávamos sobre inspiração. Muitos me explicaram, à semelhança dessa perspectiva do Cremildo, que *timbila* “nada tem a ver com essa política de hoje em dia”, que os líderes da atualidade não entendem a motivação da crítica que fazem. “A inspiração dos temas musicais vem do coração”, disse certa vez Masochwane, chefe do grupo de Nyakutowe. A aparente simplicidade dessa assertiva oculta processos de composição bastante complexos. As profundas transformações ocorridas com as *timbila* desde pelo menos a década de 1940 – para me concentrar no período do episódio narrado no início deste capítulo – são sentidas sobretudo por aqueles que compõem.

Muitos comentaram um aspecto que me parece central para a compreensão da mudança das dinâmicas relativas às *timbila* e que se refletem nesse cenário atual: a perda do impacto das letras na vida coletiva, inclusive em cerimônias tradicionais, em que

²⁵⁴ No fundo, se trata da carência material generalizada em várias dimensões da vida.

presumivelmente as pessoas estariam mais próximas dos tocadores e prestariam mais atenção nas mensagens por eles elaboradas. Nesse sentido, é como se as *timbila* também tivessem perdido o poder de regular certas esferas da vida em sociedade. Conseqüentemente, nesse processo foram os compositores quem perderam sua posição de poder, pois eram os principais gestores da informação, quem escolhia e manipulava o conteúdo da informação (Webster, 2009: 378) a depender das causas e das pessoas que com elas se beneficiariam ou seriam por elas ridicularizadas.

6. Apontamentos Finais

Em 30 de agosto de 1972 o jornal *Notícias* publicou um artigo de António Rita-Ferreira intitulado “A música chope em vias de extinção”. Na primeira parte do texto o autor elogia a realização de um “festival de folclore chope” nos últimos dias 26 e 27 de agosto por iniciativa do administrador do Concelho de Zavala e patrocinado pelo Centro de Informação e Turismo. Descreve ter participado da apresentação as orquestras de Banguza, Zavala, Canda, Zandamela, Chambula, Quissico, Nhacutou, Guilundo e Mavila, sendo selecionados pelo júri apenas três delas, que se exibiram no dia seguinte: Mavila, Zavala e Nhacutou.²⁵⁵ “Com bastante dificuldade”, o júri atribuiu o primeiro lugar à orquestra de Mavila, e o segundo à de Zavala.²⁵⁶ Rita-Ferreira deixou pistas ao leitor de que esse resultado teria sido produzido pelo “nível superior que os célebres maestros Chambini e Catini conseguiram imprimir aos conjuntos que dirigiam” (*Notícias*, 30 de agosto de 1972, capa).

Reafirma, na segunda parte do texto, que o festival foi um grande sucesso, tendo como público muitos europeus, dentre os quais podiam ser vistos “personalidades de destaque na nossa capital”, além de “milhares de chopos” que assistiam inquietos, dos seus lugares, os movimentos da dança das *timbila*. Passa, então, a lamentar a situação deplorável a que se encontrava, na sua opinião, a “música chope”. Tenta conjecturar quem seriam os culpados pela sua decadência e sugere ações que poderiam ser apoiadas em prol

²⁵⁵ Segundo a notícia, o júri era composto por um padre de Zavala chamado Alexandre, pelo maestro Gavino, por quatro antigos compositores e músicos de *timbila* (não especifica de quais regiões) e por ele próprio, Rita-Ferreira.

²⁵⁶ Muito possivelmente Zavala é utilizada aqui como sinônimo de Zavalene.

da sua salvação. Transcrevo a seguir um longo trecho selecionado que manifesta o teor e a dimensão de parte do problema que tratei neste capítulo:

O que se passou em Quissico constitui um exemplo magnífico do que podem e devem fazer as nossas autoridades administrativas em benefício da preservação dos valores culturais africanos. [...] Foi, espontâneamente [*sic*], ao encontro da esperança que há tanto tempo acalentamos da realização de um festival anual da música chope, festival que distinguisse e premiasse as produções inéditas dos compositores e as melhores execuções de músicos, dançarinos [...]. Porque, a não enveredarmos por essas e outras iniciativas que viessem preservar a música chope, receamos bem que esteja condenada à irremediável extinção. A maioria dos músicos idosos na sua quase totalidade, nem cuidado revelam pelos seus instrumentos onde se vêem teclas partidas unidas por arames, ressoadores de lata, baquetas onde a borracha virgem foi substituída por farrapos de plástico, etc.

Algumas orquestras que outrora constituíam o orgulho de cada régulo, celebrando investiduras e outros acontecimentos importantes da vida tribal – algumas orquestras, repetimos, tiveram que ser reconstituídas por se haver verificado pura e simplesmente o seu desaparecimento. [...]

A quem se deve atribuir a culpa por este estado de decadência a que chegou o ngodo, esse espantoso conjunto de poesia social, de canções, de músicas, de bailados, cuja fama atravessou fronteiras e que foi justamente considerado, por reputados musicólogos estrangeiros, uma das mais altas expressões artísticas dos povos africanos? [...]

A salvação do que resta da arte das *timbilas* exige um esforço combinado e intenso dos serviços provinciais interessados, dos governos de distrito, das autoridades gentílicas e administrativas, dos professores de posto escolar, etc. Não pode deixar de se mobilizar a colaboração desses musicólogos de projecção mundial que são Hugh Tracey e seu filho Andrew que tanto estudo lhe tem dedicado. [...] E caso não se consiga realizar tal esforço apenas nos resta entoar um réquiem pela outrora famosa música chope.

Essa matéria, escrita somente três anos antes da independência de Moçambique, poderia muito bem ter sido escrita neste momento sobre o festival *M'saho* – que, aliás, continua ocorrendo anualmente durante dois dias no último final de semana do mês de agosto –, obviamente com alterações de alguns poucos termos que se tornaram obsoletos. As projecções do texto são sintomáticas do período de transição no qual ele se insere. Um dos apoiadores incontestáveis das *timbila* que eram executadas no governo colonial,

Rita-Ferreira demonstra, com suas palavras, um certo saudosismo prévio em relação ao fim do que teriam sido os tempos áureos daquela música.

O egocentrismo desse tipo de previsões não considerou que as “soluções” para o problema (se é que ele de fato tenha existido um problema a ser solucionado) da falta de apoio, do envelhecimento dos músicos, da precariedade dos instrumentos etc. poderiam surgir dos próprios timbileiros. A base social que permitiu a continuidade das *timbila*, ou seja, os padrões de organização nativa não foram ponderados como os meios mais efetivos de recriação da prática cultural. Meus dados indicaram que certos timbileiros, providos de suas redes de relação construídas, entre outras coisas, pela sua habilidade de liderança e organização, foram os principais mantenedores das *timbila* em Zavala.

A via analítica pelos ciclos de vida dos grupos é muito produtiva. Diante dos exemplos analisados no decorrer deste capítulo, podemos observar que, apesar das diversas mudanças estruturantes na sua configuração e função sociais, os agrupamentos de *timbila* permanecem em atividade. Se analisarmos com cuidado suas dinâmicas sociais, perceberemos que a trajetória dos grupos é parte de um fluxo contínuo que computa muitos desaparecimentos, mas também engloba forças internas condutoras de novos grupos, nascidos ou não da cisão de outros já existentes.

A regra de transmissão “de pai para filho”, longe de ser uma constante na história das *timbila*, parece ser uma construção bastante recente, consolidando-se a partir do momento em que a criação e a organização dos grupos são centradas em um chefe que tem em sua rede de parentesco mais próxima a fonte da sua segurança. Os filhos devem lealdade ao pai e não se ausentam de casa por longos períodos “de qualquer maneira”, mas após longas e estratégicas negociações. Os pais, em geral, querem o melhor para os filhos e, se tiverem oportunidade de enviá-los à universidade, dificilmente os manterão em casa em nome das *timbila*. O chefe do grupo possui habilidades sociais suficientes para recrutar membros do seu círculo parental mais estreito, tendo nas vicinidades, para utilizar mais um termo de Webster (2009), sua maior fonte de cooperação.

A viagem do grupo de Chizoho para a França, assim como a realizada pelo grupo de Zandamela em 2007 para se apresentar no âmbito do *Festival de l’Imaginaire*, promovido pela *Maison des Cultures du Monde*,²⁵⁷ são reflexo do processo de patrimonialização, pois suas participações se deram no contexto de exibição de bens

²⁵⁷ A *Maison des Culture du Monde* é uma ONG francesa vinculada ao Centro Francês do Patrimônio Cultural Imaterial e se dedica à promoção de atividades de divulgação e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

culturais “patrimônios da humanidade”. Curioso que a inspiração para Cremildo criar sua composição surge de uma forte dor sentida no contexto de viagem. Essa também foi a motivação para a composição de Catine composta na viagem a Lisboa descrita no início deste capítulo. Guardadas as grandes e devidas diferenças e distâncias entre esses dois episódios, destaco as precariedades alertadas por Cremildo que ultrapassam seu posicionamento pessoal.

A potente imagem contida no trecho da letra que afirma terem visão, não serem analfabetos, remete à condição de *indígenas* a que pertenciam os timbileiros na época do Catine. Completamente desprovidos de sua humanidade aos olhos dos portugueses – embora fossem considerados exímios músicos –, a orquestra levada a Lisboa simplesmente obedecia a ordens ao embarcar para a metrópole. Hoje os timbileiros reclamam pela inclusão do seu tratamento como músicos (inclusive recebendo receitas como profissionais), e não como seres que estão à mercê das demandas políticas alheias. Comparam as condições atuais promovidas pelo governo da Frelimo com as que tinham para tocar e dançar no período colonial (na ocasião dos festivais, como o abordado por Rita-Ferreira na reportagem acima), sugerindo que essas eram melhores. “Nos tempos”, como se referem ao período antes da independência, pelo menos tinham comida, bebida e... sabão para lavar a roupa.

Por fim, remeto a uma questão que vem sendo abordada em capítulos anteriores a respeito da classificação das *timbila* como dança. Mais uma vez essa hipótese parece ter bases sólidas para se confirmar. Considerando o contexto discutido a respeito das mudanças na dinâmica social que produziram uma paulatina perda de foco nas letras das canções, possivelmente o aspecto da dança teve seu papel ampliado nas apresentações. Refiro-me não só às cerimônias e demais exibições a que os grupos são chamados para atuar, mas também no *M'saho*, o festival das *timbila* por excelência. Os poucos microfones disponibilizados para tornar o som audível ao público são dedicados aos instrumentos. Os timbileiros cantam, mas ninguém pode ouvir. Consequentemente, as atenções recaem quase exclusivamente nos dançarinos, que inclusive são mais visíveis pela plateia por se posicionarem fora da cobertura de cimento construída no miradouro de Quissico. Continuarei essa discussão no próximo capítulo, que tratará especificamente desse festival.

O tempo do *M'saho*

Dia 24 de agosto de 2018 realizou-se o 24º *M'saho* no Miradouro de Quissico. No final da manhã daquele dia, as sirenes que ressoaram pelo local indicaram a chegada do governador da província de Inhambane no Miradouro de Quissico. Os tocadores de *timbila* já estavam posicionados no palco, de frente para seus instrumentos, constituindo o *m'kwaio* (seleção dos melhores) e aguardando o sinal para que pudessem iniciar a execução do hino nacional de Moçambique. Os convidados, que já haviam chegado e se dirigido ao interior da tribuna de honra, montada para o evento, levantaram-se em deferência à entrada do chefe. Os régulos, que ocupavam seus lugares na estrutura de alvenaria localizada em frente ao palco, ergueram-se em sinal de respeito àquela autoridade. Enquanto os timbaleiros tocavam o hino nacional, sentados em seus banquinhos de madeira, os ilustres convidados mantiveram-se de pé.

O público, que começava a se avolumar, também se levantou, a uma distância considerável do palco, separados deste por uma corda e pelos olhares vigilantes dos guardas da polícia municipal. Enquanto isso, diversos membros dos grupos de *timbila* que se apresentariam naquele dia chegavam pouco a pouco no Miradouro, após o *matabicho* (um pão com margarina ou geleia e uma caneca de chá) servido pelos funcionários do SDEJT numa edificação que havia se tornado há pouco tempo, com a proximidade das eleições autárquicas e presidenciais no país, a sede do STAE (Secretariado Técnico de Administração Eleitoral) em Zavala.

O objetivo deste capítulo é descrever e analisar esse *M'saho*. Quero compreender, por meio deste festival, que ocorre ininterruptamente desde 1994, a relação do Estado e da Unesco face às *timbila* atualmente, assim como seu papel na construção e reprodução da ideia de pertencimento étnico (o povo chope, ou a comunidade chope). Inseri o festival *M'saho* em um contexto mais amplo de iniciativas dedicadas à apresentação das *timbila* a audiências diversas para refletir sobre o papel desses eventos no processo de objetivação

dessa expressão nos séculos XX e XXI. Proponho que a sua realização até os dias atuais é parte intrínseca da trajetória das *timbila*. Não se pode compreender sua reprodução sem considerar as complexas mediações – que envolveram régulos, agentes da administração colonial e, mais contemporaneamente, o Estado moçambicano pós-colonial – e dinâmicas de sua organização implicadas na promoção de exposições públicas.

Para atingir esse intento, me apoiarei nas reflexões de Barber (1997) a respeito de audiências em África. Barber aponta que, assim como as performances artísticas (música, teatro, etc.), as audiências são também um produto histórico que demandam investigação empírica. Seguindo a sugestão da antropóloga, minha análise buscará compreender os processos sociais e históricos que possibilitaram a instituição do festival *M'saho* e quais são as principais características que o tornaram um ícone da “cultura chope”. A análise da audiência desse festival, a partir da perspectiva dessa antropóloga, permitirá expandir nossa percepção acerca de um evento dedicado às *timbila* e a outras expressões musicais. Dois aspectos levantados por ela, que estão intrinsecamente relacionados, se mostram especialmente relevantes para o que pretendo demonstrar.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que diferentes usos do espaço (o posicionamento de sujeitos diversos, a ordem estabelecida, níveis distintos de participação) estão conectados com formas particulares de se direcionar à audiência.²⁵⁸ Conforme ficará mais explícito no decorrer do capítulo, o local destinado à realização do festival *M'saho* é rigorosamente dividido, de modo a alocar pessoas com diferentes status e papéis sociais em lugares específicos. A descrição de principais atividades ocorridas naquele dia, entretanto, mostrará que a disciplina e a ordem planejadas dificilmente são alcançadas, tendo o comportamento da plateia “indiferenciada” um papel fundamental na quebra do protocolo que permite, em alguns momentos, borrar as fronteiras entre artistas e público.

O segundo aspecto está relacionado à ideia da autora de que as apresentações, no ato de abordar audiências, constituem-nas como uma forma particular de coletividade (Barber, 1997: 354). A audiência, por seu turno, ao escolher participar do evento, constitui-se ela mesma como membro dessa coletividade (*Idem*: 355). A reunião de pessoas na ocasião do *M'saho* será discutida por meio dessa perspectiva. Os agentes

²⁵⁸ Considero audiência não somente um público espectador, totalmente indiferenciado dos artistas, dos funcionários do governo, dos políticos, dos régulos, entre outros, mas a relação estabelecida entre esses diferentes agentes em um evento a partir do qual constroem um vínculo temporário, que entretanto reflete a sociedade mais ampla fora daquela situação específica.

sociais que se dirigem ao Miradouro no dia do festival, ou seja, tocadores e dançarinos de *timbila*, funcionários públicos, zavalenses residentes ou não no distrito, políticos e administradores do Estado, entre outros, partilham juntos, ainda que por pouco tempo, a experiência de se conectarem com o universo da “música chope”.

Diferentemente dos festivais promovidos pelo governo colonial, em que um júri era convocado para decidir os mais bem colocados, nos *misaho* (plural de *m'saho*) que decorriam nos regulados era a audiência, composta por vizinhos, familiares e amigos, que deveria ser convencida acerca da melhor performance daquele ano. A ideia de festival, um evento constituído pela apresentação de grupos musicais que se posicionam de frente para um público espectador, que apenas assiste aos números executados, parece ter sido instituída pela administração portuguesa. Rita-Ferreira (1974) menciona a realização de dois festivais de “música chope” por iniciativa do administrador Froes Carrusca nos quais, além das *timbila*, foram exibidas apresentações de outras expressões musicais, como “*ngalanga, ximveca, sibembe, xingomane, xitente* e outros” (*Notícias*, 30 de junho de 1974). Esse modelo de festival, que persiste até os dias atuais, não é, obviamente, uma cópia idêntica dos realizados durante o colonialismo, mas não resta dúvidas de que a inspiração para a realização do *M'saho* contemporâneo advém daqueles eventos.

A análise deste festival se alinha a perspectivas antropológicas sobre festivais culturais no continente africano (Murphy, 2016; de Jong, 2016) e à compreensão segundo a qual o formato desses eventos, cujo discurso se baseia na valorização da tradição, é um legado dos espetáculos realizados pelos regimes coloniais (Apter, 2005). Os festivais promovidos nos períodos imediatamente pós-independência em países como Senegal, Nigéria e Moçambique tinham como objetivo – embora cada um deles tivesse se alinhado a ideologias e idiossincrasias muito particulares de seus dirigentes – promover expressões artísticas “autóctones” como forma de resgatar os valores africanos “autênticos” coibidos pelo colonialismo. Nesse sentido, a revolução política deveria ser acompanhada por uma revolução filosófica e cultural (Murphy, 2016: 2).

Tomando como base esse referencial teórico, trato os festivais como eventos sociais complexos, nos quais participam distintos atores e instituições (estatais e não-estatais) e por meio dos quais são evidenciados valores, posturas políticas e institucionais, modos específicos de construção de coletividade, entre outros. O termo *M'saho* significa mais do que um festival anual que reúne moradores de Zavala e outros zavalenses migrados que se deslocam ao Miradouro de Quissico para apreciar a música das *timbila*. Ele se refere a um evento social de encontro e competição entre grupos/orquestras que se

confunde com o próprio surgimento das *timbila* (Nhussi e Vilanculos *apud* Jopela, 2006: 85). Por meio dele, timbileiros de distantes localidades do distrito se (re)encontram e se relacionam com outros habitantes (seja por meio da própria apresentação no palco, seja através de relações face a face), gerando redes de sociabilidade que sustentam sentimentos de pertencimento. Como evento, o *M'saho* tem por objetivo perpetuar a música das *timbila* e contribuir para que esse sentimento a uma coletividade chope não se perca.

O *M'saho* se distancia do Festival Nacional da Cultura na medida em que sua concepção não se concentra na ideia de reunião de exemplares artísticos do território com vistas ao ideal de unidade nacional. A diferença é também, portanto, de escala. Por outro lado, a construção do *M'saho* como um evento específico do “povo chope” não deixa de trazer questionamentos acerca do seu papel na imagem mais ampla da nação. As autoridades do Estado – das três instâncias: municipal, distrital e provincial – presentes no *M'saho* 2018 ressaltaram em seus discursos elementos da “cultura chope”,²⁵⁹ contribuindo com isso para a reprodução e reforço da ideia de uma coletividade demarcada territorial e culturalmente.

A concepção desse evento, proposto pela Amizava (Associação dos Amigos de Zavala) quando da sua fundação em 1994, estava associada ao contexto do pós-guerra civil, no qual valores como paz e solidariedade constituíam a tônica dos discursos e ações políticas. A ideia da promoção de um festival, nesse sentido, pode ser entendida também pelo anseio dos seus criadores em resgatar o modelo “tradicional” de encontro de orquestras, caracterizado outrora pela competição entre regulados em que eram escolhidos os melhores agrupamentos. Os poucos timbileiros que ainda se lembravam desse tipo de encontro, geralmente pelas memórias de “ouvir falar” dos seus pais e avós, mencionaram que eventos de competições entre orquestras de diferentes regulados arrastavam gente de perto e de longe para presenciar a acirra disputa. No fim, a orquestra considerada ter demonstrado o melhor desempenho conferia prestígio ao seu regulado.

Os grupos presentes naquele dia 24, que não somavam a totalidade dos timbileiros existentes no distrito, receberam convite oficial do governo distrital para participarem do evento, e chegaram ao local transportados pela caminhonete do SDEJT e por outros automóveis particulares emprestados. O então diretor da Direção Nacional do Patrimônio Cultural, em entrevista realizada em seu gabinete em setembro de 2018 em Maputo, comentou que, para ele, apesar de o Estado ter “abraçado aquele festival, porque é uma

²⁵⁹ Elementos esse debatidos e incorporados à política cultural moçambicana, como culinária, belezas naturais, etc. Ver capítulo 2.

estratégia de preservar as *timbila*”, o *M’saho* continua “a ser feito majoritariamente pelos praticantes das *timbila*. O Estado entra, sim, os dirigentes vão lá, mas eu continuo a achar que aquele é um festival da comunidade”. Eis que, à semelhança da maneira como foi utilizada no dossiê das *timbila* enviado à Unesco, o termo comunidade é adotado como referência a uma estreita, indefinida e indiferenciada coletividade. Como se constitui, afinal, esse agrupamento de pessoas referido constantemente como comunidade chope?

Buscarei responder essa questão a partir da análise dos modos como diferentes sujeitos que participam do festival se envolvem no evento. Para tanto, concentrar-me-ei nos dois principais momentos que constituem a programação. Um primeiro, ao qual darei o nome de “primeiro ato”, se caracteriza pelo intenso uso da linguagem verbal: trata-se da primeira parte do *M’saho*, que ocorre durante praticamente todo o turno da manhã, e se qualifica pelos discursos de autoridades políticas (proferidos em português) e demais comunicações. O “segundo ato” é determinado pelas apresentações das danças tradicionais, com destaque para os grupos de *timbila*.

Um “terceiro ato”, que se desenrola no início da noite, é caracterizado pelas apresentações de música ligeira em *playback*. Para cada um deles a audiência tem maneiras de se comportar, orientada por uma paulatina aproximação do palco que se caracteriza não só pela vontade de cada um em ver de perto os músicos, mas também de fazer parte do que está sendo apresentado, de compartilhar o tempo do *M’saho*. Esse festival é a situação social de maior relevância em Zavalá, importância que se evidencia pela grande afluência de habitantes do distrito para Quissico todos os anos, apesar das longas distâncias e escassas condições de transporte, assim como pelo lugar que ele ocupa na pauta política provincial e na mídia nacional.

O *M’saho* possui um caráter repetitivo, típico do mito e do tempo cíclico que caracterizam esse tipo de eventos africanos produtores de intensa expressão emocional (Mbembe, 2001). Recorro à proposta analítica sobre audiência de Barber (1997), nesse sentido, na medida em que ela fornece ferramentas para compreensão de sentimentos de pertencimento produzidos pela congregação de pessoas em torno de exposições de práticas artísticas em África. Esse festival é o momento mais esperado por grande parte dos zavalenses que dele participam, e é por meio dele que essas pessoas renovam, ano a ano, sua ligação com essa coletividade mais ampla que se estabelece em Quissico em função do *M’saho*.

O capítulo está dividido em 3 seções, além dos apontamentos finais. Na primeira, discuto certas acepções do termo *M’saho* e as relaciono com seus significados

contemporâneos. Na segunda seção exploro aspectos relativos à organização do festival, os atores centrais nela envolvidos e os dilemas mais recorrentes. Por fim, na terceira e mais longa seção, descrevo e analiso o *M'saho* 2018, abordando os principais momentos do evento e refletindo sobre a disposição e circulação de pessoas no miradouro de Quissico, o conteúdo dos discursos oficiais e, sobretudo, as apresentações dos timbileiros. Nas considerações finais recorro a uma discussão sobre o papel de festivais no processo de espetacularização de manifestações culturais para problematizar o lugar ocupado do *M'saho* no interior dessa reflexão.

1. Sobre o significado do *M'saho*

O termo *m'saho* possui diferentes acepções na bibliografia sobre as *timbila* e nas abordagens de instituições governamentais. No glossário apresentado no final de *Chopi Musicians*, Tracey define *msaho* como “competição musical, agrupando apresentações de diversas orquestras” (1970: 149).²⁶⁰ Dias (1986) apresenta uma descrição que se aproxima dessa definição:

De vez em quando arranjavam uma festa grande, um concurso, *msaho*. Os chefes chamavam a população de longe e convidavam os grupos das outras aldeias para tocar. O júri era formado por chefes, mas chefes hóspedes, e não do grupo local. Tocavam todos os grupos e aos que saíam vencedores era marcada a vitória com um corte de machado na sua árvore; ‘podiam dançar três ou quatro dias e ficavam contentes’. (Dias, 1986: 47)

Conforme me explicou o régulo Nhanombe, quando nos encontramos pela primeira vez em setembro de 2018, muito entusiasmado para falar sobre o assunto – tendo-o abordado com uma incrível erudição e clareza de detalhes –, o *m'saho* (“competição grande”, explicou) era uma ocasião para a qual afluía uma quantidade imensa de pessoas (“Aquilo de encher, mesmo. Comício de presidente não é nada”). Cada regulado queria mostrar a superioridade dos seus agrupamentos em termos de composição, execução dos instrumentos e dança. O veredito, segundo ele, ficava a cargo da população, que demonstrava sua apreciação mais a uns grupos que a outros. O encontro

²⁶⁰ Tradução nossa de “musical competition, combined performance by several orchestras”.

em torno das *timbila*, além disso, fazia parte do convívio entre pessoas que viviam em diferentes regulados (Jopela, 2006).

Há variação, conforme o exposto, em relação às perspectivas envolvendo os agentes responsáveis pela decisão. Dias (1986) apresenta dados de uma observação realizada *in loco* em 1959 no regulado de Banguza. Régulo Nhanombe, por sua vez, explicou a dinâmica das competições a partir de sua experiência pessoal naqueles eventos. Bande Júnior (2012) também observou em sua pesquisa discrepâncias a esse respeito:

Os dados que indicam que o *M'saho* era antigamente realizado como uma espécie de concurso são partilhados por quase todos os que foram consultados. Contudo, nota-se algumas divergências no que diz respeito à existência de um júri para escolher o grupo vencedor, formado por 3 a 4 madota (termo em chope usado para designar anciões). Enquanto uns defendem esta ideia, outros defendem que o vencedor era escolhido pelo público, na medida em que todos os grupos actuavam ao mesmo tempo e o que conseguisse concentrar mais espectadores, era o vencedor. Portanto, com este relato, pode-se notar claramente que o público não era um mero espectador, mas sim elemento que participava activamente no *M'saho* e que para desempenhar o papel de júri era preciso que se identificasse com a dança e música de *timbila*. (Bande Junior, 2012: 28).

Apesar de as fontes não indicarem um consenso, não podemos deixar de notar que o formato dos festivais organizados por autoridades coloniais, com a observância de um programa restrito de apresentações e discursos e a separação nítida entre audiência e timbileiros engendrou uma dinâmica distinta da que se verificava nas circunscrições dos regulados.²⁶¹ Um festival realizado em 1972 na sede do distrito, conforme mencionei no capítulo anterior, contou com um júri especializado composto por um padre, um maestro, quatro compositores chopes e o administrador/antropólogo António Rita-Ferreira. Esses vários modos de apresentação das *timbila*, contudo, parecem ter convivido e não propriamente terem sido formas excludentes, uma em substituição à outra. Essa explicação auxilia, inclusive, a relativizar as divergências em torno da existência ou não de um júri constituído por chefes/*madotas* nos *misaho* organizados pelos regulados.

²⁶¹ Embora os organizadores do *M'saho* 2018 tenham tentado seguir o protocolo de organização perpetrado pelo governo moçambicano (em grande medida inspirado nos protocolos coloniais), a audiência alterou essa ordem durante o evento, ao se aproximar paulatinamente do palco, com algumas pessoas inclusive “invadindo” o espaço destinado aos dançarinos para com eles também poderem compartilhar a dança. Como essa atitude já é esperada, os guardas municipais são orientados a retirá-las para que retornem aos seus lugares. Ver seção 3 deste capítulo.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de que diferentes tipos de eventos eram denominados genericamente por “festival” pela administração portuguesa. O evento realizado em 1972 teve um caráter eminentemente competitivo. Rita-Ferreira informa que no primeiro dia apresentaram, “perante numeroso público, as orquestras de timbilas de Banguza, Zavala, Canda, Zandamela, Chambula, Quissico, Nhacutou, Guilundo e Mavila” (*Notícias*, 30 de agosto de 1972, capa). Numa primeira etapa, foram selecionadas as de Mavila, Zavala e Nhacutou, dentre as quais, o júri,

com bastante dificuldade e após votação, deliberou atribuir o primeiro e o segundo prémios às orquestras de Mavila e de Zavala. Ressaltou de maneira flagrante o nível superior que os célebres maestros Chambini e Catini conseguiram imprimir aos conjuntos que dirigiam.

Sem favor se pode considerar o festival como um autêntico sucesso. Foi apreciado pelos numerosos europeus que ali acorreram entre os quais se viam personalidades de destaque na nossa capital. Foi gulosamente admirado pelos milhares de chopes [...] (*Idem*).

Um outro evento, realizado quase uma década antes (6 de outubro de 1963), foi denominado “Festival do Povo Chope”. Não se tratava de uma competição entre orquestras mediada por um júri, mas de uma recepção oficial “do povo chope” em homenagem ao governador-geral à época, Almirante Manuel Maria Sarmiento Rodrigues. Na brochura confeccionada para a ocasião, constam, além das letras de algumas canções que foram executadas e informações gerais sobre aquele grupo étnico, um programa contendo todos os números que seriam apresentados:

| PROGRAMA | |
|------------------|---|
| I PARTE | |
| 1 — | INTRODUÇÃO — MUTSITSO — UNGUENISSO |
| 2 — | GRUPO DE NHACUTÓUO (Dibuto da Nhacutóuo) Do compositor Faniquijo Macubane da regedoria Nhacutóuo |
| 3 — | MUZENO DE MAVILA Do compositor Chambine da regedoria Mavila |
| 4 — | ALOCUÇÃO DAS BAILARINAS |
| 5 — | MABANJA DE BANGUZA Do compositor Comucamo da regedoria Banguza |
| 6 — | DANÇA DAS RAPARIGAS — Chingomane |
| 7 — | CORAL DA ESCOLA DE ADAPTAÇÃO DE MUANE (Regedoria Chambula) |
| INTERVALO | |
| II PARTE | |
| 8 — | MDANO DE ZAVALA Do compositor Catize Galaze da regedoria Zavala (lôco-lôco) |
| 9 — | DANÇA DA ESPADA Do compositor Chambine da regedoria Mavila |
| 10 — | INZENO DE ZANDAMELA Do compositor Mourício Ndalele da regedoria Zandamela |
| 11 — | DIBANJA DA ZANDAMELA Do compositor Mubuziane Tamo da regedoria Zandamela |
| 12 — | DANÇA DAS RAPARIGAS — Chingomane |
| 13 — | CORAL DA ESCOLA DE MUANE (Regedoria Chambula) |
| 14 — | CHIBUDO DE CANDA Do compositor Gulliche Muchinga da regedoria Canda |
| 15 — | INZENO DA CANDA Do compositor Chipendane Nguizo da regedoria Canda |
| 16 — | MUTSUMETO DE ZAVALA Do compositor Catini da regedoria Zavala |
| 17 — | HINO NACIONAL |

Ao invés da denominação dos grupos, como o programa do festival é organizado atualmente, a administração colonial divulgava o nome dos movimentos de uma peça de *timbila* (“mutsitso”, “muzeno”, “mabanja”, “mdano”, etc.) juntamente com seus respectivos compositores. Isso sugere não somente a exibição de uma orquestra genérica, composta por integrantes de diversos regulados, mas sobretudo a reprodução das categorias musicológicas cunhadas por Hugh Tracey. A sequência do programa, aliás, foi elaborada de maneira a seguir ordenadamente os movimentos de uma peça completa de *timbila*, conforme formulada pelo etnomusicólogo (Tracey, 1948). Nos festivais atuais, as *timbila* são apresentadas pelos grupos do distrito de Zavala convidados a participarem do evento, os quais decidem o repertório a ser comprimido nos vinte minutos disponíveis à sua exibição.

Diversamente do programa acima, cujos movimentos eram referenciados por autoria e executados na íntegra, atualmente os chefes dos grupos ensaiam sua apresentação nela inserindo os movimentos de sua escolha. Em geral, a autoria das canções interpretadas no festival é atribuída ao chefe/líder, embora outros integrantes do grupo (mais frequentemente tocadores) possam auxiliá-lo nessa tarefa. Ainda que a prática coletiva de composição seja relativamente comum – incluindo as canções criadas no período colonial – a autoria é sempre imputada ao chefe. No *M’saho* contemporâneo, entretanto, a questão da autoria não é enfatizada em nenhum momento, como o era antigamente; a prevalência dos movimentos e da divulgação dos seus compositores deu lugar, no presente, à divulgação apenas dos nomes dos “grupos culturais”.²⁶²

Outro tipo de apresentações a que poderíamos empregar o termo “festival” (muito embora essa expressão não apareça na bibliografia consultada sobre o tema), trata-se das exibições de “danças africanas” nas minas de ouro e diamante da África do Sul. Por sugestão de Hugh Tracey, uma arena semicircular foi construída em 1943 na *Consolidated Main Reef Mine* em Joanesburgo e reproduzida pela administração de outras minas com objetivo de apresentar espetáculos de dança, os quais se tornaram uma atração entre turistas europeus e outros visitantes (Tracey, 1952). Um estudo fotográfico conduzido por Tracey (a autoria das fotografias é de Merlyn Severn) e publicado em outubro de 1952 pela *African Music Society* revela a predileção do musicólogo pelas

²⁶² No programa produzido pela SDEJT para o *M’saho* 2018, as exibições estavam escritas da seguinte maneira: “Actuação de Grupo Cultural (M’kuayo)”, “Actuação de Grupo Cultural Timbila de Muane”, “Actuação de Grupo Cultural Timbila de Chizoho”, e assim por diante.

timbila. Enquanto em relação às outras sete danças²⁶³ às quais a publicação se dedica, o autor simplesmente as descreve, no tocante à “dança orquestral *ngodo*” (Tracey, 1952: 19), antes da descrição propriamente dita, afirma que os chopes

podem ser uma das mais musicais de todas as tribos bantos. Suas orquestras de xilofones (uso a palavra “orquestra” no sentido grego de coro dançante) os tornaram famosos. O peitoril com o qual constroem seus instrumentos, as complexidades da dança, a excelências das letras de suas canções, tudo converge para situar sua música, poesia e dança em um plano muito acima da maioria dos povos africanos.²⁶⁴

Nas imagens contidas na publicação é possível verificar que os dançarinos se posicionavam de frente para os tocadores, configuração de preferência dos timbileiros ainda hoje. Nas cerimônias tradicionais e demais atuações em suas localidades na zona rural de Zavala os dançarinos sempre se apresentam alinhados, de frente para os tocadores.



Fig. 36. A arena proposta por Tracey. Fonte: *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines*.

²⁶³ Danças *Stamping* dos grupos de tribos *Nguni*; danças *Shaking* dos *Xhosa*; danças *Pipe* dos *Pedi* e *Sotho*; danças *Striding* dos *Sotho*; danças *Tumbling* ou acrobáticas *Tswa* e *Ndau*; e danças miméticas e grupos corais dos *Shangaan* (Tracey, 1952: 3).

²⁶⁴ Tradução minha de “may well be one of the most musical of all Bantu tribes. Their xylophone orchestras (using the word ‘orchestra’ in its Greek sense of a dancing chorus) have made them famous. The sill with which they make their instruments, the complexities of the dance itself, the excellence of their lyrics, all combine to place their music, poetry and dancing on a plane well above those of the most African peoples”.



Fig. 37. O palco do Miradouro no festival *M'saho*. Foto da autora.

Ao apreciar essas fotos, observamos que o *design* proposto na construção das arenas procurou respeitar não somente a configuração preferencial dos timbileiros, mas permitiu também que a audiência (composta não só por europeus, mas majoritariamente por africanos que trabalhavam naqueles espaços) pudesse apreciar a orquestra de vários ângulos. A atual estrutura do miradouro de Quissico, onde se realiza o *M'saho*, possui alguma semelhança com essas arenas. Contudo, a disposição do palco obriga os dançarinos a ficarem de costas para os tocadores, caso contrário permaneceriam de costas para a audiência.

Uma proposta de estudo do Arpac, possivelmente elaborada no final da década de 1990, planejava uma investigação em Zavala e Inharrime para compreender as funções sociais do *m'saho*, “manifestação cultural de origem chopi [sic]”. Em um documento ao qual tive acesso na sede daquela instituição em Maputo, considerava-se a existência de duas concepções principais em torno do *m'saho*: “1) manifestação cultural que envolve apenas timbila e 2) manifestação cultural que envolve várias manifestações culturais”. Infelizmente não tivemos acesso ao material resultante dessa investigação, que parece ter sido executada com a realização de entrevistas; a menção a um trabalho com essas

características pode ser encontrado em Jopela (2006).²⁶⁵ Os autores deste trabalho apontaram que o programa do *I Festival de Dança Popular* de 1978 define *Msaho* com “dança das timbilas”, o que lhes pareceu uma relação falaciosa (Jopela, 2006: 85). Outra definição abordada, oriunda de material não publicado da Campanha Nacional de Preservação Cultural (1978-1982) e de fontes orais, “diz que *Msaho* é a manifestação competitiva de grupos de orquestras de timbileiros de diferentes regulados *vachopi*” (*Idem*).

Os autores se incomodaram com essa última definição que, embora mais difundida e aceita, considera apenas as *timbila*, excluindo outras manifestações. Jopela argumenta, nesse sentido, e com intuito de resolver definitivamente o imbróglio, o seguinte:

M'saho, hoje, é um festival cultural em que participam várias orquestras de *timbila* e outras manifestações culturais, tendo em vista não só a divulgação de novos repertórios, mas também, a competição entre os vários grupos. Comumente, *m'saho* é usado impropriamente como sinónimo de repertório ou orquestra. [...] Mas os falantes do *copi* [sic] dizem “vamos ao *m'saho*” para dizer que vão ao festival (2006: 86).

Eu acrescentaria que dizem também “vamos à Amizava” – e talvez com mais frequência – como sinónimo de “vamos ao festival *M'saho*”. A explicação contida nessa citação se torna ainda mais interessante se pensarmos que seu autor a elaborou a partir de trabalho de campo focado na perspectiva dos próprios timbileiros e demais apreciadores das *timbila* em Zavala. Além disso, creio ser a primeira vez que um investigador tenha associado explicitamente o *M'saho* à ideia de festival, relação que podia ser observada na prática e incorporada timidamente pelos jornalistas em suas matérias a respeito do evento. Poderíamos questionar a afirmação acerca da existência de competição ainda hoje. Um observador desatento, ao assistir a um dia de *M'saho* – o de 2018, por exemplo – poderia chegar à conclusão de que aquele festival tem caráter apenas de demonstração, sem nenhuma disputa em jogo. Meus dados apontam para outra direção. Embora não haja um júri composto para decidir qual o melhor grupo (como ocorre nas seletivas do Festival Nacional da Cultura), tanto os timbileiros como a plateia presente sabem quem se superou naquele ano. Explicarei esse ponto à frente, à luz de situações que me permitem demonstrar essa afirmação.

²⁶⁵ Cf. Nhussi, Vasco e Vilanculo, João. “Função Social de *Msaho*, Manifestação Cultural de Origem *Copi*”, apresentado ao *Seminário sobre Cultura, Base do Desenvolvimento e progresso Sócio-económico*, realizado em Chimoio de 24 a 27 de Novembro de 1997.

Uma publicação mais contemporânea do Arpac, cujo objetivo é divulgar as *timbila* como um Patrimônio da Humanidade, aborda o *M'saho* a partir do que seus autores consideram como suas duas características: como “gênero artístico” e como “festival”. Antes de explicar cada uma dessas divisões, podemos ler esta explicação genérica: “o *m'saho* é uma prática social secular. Ela designa um evento cultural que ocorre com a participação dos *migodo*. Não se sabe ao certo desde quando é que esta prática é realizada” (ARPAC, 2014: 41). Como “gênero artístico”, a publicação aponta que

Segundo Martinho Lutero, o *m'saho* é o gênero artístico da Timbila por excelência. Isto é, nele encontramos a típica composição musical, com todas as possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas exploradas ao máximo. Neste âmbito, o *m'saho* possui uma estrutura bem definida, porém, permitindo variações de orquestra para orquestra. Tracey pôde identificar tal estrutura, ao definir *m'saho* como “dança orquestral de nove a onze movimentos” (ARPAC, 2014: 43).

E, como festival:

Esta dimensão é conhecida também como “encontro de amigos”. Constitui um momento de convívio, reunindo pessoas que há muito se conhecem nas sendas da Timbila. Os músicos, dançarinos e espectadores são na maior parte dos casos pessoas ligadas por laços de parentesco, de amizade ou de vizinhança. Deste modo, a realização regular do *m'saho* tem contribuído para fortalecer o conhecimento mútuo e cimentar os laços de fraternidade entre os habitantes da região. [...]

Trata-se de um encontro em que pessoas de diferentes localidades desfrutam de um momento privilegiado de Timbila e onde vários *ngodo* apresentam publicamente o seu repertório, num espírito que já foi no passado bastante competitivo.

Essa perspectiva, que caracteriza em grande medida a concepção do Estado moçambicano em relação ao festival *M'saho*, revela muito dos ideais de coesão social contidos na política cultural moçambicana. De fato, esse evento se constitui como uma ocasião importante de fortalecimento dos laços sociais, fundamentais para a organização de qualquer sociedade. Por outro lado, esse discurso demasiado conciliador acaba por ocultar a existência de uma rede complexa de agentes e instituições que contribuem para a realização ininterrupta do festival desde 1994. O último parágrafo desta citação desconsidera, além disso, o universo de tensões que envolve os processos de escolha dos grupos que poderão pisar o palco do Miradouro, de construção do programa, de angariação de condições materiais para a realização do evento, de gestão do espaço, etc.

Essa reflexão me conduz ao argumento de fundo que ampara esta seção e vem sendo descortinado em toda a tese: não se pode compreender a trajetória das *timbila* na história política de Moçambique desconsiderando os modos como elas foram agenciadas, geridas e dirigidas por instituições dos estados colonial e pós-colonial.

A ideia de festival, a meu ver, associada ao termo *m'saho*, exprime a singularidade com qual o Festival *M'saho* foi concebido, através da junção de dois fenômenos conhecido pelas *timbila*: os festivais promovidos pela administração colonial (e pelo contexto das minas sul-africanas) e os *misaho* competitivos entre regulados. A abordagem mais difundida sobre sua realização entre intelectuais moçambicanos e agentes da administração pública é o *M'saho* se tratar de um festival de *timbila* que promove a identidade cultural dos chopes (Bande Junior, 2012: 33). A identificação das *timbila* com um povo específico é uma concepção reforçada no *M'saho* (assim como o foi pela administração colonial e pelos organizadores das apresentações nas minas) e a eficácia dessa relação experimentada no festival não pode ser desconsiderada. Essa percepção, entretanto, reproduzida em documentos do governo e matérias jornalísticas, tem sido complementada, após a proclamação na Unesco, com a ideia de que as *timbila* passaram a pertencer à humanidade.²⁶⁶ Ainda que vários timbileiros repitam essa asserção, a identificação étnica continua operando fortemente entre eles.

2. Organização

As atividades de organização do festival se concentraram nas duas semanas que antecederam o evento. Há uns anos a responsabilidade pela preparação do *M'saho* é atribuída ao governo distrital de Zavala (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia – SDEJT), juntamente com outras instituições. Como se trata de um Patrimônio da Humanidade, isto é, uma manifestação cuja importância e prestígio ultrapassa as fronteiras do município e do distrito, a Direção Provincial de Cultura e Turismo também passou a participar desse processo, principalmente na busca por

²⁶⁶ Ver, por exemplo: “Este povo tem tradição cultural marcante na nossa sociedade, é fabricante da mbila e executante da dança timbila. Dança que já ultrapassa o universo deste povo, uma vez instituída património cultural da humanidade” (*Notícias/Caderno Cultura*, 23 de agosto de 2006). Ou: “A Proclamação da timbila como obra prima do património oral intangível da humanidade constitui o reconhecimento de uma manifestação cultural autóctone que não é mais pertença somente das comunidades chope ou dos moçambicanos como povo, mas sim de toda humanidade” (*Notícias/Caderno Cultura*, 30 de agosto de 2006).

patrocínio para subsidiar os gastos com o festival. O Conselho Municipal de Quissico, que conta com um setor de Cultura, é envolvido na organização do espaço do Miradouro onde se realiza o evento: limpeza do local, montagem de uma tribuna onde sentarão os convidados de honra (governador, membros do partido Frelimo e do governo, patrocinadores, representantes de organizações religiosas, etc.) e disponibilização de barracas ao longo da pista da Estrada Nacional 1 – que margeia o Miradouro – para que pequenos comerciantes vendam seus produtos (principalmente alimentos e bebidas).

A Amizava, que tanto protagonismo teve na concepção do *M'saho* em 1994,²⁶⁷ passou nos últimos anos a ter um papel circunscrito à cerimônia tradicional que ocorre no dia anterior à abertura do festival (ver abaixo) e a uma comunicação pública na abertura do evento. Nos primeiros anos da sua fundação, a Associação buscava financiamento em pequenas empresas (cujos donos possivelmente eram conhecidos dos seus membros) para promover o festival, fornecendo alimentação, camisetas e transporte aos artistas que se apresentassem. Algumas pessoas contam que ela já recebeu recursos da Unesco para organizar o *M'saho*, como parte de medidas de salvaguarda das *timbila*.²⁶⁸ Curiosamente, em fevereiro de 2018, conheci em Quissico dois representantes de uma produtora de eventos culturais de Maputo que disseram terem sido convidados pelo Ministério da Cultura e Turismo para organizar o festival daquele ano com recursos do escritório da Unesco em Maputo.

Particpei das três reuniões que esses produtores convocaram para apresentar suas intenções, uma com a vereadora de Serviços Sociais, Cultura e Turismo do Município de Quissico, uma segunda com o presidente do Município e uma terceira com o diretor da SDEJT. Em todas elas, os proponentes seguiram mais ou menos os mesmos protocolo e pauta: além de se apresentarem, explicaram que tinham experiência com o *M'saho* por

²⁶⁷ Em seu estatuto, publicado no Boletim da República em 22 de Fevereiro de 1995, uma das funções da Amizava é “promover ‘MISAHO’ e outros tipos de actividade visando a divulgação, conhecimento, aperfeiçoamento e elevação do nível representativo da cultura e dignidade das populações de Zavala” (Capítulo II, Sexto, letra h). É indiscutível a importância dessa Associação na criação e manutenção deste festival.

²⁶⁸ Quiçá esses recursos aludidos tenham saído do projeto “Safeguarding the Chopi Timbila tradition in Mozambique” que, de acordo com o site da Unesco, foi implementado entre novembro de 2006 e dezembro de 2009 com financiamento do Japão na soma de US\$56.500,00. (Fonte: <https://ich.unesco.org/en/projects/safeguarding-the-chopi-timbila-tradition-in-mozambique-00041>. Acesso em: 12/10/2019). O assunto envolvendo recursos da Unesco foi tratado como um tabu durante minha pesquisa. Dificilmente algum dos meus interlocutores mencionava abertamente a existência de algum projeto que tenha sido implementado ou o repasse de recursos aos timbileiros. A maior parte das pessoas com quem abordei esse assunto comentou que houve repasse da Unesco para o governo moçambicano e para a Amizava. Em relação ao *M'saho* 2012, Bande (2013: 3) afirmou que foi promovido pela Amizava em parceria com o então Ministério da Educação e Cultura, o governo distrital e a Unesco.

terem organizado o evento por cerca de uma década juntamente com a Amizava. Assim, estavam dispostos a replicar a gestão de anos anteriores: montar tendas para os artistas dormirem, providenciar muita comida e pessoas para cozinhar para eles, disponibilizar bebida, distribuir camisetas, bonés, *capulanas* e outros tecidos para oferecer aos dançarinos. Além disso, reservariam um montante em dinheiro para distribuir entre os grupos. A proposta se tratava da realização de um festival com duração de dois dias, além de um workshop sobre *timbila* que aconteceria nos dias anteriores. Antes disso, fariam visitas frequentes às sedes dos grupos e filmariam os ensaios com vistas à produção de um documentário sobre o festival.

Na SDEJT, o diretor frisou que era importante terem tudo aquilo que estava sendo apresentado por escrito, pois estavam no “âmbito da administração pública”. A proposta escrita deveria ser também compartilhada com a Direção Provincial que, segundo ele, era “a dona do festival”. O projeto precisaria levar em consideração, ainda segundo esse dirigente, “os critérios da Associação dos Timbileiros”. O diretor da Repartição de Cultura dessa instituição sugeriu que fossem eles, os proponentes, a enviarem a primeira versão desse documento escrito para que pudessem chegar a um acordo, o que ficou confirmado. Alguns timbileiros, ao ouvirem ruídos dessa negociação, ficaram muito entusiasmados, pois se lembraram de quando aquela produtora havia se envolvido com o festival, época em que recebiam roupas, sabão para lavá-las, comiam carne de vaca, bebiam *sope* (aguardente) e dormiam “em condições condignas”.

Por diversos motivos, os quais não convêm mencionar aqui, não foi possível contar com a produtora na preparação do festival. Segundo me informaram, o orçamento com o qual contavam não lhes foi repassado, o que inviabilizou a produção. Assim, coube à SDEJT ser o centro articulador das atividades que se desenrolaram naquelas duas semanas. Não há um orçamento governamental específico para o festival, portanto os técnicos daquela instituição não esperavam nenhum recurso garantido para tal. A solução costumeira nessas situações foi, então, colocada em ação: pedir ajuda aos proprietários do comércio local, a pequenos empresários e às duas filiais de bancos da vila.

O diretor da Repartição da Cultura dessa Secretaria me explicou que, com a desmobilização da Amizava devido a conflitos internos e falecimentos de alguns dos seus membros fundadores, o governo do distrito assumiu a responsabilidade em relação à organização do *M'saho*, inclusive adotando o mesmo modelo de aquisição de fundos praticado pela Associação. Antes de saírem às ruas para procurar possíveis financiadores, os técnicos daquela repartição produziram um “Pedido de Patrocínio” que foi assinado

pelo Administrador do Distrito. O folheto, editado em folha de papel A4 dobrado ao meio, continha o seguinte texto:

Timbila

Timbila, termo plural de *Mbila*, é um dos instrumentos melódicos africanos mais avançados, com escalas compostas por várias oitavas, formando orquestras. Habitualmente no plural designa não só o conjunto dos xilofones, mas também a música produzida pela orquestra formada por vários componentes.

Como uma dança, a *Timbila* é formada, no mínimo, por 15 membros entre dançarinos e instrumentistas. O conteúdo histórico e social desta dança retrata as lutas tribais, de resistência colonial e o progresso da realidade cultural dos moçambicanos.

Fontes orais aludem que a *Timbila* foi uma das formas usadas pelas autoridades tradicionais “Copis” [sic] para manterem a sua dominação, difundindo através dela os valores tradicionais da comunidade e obrigando que cada chefe tribal tivesse seu agrupamento que exibisse em ocasiões de alto significado.

Como forma de salvaguardar a **Timbila**, Património Cultural Mundial, proclamada pela UNESCO, Obra-Prima e Intangível da Humanidade, o Governo do distrito de Zavala realiza anualmente o Festival M’saho.

Porque o Governo pretende que o Festival transcenda as fronteiras da Província, a edição 2018 a ter lugar em Quissico, Distrito de Zavala, nos dias 24 a 26 de Agosto, poderá contar com a participação de mais de 800 artistas, alguns dos quais convidados de outras províncias.

Para a materialização deste nobre desiderato, o Governo do Distrito de Zavala submete a V. Excia o pedido de patrocínio para A MATERIALIZAÇÃO DESTE QUE É O MAIS ALTO ACTO DE CONSAGRAÇÃO DA CULTURA COPI [sic]. [...]

Esta longa citação sintetiza alguns dos temas sobre os quais refleti em capítulos anteriores, como a questão da definição das *timbila* e seus aspectos descritivos. Não podemos deixar de retornar à formulação apresentada no primeiro e terceiro capítulos acerca da atual classificação das *timbila* como dança pelo governo moçambicano. Encontramos neste documento mais uma evidência daquelas afirmações. Assim como nos palcos de dança moçambicana, nos quais os grupos são alocados, nos escritos governamentais à *timbila* é também destinada a classificação enquanto dança.

Muito interessante observar que o primeiro parágrafo foi construído tendo em conta justamente o fundamento da excepcionalidade das *timbila* como instrumento

musical. Quando se refere às *timbila* como dança, o texto ressalta seu comprometimento histórico e político e sua importância como “resistência” ao colonialismo (ver capítulo 5 sobre este último ponto). Conforme discuti no capítulo 4, retórica semelhante foi utilizada no dossiê das “*timbila chopes*”, que enfatizava a complexidade do instrumento e dos sons por ele produzido, em detrimento da dança. Afirmo que essa escolha se alinhava ao critério da Unesco de excepcionalidade da manifestação cultural e ressaltei que a classificação predominante das *timbila* por parte do governo moçambicano é a dança. O trecho transcrito é mais uma fonte de reflexão sobre essa questão.

Webster (2009) discute que a apreciação das *timbila* nas vicinidades estudadas por ele em Inharrime se voltava em grande medida às letras das canções, que retratavam acontecimentos cotidianos da coletividade, funcionando não só como meio de informação daquela sociedade, mas também como orientadores de condutas socialmente aceitas. Contemporaneamente, os dançarinos chamam muito mais a atenção do público do que a melodia das *timbila* ou as letras cantadas. Mais do que qualquer outro evento com a presença das *timbila*, é o festival *M’saho* aquele que reverbera de modo mais eloquente o que venho afirmando em capítulos anteriores a respeito desse tema. Voltarei a essa reflexão em breve. Antes disso, voltemos à organização do festival.

Uma semana antes do evento houve uma reunião envolvendo a vereadora da Cultura e outros funcionários do Conselho Municipal, o diretor da SDEJT e os três servidores da repartição de Cultura desta instituição. A Secretária Geral do governo distrital dirigiu o encontro, cujo objetivo era discutir o programa que seria executado no *M’saho*. Dois episódios ocorridos na ocasião merecem ser mencionados. Enquanto as três pessoas que ocupavam cargos de maior hierarquia naquele espaço (a secretária-geral, a vereadora da Cultura e o diretor do SDEJT) discutiam o momento em que o governador faria a sua comunicação, considerando a ordem estabelecida de inclusão de todas as autoridades, um funcionário do governo distrital levantou-se da cadeira e disse com certa indignação: “As intervenções estão a ultrapassar as atuações. O que nós queremos é *timbila*! Vêm pessoas de fora, querem ver *timbila*, não pessoas a falar!”.²⁶⁹ Ninguém considerou o que tinha sido dito, e voltaram a discutir a ordem das aparições dos chefes.

Uma segunda observação diz respeito a uma tensão que parece estar tendo lugar nessas reuniões nos últimos anos. Trata-se da sobreposição *M’saho versus* Dia da Vila.

²⁶⁹ Mais tarde, findada a reunião, um dos técnicos da SDEJT me disse que ele já tinha sido seu colega na Repartição da Cultura e que é um grande apreciador das *timbila*, sempre defendendo-a quando percebe estarem diminuindo seu lugar no festival.

Segundo fontes orais, o *M'saho* é realizado sempre no último final de semana de agosto porque coincide com a comemoração do dia em que Quissico foi elevado à categoria de vila. Em 2013, com as mudanças político-administrativas levadas a cabo pelo governo moçambicano, a vila se tornou município. A partir de então, uma certa disputa por protagonismo no evento passou a ser recorrente. Em 2018, durante a reunião a que nos referimos, já estava decidido que a festividade seria dividida: no sábado, o *M'saho* e, domingo, o dia da vila.²⁷⁰ Restava decidir em qual deles seria o lançamento da “campanha de educação cívica eleitoral”. A vereadora da Cultura do município defendeu que esse acontecimento deveria se dar no dia da vila, pois, além de existir uma grande chance de o *M'saho* ofuscar aquele importante lançamento, no domingo mais pessoas do distrito afluiriam ao Miradouro.²⁷¹ Por fim, ficou decidido que o lançamento seria feito no *M'saho*, devido à confirmação da presença do governador no festival.

Nesse período, ou seja, durante a semana que antecedeu o evento, a vila se transformou completamente. O volume de pessoas circulando pelas poucas ruas de cimento era muito superior ao que costumamos ver no dia a dia. Comerciantes de províncias vizinhas cobriam essas passagens com seus fardos de roupas, sapatos, *capulanas*, bolsas, roupas de cama e de mesa, entre muitos outros produtos. Achava-se de tudo nessas *calamidades*. Muita gente do distrito espera chegar esse momento do ano para comprar vestimentas e demais utensílios domésticos. Zavalenses trabalhadores na África do Sul que iam de férias para sua terra natal aproveitavam a ocasião do festival para chegar mais cedo e matar as saudades da terra.²⁷² Alguns pequenos comerciantes com quem conversei afirmaram ser esse o melhor momento do ano para os negócios, pois é quando os parentes da população chegam de outros lugares (principalmente Maputo e África do Sul) e gastam seu dinheiro com alimentos e bebidas para serem compartilhados entre famílias e amigos durante os dias de festa.

Dois dias antes, os técnicos da SDEJT dividiram-se entre as tarefas de buscar lenha para cozinhar no dia do evento e colchões emprestados de um internato numa missão católica em Mavila para que os artistas convidados pudessem dormir. Uma

²⁷⁰ Mesmo que oficialmente Quissico tenha se tornado um município, continua sendo chamada de vila pela maior parte dos seus habitantes. O dia da vila continuou a ser comemorado, sua organização ficando a cargo do Conselho Municipal.

²⁷¹ Indicou inclusive, para sustentar sua colocação, que um almoço seria fornecido pelo governo do município, informação que, segundo ela, os moradores já tinham tido.

²⁷² O *M'saho* é vivido como uma espécie de feriado, pretexto para muitos filhos da terra viajarem e reverem seus parentes. Conheci algumas pessoas que foram a Zavala no final de semana em que ocorreu o festival e nem se dirigiram ao miradouro; segundo elas, a graça da “Amizava” (como muitos se referem ao *M'saho*) é ser uma ocasião de reunião de familiares que vivem longe uns dos outros.

reunião do partido Frelimo, que ocorria na “Sala de Sessões” do bairro Nhagave a sete chaves, passou a comprometer a realização do *M’saho* dali a dois dias. Quem pôde participar da reunião me relatou que a alta cúpula do “Partido” no distrito havia sugerido adiar o evento, por falta de condições mínimas para a sua efetiva execução. Segundo essa pessoa, entretanto, tudo aquilo não passava de uma estratégia política para conferir se o governo distrital seria capaz de reverter a situação. Mas “há de acontecer”, garantiu.

Em um dos momentos que nos encontrávamos na SDEJT, senhor Petula, o vice-presidente da Associação dos Timbileiros, passou para cumprimentar os técnicos e saber mais informações sobre a organização do festival. A situação ainda estava indefinida, embora os funcionários daquela instituição estivessem confiantes de que o evento aconteceria. Ao inteirar-se de alguns detalhes, Petula sentiu-se bastante insatisfeito com as condições materiais que teriam aquele ano, mas mostrou-se ainda mais contrariado ao saber que não havia tido nenhum tipo de seleção ou ensaio para o *m’kwaio*. “Mas está no programa, não vai faltar”, respondeu algum funcionário. O vice-presidente da associação, então, respondeu no ato: “*M’kwaio* prepara-se em termos de canções, em termos de pessoas. Não é só colocar no papel!”.

Apesar de toda a apreensão gerada nesses últimos momentos pré-festival, os funcionários da SDEJT conseguiram garantir três refeições no dia do *M’saho* para os artistas que se apresentariam. Enquanto as últimas tentativas para conseguir mais doação de alimentos e combustível estavam sendo providenciadas, os timbileiros, cada grupo em sua localidade, ensaiavam. Alguns dedicavam os últimos momentos para reparar uma ou outra avaria nos instrumentos, substituir cabaças e teclas e aperfeiçoar o som através da afinação. Esta tarefa, que exige muito cuidado e paciência, somente é realizada por uns poucos que possuem o conhecimento e experiência necessários; geralmente é desempenhada pelo chefe do grupo. Desde o dia anterior os bares e barracas da vila ficaram apinhadas de gente. Sons automotivos e caixas de som espalhadas por todos os lados indicavam que os transeuntes estavam “brincando”, como se referem a ações envolvendo bebidas alcóolicas, amigos, música em caixas de som automotivas e divertimento.

Considerando o cenário a que estavam sujeitos, o chefe da Repartição de Cultura resolveu avisar os líderes de três grupos que eles não poderiam participar do *M’saho* aquele ano.²⁷³ Ora, a ocasião na qual a maioria dos timbileiros gosta de se apresentar é,

²⁷³ Foram os seguintes grupos: Canda, Zavalene e Nyakutowe. Os motivos para a sua retirada do programa não foram completamente arbitrários. Os três são considerados por aquele chefe da administração pública

sem dúvida, o *M'saho*, o evento mais esperado por todos. Não ser convidado “pelo governo” é motivo para muito desapontamento. Assim, o chefe pediu a uma funcionária da sua equipe, “que fala chope de verdade” (ou seja, por ter nascido e ter sido socializada em Zavala), para comunicar ao líder do grupo de Nyakutowe, Masotchwane, que eles não poderiam ser convidados aquele ano por falta de condições materiais (leia-se alimentos e combustível para buscar o grupo na respectiva localidade). O pedido gerou uma atmosfera de tensão (é sabida a personalidade enérgica daquele timbileiro), que se intensificou com a ligação de celular em curso. A técnica, ao desligar o telefone, disse que ele tinha ficado muito nervoso, inclusive proferindo xingamentos e acusando “a cultura” de estar lhe excluindo daquele importante festival. Masotchwane vociferou ao telefone – o que parece tê-la abalado ainda mais – que, se o grupo dele não poderia tocar, nenhum grupo se apresentaria, sugerindo que iria contactar o poder da feitiçaria para o efeito.

Todos entreolharam-se e, demonstrando não terem se sentido ameaçados, deram continuidade aos preparativos. A atividade para a qual dedicaram-se em seguida tinha, na realidade, muito a ver com esse episódio. Tratava-se da realização do *kupahla*, cerimônia para os ancestrais, que ocorre um dia antes do festival. Não obstante ser o momento menos “visível” do evento, contando com a presença de um número muito restrito de pessoas, sua execução é fundamental, pois tem como função garantir que nenhuma catástrofe, provocada ou não por ação de feitiçaria, impeça o bom andamento do *M'saho*. A cerimônia, além disso, desvela algumas faces locais do Estado em relação aos régulos. Desde o ano 2000, por meio de um decreto presidencial, o governo da Frelimo reinseriu oficialmente as autoridades tradicionais na esfera governativa; seu papel nesse novo contexto, entretanto, é bastante ambíguo, sendo desempenhado e legitimado de diferentes formas por todo o país (v. Meneses *et al*, 2003).

No âmbito do festival, o régulo de Quissico é chamado pelo governo do distrito para conduzir o *kupahla*. Não deixa de ser interessante observar que essas autoridades, há uns anos vistas com suspeição pela Frelimo por praticarem ritos considerados tribalismos, duramente coibidos no tempo Samora, são agora inseridas na vida política do Estado. A incumbência para a qual são convidados a atuar torna a história ainda mais surpreendente. Trata-se de uma atividade especializada, desempenhada por indivíduos específicos –

como grupos “fracos”. Essa avaliação, segundo pude apreender a partir de nossas conversas e de comentários entre os funcionários daquela repartição, refere-se a aspectos de caráter comparativo com outros grupos. Dessa forma, os grupos “fracos”, segundo pude observar, são aqueles cujos membros se caracterizam pela idade avançada, falta de vigor nos passos da dança, poucos ensaios e, sobretudo, poucos convites para apresentação em cerimônias e outros eventos no distrito e fora dele.

investidos no cargo por meio de critérios fornecidos por certas linhagens, acrescidos de boa dose de estratégias individuais em processos de sucessão –, aos quais a administração pública precisa recorrer, pois seus funcionários não possuem competência para tal. O ritual, nesse sentido, é realizado não somente porque estabelece a conexão com os ancestrais, mas também porque é um ato político de demonstração de poder: a cerimônia tradicional, aos régulos; os discursos no *M'saho*, aos políticos da Frelimo.

O *kupahla* ocorreu, então, como manda o costume: debaixo de uma árvore no Miradouro, o régulo Quissico e outra autoridade tradicional organizaram o material comprado pelo chefe da Repartição de Cultura e os prepararam para serem utilizadas no rito. Havia um saco de farinha pequeno, uma garrafa de aguardente, outra de refrigerante, duas galinhas *cafreaís*, algumas sementes e uma cabaça (uma espécie de cuia). Dois tocadores de *timbila*, ambos com seus instrumentos, se posicionaram a poucos metros do local, de frente para o régulo. Eram timbileiros de Guilundo, que foram convidados para a ocasião e transportados até o local na caminhonete do SDEJT. Estavam presentes na cerimônia a secretária geral do Conselho Municipal, o diretor da SDEJT, alguns funcionários dessas instituições e o secretário geral da Amizava.

As etapas do ritual, executadas pelo régulo, duraram cerca de vinte minutos. Nos últimos momentos, o régulo pediu para os representantes da organização do evento (os “donos” do evento) se aproximarem do local no chão onde tinha depositado o material no decorrer das fases precedentes do ritual. Assim, o secretário geral da Amizava e a secretária geral do Conselho Municipal se agacharam em frente às oferendas depositadas em um buraco cavado no chão e fizeram o que o régulo os orientou. Fecharam o buraco com a terra retirada e, ato contínuo, as *timbila* tocaram por alguns minutos. As galinhas sacrificadas foram cozinhadas ali mesmo e consumidas pelo régulo, a outra autoridade tradicional e suas esposas. O ciclo de organização estava completo.

3. O festival em três atos

De modo semelhante ao caso do teatro popular yorùbá estudado por Barber (1997), o espaço no qual a ação que teria lugar naquele dia vinte e quatro tinha sido previamente preparado para receber as pessoas que fossem apreciar as *timbila*. Dessa forma, artistas e audiência, ao chegarem, entraram em uma moldura que já havia sido estabelecida antes do início da ação (Barber, 1997: 350). Eram quatro os espaços

principais onde as pessoas que afluíam ao Miradouro deveriam ser alocadas: 1) Tribuna de honra temporária (governador, membros do governo, do partido Frelimo, da Amizava, entre outros)²⁷⁴; 2) tribuna permanente do Miradouro (régulos, funcionários do Conselho Municipal, entre outros)²⁷⁵; 3) arquibancada (público em geral); 4) palco (artistas). Como veremos no decorrer da descrição contida nesta seção, as fronteiras entre esses espaços não são tão rígidas como o planejado.

O Miradouro de Quissico se localiza na vila de mesmo nome, às margens da Estrada Nacional 1. É um espaço aberto, de frente a um conjunto de lagoas de águas claras que confere uma paisagem digna de cartão postal. Atualmente, após modificações que foram sendo realizadas em diferentes momentos desde 1994, esse espaço se constitui por três níveis. No nível mais baixo, encontra-se o palco cimentado (uma parte coberta e outra não). No intermediário, há duas escadas, uma de cada lado da tribuna fixa de alvenaria. É o maior espaço do Miradouro, um amplo gramado com terra. Por último, há a arquibancada e uma espécie de passeio que delimita todo o Miradouro, localizando-se no mesmo nível da Estrada Nacional. Mais ou menos na metade desse passeio há uma estrutura ampla com bases fixas de madeira coberta com teto de palha, da qual se avista o horizonte, embora a cobertura do palco impeça a apreciação por completo da paisagem.

A chegada do governador relatada no início do capítulo indicava que o programa poderia começar a ser executado. Assim iniciava-se o primeiro ato. Um a um, de acordo com a ordem estabelecida, se dirigiram ao púlpito móvel de madeira o presidente do Conselho Municipal de Quissico, o Secretário-Geral da Amizava, o diretor do STAE (Secretariado Técnico de Administração Eleitoral), o Administrador do Distrito de Zavala, o diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane e, por fim, o governador da província de Inhambane. Entre a participação do diretor do STAE e a do administrador do distrito foi anunciada a apresentação do grupo *Valimba Leão*, oriundo da Beira, província de Sofala.²⁷⁶

²⁷⁴ Naquele ano, estava presente, por exemplo, um embaixador de Moçambique o qual, de férias em sua terra natal em função da transição do posto de trabalho (Vietnã para o Brasil), decidiu prestigiar as *timbila*, que aprecia desde criança. Segundo me contou posteriormente, havia anos que não tinha oportunidade de ver e ouvi-las em Zavala. O diretor da SDEJT, ao tomar conhecimento da presença de tão ilustre filho da terra, convidou-o a ocupar um lugar na tribuna, onde permaneceu somente no início do dia, dirigindo-se posteriormente ao palco, onde ficou a maior parte do tempo, vendo, ouvindo e filmando de perto as exibições dos grupos.

²⁷⁵ Sentou-se também neste local no *M'saho* 2018 o vice-presidente da Associação dos Timbileiros. Embora não seja timbileiro, é um senhor influente na região de Mavila, filho de um falecido timbileiro daquela região.

²⁷⁶ *Valimba* é um instrumento de tipo xilofone utilizado em regiões da zona centro de Moçambique. “São colocadas cabaças ou massalas de forma a ficarem suspensas. No espaço existente entre as teclas e as

Constava no programa, após a comunicação do presidente do Conselho Municipal, a participação do representante da Unesco, que chegou a ser anunciado ao microfone para comparecer ao púlpito, mas ninguém apareceu. Desde a proclamação das *timbila* como Obra-Prima, a da Unesco é inserida no rol dos discursos que têm lugar antes da abertura do festival. A ausência dessa pessoa em 2018 não foi exceção; em outros anos situação semelhante a que segue também pode ser observada. O efeito de surpresa gerado pelo silêncio provocado pela não aparição da pessoa é, senão proposital, ao menos sabido da parte dos organizadores.

Ao ter convidado por telefone uma funcionária do escritório da Unesco em Maputo para participar do festival e realizar uma comunicação naquela ocasião, a Repartição de Cultura do SDEJT tinha em mente incluir o nome da instituição responsável pela “elevação das *timbila*” – como muitos dizem – ao status de Patrimônio da Humanidade na programação oficial do festival. No programa devem constar todas as instâncias relacionadas ao processo de patrimonialização das *timbila* ou, ao menos, as responsáveis pela sua preservação. Mesmo sabendo previamente que o convite havia sido negado “por choque de agenda”, ou seja, que não haveria representante daquela organização na ocasião, os funcionários do governo a nível distrital mantiveram a “Intervenção do Representante da UNESCO” no programa, pois assim mandava o protocolo.

Em outubro de 2018 realizar-se-iam em todo o país as eleições autárquicas, por meio das quais os cidadãos recenseados elegem os presidentes dos conselhos municipais (semelhante aos prefeitos no Brasil). O festival *M’saho* foi escolhido para inaugurar a abertura da campanha de educação cívica eleitoral na província, para a qual foram selecionados trinta “agentes” cujas atividades seriam “mobilizar, sensibilizar, informar e esclarecer todo o cidadão no geral e todo o eleitor inscrito ao nível da vila de Quissico, em particular, para que afluja em massa no dia 10 de outubro”, de acordo com o diretor do STAE em sua comunicação na ocasião. Esses agentes tinham como atividade principal se deslocarem a todas as localidades do município com objetivo de ensinar aos seus moradores a necessidade do recenseamento para que pudessem votar no dia das eleições.

Vestidos com camisetas e bonés amarelos, as mulheres com *capulanas* amarradas à cintura, segurando megafones e cartazes, os agentes foram chamados ao palco. Uma

cabaças são colocados pedaços de palha. No esquadril é colocado capim, que serve de almofada. Este instrumento pode ter o comprimento que os músicos desejarem, atingindo às vezes três metros. É executado na maioria das cerimónias por seis mãos, ou seja, três músicos” (Silva, 2016: 43).

dentre eles explicou pelo microfone, em língua chope, tudo o que o diretor do STAE tinha dito em português. Após sua explicação, os demais espalharam-se pelo palco, de forma a ocupá-lo por inteiro, para dançar – ainda que de maneira contida, como prescrevia o motivo e o comportamento esperado em função da idade da maioria deles – ao som de uma música reproduzida pelas caixas de som cuja letra tinha sido composta com o tema da eleição. Uma conversa entre dois timbileiros me chamaram a atenção naquele momento. Comentavam sobre a captura do festival por “assuntos que não têm nada a ver com música”. Em outro momento, durante a extensa comunicação do governador, outros conversavam sobre o fato de que “*timbila* não tem nada a ver com política”.

Esse assunto nunca tinha sido objeto de nossas conversas. Embora as queixas em relação à falta de condições mínimas (alimentação, sabão, etc.) para se apresentarem em eventos “do governo” sejam abundantes, observações como essas ainda não tinham sido pronunciadas com tanta clareza. O festival *M’saho* é considerado pelos timbileiros como um evento de *timbila* no qual participam também outras expressões musicais convidadas. Assim, muitos deles não veem com bons olhos o tempo, que poderia ser utilizado para apresentações mais longas e de outros grupos, ser tomado por questões que estariam desconectadas da música. Esse foi, aliás, o protesto silenciado do funcionário do Conselho Municipal, mencionado anteriormente na ocasião de uma reunião.

Enquanto a primeira parte do programa é executado, ou seja, durante os discursos, tocadores de *timbila* e de *njele* (chocoalho) reunidos em *m’kwaio* permanecem sentados no chão ou nos banquinhos de madeira. É curioso esse momento. Foi possível observar em certos momentos que alguns conversavam entre si, outros folheavam o panfleto das eleições ou davam uma olhadela no celular, mas, na maior parte do tempo, ficaram bastante quietos. Parte da concentração devia-se, a meu ver, à leitura corporal que faziam uns dos outros, tentando antecipar, pela postura dos timbileiros de outros grupos, se estes estariam mais preparados que eles próprios. A preparação refere-se a quanto estariam focados no *M’saho*, se poderiam ser considerados páreos fortes na competição que teria lugar naquele palco no segundo ato. Domingos, um dos tocadores mais esperados, ainda não havia chegado ao Miradouro. Ouvi membros do grupo de Muane torcerem para que ele não aparecesse; só assim conseguiriam ser os melhores daquele ano.



Fig. 38. Timbileiros sentados no chão do palco, esperando a sua vez. Foto da autora.

O tempo dedicado a cada comunicação é proporcional à posição ocupada pelo narrador na hierarquia: o governador fala pelo tempo mais extenso, o administrador do distrito um pouco menos que este, o secretário-geral da Amizava ainda menos e o presidente do Conselho Municipal bem pouco. O diretor da Direção Provincial, que antecedeu o governador no púlpito, embora tenha iniciado a sua fala dirigindo-se a uma longa lista de interlocutores,²⁷⁷ nos poucos minutos em que discursou, referiu-se somente ao governador, explicando a ele o conteúdo daquele festival:

[...] A timbila, **excelência**, integra a lista da Unesco desde o ano 2005, elevando a nossa responsabilidade como governo em relação a esta e outras manifestações culturais representadas a nível máximo durante o 10º Festival Nacional da Cultura, que recentemente teve lugar na província do Niassa. O *M'saho* deste ano conta com a presença de diferentes grupos culturais convidados, **excelência**, das províncias de Sofala, Gaza e Maputo, o que cria condições para troca de experiência em relação à nossa diversidade cultural, mas também para o fortalecimento e criação de laços de amizade. Dito isto, **excelência**, dizemos que as condições para realização do festival estão criadas.

²⁷⁷ “Moçambique, oê! Zavala, oê! Quissico, oê! Festival da timbila, oê! Cultura, oê. Sua excelência, senhor governador da província de Inhambane; senhores membros do governo provincial, meus pares; excelentíssimo senhor administrador do distrito de Zavala; excelentíssimo senhor presidente do Conselho Municipal da Vila de Quissico; senhor representante da Associação dos Amigos de Zavala; prezados artistas e membros da Associação dos Timbileiros de Zavala; distintos convidados; todo o protocolo observado; minhas senhoras e meus senhores [...]”.

Esperamos que seja verdadeiramente uma grande festa (ênfase minha).
[...]

A participação desse diretor se justificava para que informasse ao chefe máximo da província, publicamente, que os funcionários do Estado, subordinados a ele, trabalharam arduamente para que aquele evento pudesse ocorrer. Considerando as várias dificuldades enfrentadas pelos técnicos em relação à obtenção de condições materiais mínimas para a sua realização, era necessário a enunciação do feito, algo que só poderia ser comunicado por alguém com prestígio político como um diretor provincial da área da cultura. Sua participação, entretanto, foi negociada durante a produção do programa, pois inicialmente os envolvidos nessa atividade em Zavala não o haviam incluído na sequência de autoridades aptas a se pronunciarem na ocasião. Segundo acompanhei, aquele cargo era considerado de natureza distinta dos demais, fato que o desautorizava a se comunicar a se dirigir ao “povo”. Somente depois de muita insistência seu nome foi inserido no programa.

A comunicação desse diretor teve como objetivo, além de ostentar o reconhecimento das *timbila* pela Unesco e sua posição como chefe maior na área da cultura naquela província, informar o seu alinhamento com a grande máxima da política cultural do governo moçambicano: a diversidade cultural. Como discuti na primeira parte da tese, inserir o lema da diversidade na pauta política, interpretado localmente como respeito em relação às distintas manifestações espalhadas pelo território nacional que garantiria a paz entre os diversos povos (e não mais “um povo”, como pregava Samora) no país, foi o principal discurso da Frelimo no pós-guerra civil. Vimos, no caso do X FNC realizado na província do Niassa em 2018, assim como no caso aqui abordado, que este segue sendo o tom do governo. Diferentemente dos discursos que o sucederam, cujo foco recaía em elementos da “identidade chope”, o diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane ressaltou o compromisso daquela província com uma causa maior: a construção da “identidade nacional”. O governador da província fortaleceria ainda mais essa percepção com seu pronunciamento, que será discutido em breve.

Em seguida foi convidado a se aproximar do púlpito o representante da Amizava, seu secretário-geral. Assim que iniciou a falar, afirmou que, desde a sua fundação, a associação se dedicava a promover “várias atividades de nível sociocultural”, com destaque para a realização anual do *M’saho*. O festival, entretanto, segundo ele, já havia transcendido o desejo inicial da associação, tendo tornado uma “exigência e necessidade

públicas”, o que justificava o envolvimento cada vez maior do governo distrital para a sua viabilização. Exortou o apoio (sem um destinatário específico) para a construção de um Centro Cultural das *timbila* em Quissico, “cujo terreno o governo já cedeu”, pois somente assim a Amizava conseguiria continuar a “defender a preservação da originalidade das *timbila*”. Além das *timbila*, “uma das manifestações culturais originais genuínas de Moçambique”, o secretário-geral da associação destacou que Zavala era terra de mandioca, ananás, *mafurra* e *ntona*.²⁷⁸

A Amizava tem seu lugar garantido na programação do *M'saho* todos os anos. É reconhecida como a criadora do evento. Quando foi concebida, a principal finalidade da associação, segundo me informou Mário Rodrigues, um dos seus sócios fundadores, era promover a “identidade chope”. Não podemos deixar de salientar que a constituição de uma associação nos primeiros anos de 1990 estava totalmente em confluência com o debate da época, no âmbito da nova política cultural proposta no pós-guerra, relativo ao papel da “sociedade civil” na implementação de ações governamentais. A criação de “associações da sociedade civil” era um dos eixos centrais para a concretização desse intento. Relembro que a Conferência Nacional sobre Cultura, que acolheu esse debate, foi realizada em 1993 e a fundação da Amizava se deu apenas um ano após, em 1994.

A proposta de “revitalizar” as *timbila* a partir da promoção de um festival competitivo, como os que existiram em outros tempos, se tornou a principal atividade e marca da associação. Mencionei anteriormente que a Amizava contou com a parceria de uma produtora cultural de Maputo na organização do festival durante alguns anos. Meus dados indicam que a associação teve um papel preponderante na candidatura das *timbila* à Unesco, assim como em alguns anos após a proclamação, quando o escritório da Unesco em Maputo teria repassado a ela certa quantia para ser utilizada na organização do *M'saho*. Esse período parece ter sido o início de uma relação conflituosa entre a Associação e certos timbileiros, que passaram a desconfiar da gestão do dinheiro por parte dela. As tensões começaram a afetar também a relação com o governo distrital que, paralelamente a contendas internas à associação, passou a assumir pouco a pouco a administração do evento. Atualmente, a SDEJT de Zavala reclama não contar com o apoio da Amizava que tinha há uns anos, como patrocínios que seus membros conseguiam de pequenos empresários na capital do país.

²⁷⁸ *Mafurra* é um fruto comestível, retirado da árvore mafurreira (*Trichilia emetica*); dele produz-se o *ntona*, espécie de azeite utilizado para temperar saladas e frango.

A próxima autoridade a se dirigir ao púlpito foi o administrador do distrito. Em sua intervenção, fez coro ao seu antecessor, ao realçar certas especificidades gastronômicas, como *xiguinha* de *kakana*²⁷⁹ e o frango untado com *ntona*. Porém, ao invés de ressaltar esses elementos como parte da “identidade chope”, o administrador os relacionou a especialidades “da região”. Ambos, entretanto, ao relacionarem aspectos da alimentação local a certos tipos de identificação cultural – num caso, com ênfase na “etnia”, no outro, com foco na geografia – explicitaram o binômio da política cultural moçambicana contemporânea, cujas fontes deveriam gerar “desenvolvimento econômico”: cultura (manifestações culturais, artesanato, gastronomia, etc.) e turismo. Este tema foi, inclusive, o cerne da comunicação do administrador:

Minhas senhoras e meus senhores, ao adotarmos o lema “*M’saho* 2018: *Timbila* promovendo a unidade nacional, paz e desenvolvimento sustentável”, reafirmamos o nosso comprometimento com a unidade nacional e paz, pressupostos essenciais para o desenvolvimento socio econômico sustentável. Esta edição do *M’saho* realiza-se no mês que o distrito realizou a conferência de investidores para o lançamento do seu plano de desenvolvimento 2016-2025. Este instrumento de gestão de médio prazo definiu a cultura e o turismo como um dos vetores que vai relançar a economia do distrito. Queremos aproveitar esse espaço para reiterar o nosso convite a potenciais investidores para aqui explorar as oportunidades de negócio, porque Zavala é um mármore ainda por lapidar.

Durante minha pesquisa de campo em 2018 ouvi esta última sentença diversas vezes. Por trás dela, reside a ideia de que o distrito tem belezas naturais inexploradas (belas lagoas e praias) e, claro, as *timbila*, um Patrimônio da Humanidade. O maior desejo dos governantes daquela porção da província de Inhambane é conjugar os dois, transformando Zavala num polo de turismo em Moçambique. Esse intento seria ainda mais interessante de ser conquistado porque as *timbila*, segundo o governador da província em sua comunicação na ocasião, são um “símbolo da cultura a nível provincial, nacional, continental e internacional”. Esse interveniente, que sucedeu o administrador do distrito no programa, explorou ainda mais essa ligação da cultura com o turismo no seguinte trecho da sua comunicação:

[...] Minhas senhoras e meus senhores, tal como dissemos no início, temos aqui a 24ª edição do *M’saho*, festival de *timbila*, que decorre sob

²⁷⁹ *Kakana* é uma planta comestível de sabor amargo; diz-se que possui propriedades medicinais. *Xiguinha* é um prato preparado com pedaços pequenos de mandioca cozida no leite de coco fresco com adição de amendoim pilado ao final do processo de cozimento.

o lema: *M'saho* 2018 – Timbila, promovendo a unidade nacional, paz e desenvolvimento sustentável. Inhambane é terra de muitos recursos naturais, terra de lindas praias e de rico patrimônio do mosaico cultural moçambicano sendo, por essa razão, destino preferencial para muitos turistas nacionais e estrangeiros.

Neste momento que estamos a falar, cerca de 60% do turismo nacional é feito na província de Inhambane. Inhambane, oê! Timbila, oê! Quissico, oê! Eventos culturais como o *M'saho*, festival do Tofo e da Barra, e tantos outros realizados na nossa província de Inhambane carregam consigo uma importante responsabilidade na promoção da cultura, potencialidades turísticas e econômicas da nossa província e em especial da cultura chope, aqui onde nós nos encontramos com a timbila, que é a marca da província, do país, do continente e, neste momento, do mundo, reconhecido pela Unesco desde 2005.

No contexto da economia, a cultura e a arte constituem uma fonte inesgotável de auto emprego e renda. [...] Os festivais são uma mostra de produtos artísticos culturais para divulgar e promover a indústria da cultura no mercado turístico nacional e internacional. Por esta razão, queremos exortar ao setor público e privado para prestar todo apoio possível ao *M'saho* e encarar este evento como forma de promoção de profissionalismo cultural, tradicional, dada a sua importância na vida da comunidade.

[...]

O mote desse discurso a respeito do apoio que deve ser prestado ao *M'saho* é a discussão recente que tem tido lugar no interior das instituições da administração pública provinciais e distrital, fundamentalmente, sobre a organização e função desse festival no âmbito das diretrizes da política cultural contemporânea, que valoriza a realização de festivais (tópico importante da política pública no âmbito das chamadas “indústrias culturais e criativas”) como fonte de “desenvolvimento sustentável”. A realização de festivais, além disso, é concebido pelo Estado como ocasiões de trocas de experiências entre artistas e promotores da paz (vide o discurso do diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo). Os técnicos, chefes e diretores dessas instituições têm se dedicado afincadamente para desenhar uma solução frente às crescentes dificuldades em relação à manutenção do *M'saho* anual em Zavala. O apelo ao turismo na fala do governador se conjuga a um atrativo cultural internacionalmente reconhecido, as *timbila*. Interessante destacar que, se por um lado esse discurso menciona a realização do *M'saho* como importante para a promoção da “cultura chope”, por outro, identifica as *timbila* como

símbolo da província, do país, do continente africano e do mundo, mas não do distrito de Zavala ou mesmo dos chopes.

Os outros dois festivais mencionados pelo governador, do Tofo e da Barra (nomes de duas praias bastante frequentadas por turistas estrangeiros), possuem uma estrutura de dimensões muito maiores e nos quais se apresentam músicos famosos na cena nacional e alguns de outros países do continente. O *M'saho*, entendido e divulgado como um festival de música tradicional, deveria, de acordo com muitos desses funcionários do Estado, se equiparar aos da Barra e do Tofo. Mas, quando passam para o passo seguinte da discussão – e considerando que a situação do Estado se torna cada vez mais insustentável em relação ao financiamento e capacidade de organização desse tipo de evento –, duas questões principais são colocadas por eles: 1) como cobrar ingresso de pessoas que mal têm o que comer? (ou seja, o público majoritário do *M'saho*); 2) quais empresários topariam investir em um evento de música tradicional?. Uma das soluções sugeridas em uma reunião realizada na cidade de Inhambane em julho de 2018 foi o governo lançar editais anuais para que produtoras pudessem concorrer a um recurso a ser captado de organizações, embaixadas, etc.



Fig. 39. Governador e sua comitiva se aproximam do Palco. Foto da autora.



Fig. 40. Governador da província no púlpito. Foto da autora.

Algumas iniciativas associando o festival a atividades turísticas têm sido propostas ano a ano, as quais, muito embora não estejam diretamente relacionadas à organização do *M'saho*, valem-se do evento para fazer propaganda e vender pacotes desde Maputo. O panfleto abaixo ilustra esse novo contexto associado ao festival:²⁸⁰

²⁸⁰ Até onde pude conferir, essa excursão não ocorreu por falta de clientes.

Tais iniciativas, que gravitam em torno do turismo cultural e associam as *timbila* a propostas de “ecoturismo”, ainda são diminutas. Experiências como as narradas por John e Jean Comaroff (2009) a respeito da “comodificação” e “eticização” de elementos de culturas nativas em contextos voltados à elaboração de espaços e produtos para serem consumidos no âmbito de atividades turísticas, ainda não são uma realidade mais ampla em Zavala. De igual modo, não me parece, nesse momento, que as ideias que circundam a discussão sobre o consumo do exótico e as construções inovadoras a respeito do “autêntico” e do “ancestral” (Comaroff e Comaroff, 2009) envolvendo rotas turísticas em contextos africanos (Bruner, 2009; Silverman, 2015) estejam em pauta em Moçambique, internamente ao Ministério da Cultura e Turismo ou mesmo em alguma organização da iniciativa privada.

Talvez fosse mais produtivo, num futuro breve, refletir sobre essas iniciativas de turismo nascente abrangendo as *timbila* na perspectiva analítica de Bendix (2018). Esta autora aponta que a criação de locais patrimonializados, desde o seu início, está frequentemente conectada com interesses econômicos. Dialogando com outros estudos que investigaram o que ocorre na zona fronteira de exibição mútua e encontro entre anfitrião e convidado, provedor e consumidor (Bruner, 2005; Bruner e Kirshenblatt-Guimblett, 1994; Kirshenblatt-Guimblett, 1997), e diante da convicção de que viagem e turismo não são fenômenos recentes, Bendix propõe que os atores locais envolvidos em economias turísticas não estão necessariamente à mercê de hóspedes pagantes, mas possuem agência suficiente para criar e vivenciar expressões culturais que lhes agradam.

Diante dos discursos políticos cada vez mais frequentes em Moçambique acerca do turismo, e da emergência de ideias que se ancoram nas *timbila* – e, claro, no seu chamariz como Patrimônio da Humanidade – como propulsor do turismo cultural em Zavala, investigar esse fenômeno do ponto de vista dos timbileiros, para além dos discursos oficiais do Estado, pode trazer importantes dados para reflexão nesse campo de estudos.

* * *

Ato contínuo à finalização da primeira parte do programa, o evento se tornou inteiramente musical, exceto pelas intervenções do MC (Mestre de Cerimônias) entre uma apresentação e outra para pedir aplausos ao público e anunciar os grupos que subiriam ao palco. A predominância da linguagem verbal, que havia caracterizado o primeiro ato, deu lugar nesse segundo ato à linguagem musical. A seguir, discutirei como cada grupo prepara e ensaia sua atuação de modo a ser enquadrada nos cerca de vinte minutos destinados a eles no palco. Conforme mencionei anteriormente, os timbileiros desaprovam esse modo de gestão do tempo imposto pelos organizadores do festival, mas, impossibilitados de verem atendidas sua predileção pela apresentação de uma peça completa (cerca de 50 minutos), adaptaram-se ao modelo exigido. Dessa maneira, os grupos planejam sua apresentação buscando dar destaque a determinados aspectos em detrimento de outros. O grupo de Chizoho, por exemplo, ressalta a dança; o de Guilundo, por seu turno, embora dedique grande parte do seu tempo de apresentação à dança, valoriza momentos com foco na execução a solo de alguns tocadores, principalmente de Domingos.²⁸¹

As letras das poucas canções apresentadas são inaudíveis à audiência, pois os microfones existentes são utilizados para reproduzir o som das *timbila*. As pessoas sentadas mais próximas do palco conseguem ouvir os cantos-chamados dos dançarinos, quando os há, e a depender de como estes impostam a voz. Essa é uma transformação relevante na trajetória das *timbila*. O contexto apresentado por Webster (2009), no qual as letras e seus compositores desempenhavam um papel central na difusão de informação e na regulação de comportamentos sociais, se alterou sensivelmente. Os eventos como o *M'saho*, que se empenhavam em promover a competição entre grupos para classificar as melhores composições do ano, tampouco se mantiveram como tal. A atual configuração, como veremos, tende a reforçar o predomínio da dança. Quando há interação do público

²⁸¹ Refiro-me a execuções a solo que integram uma apresentação regular de *timbila*, e não a alguma performance externa a ela.

com os artistas, é com os dançarinos que ela se efetiva; a localização do palco sem cobertura, onde eles se apresentam, é mais visível aos presentes. De todos esses elementos (dança, som do canto e som dos instrumentos), o canto é o que menos se distingue na multidão.

A abertura do segundo ato foi inaugurada pelo *m'kwaio*, grupo constituído por alguns integrantes de todos os grupos presentes no festival, exceto Chizoho. Seguindo a regra de todos os anos, tocaram uma composição de Chambine, composta em 1963, notabilizada pela Rádio Moçambique após a independência. Confrontando a gravação realizada por Hugh Tracey em Mavila em 1963 com a execução no *M'saho* 2018, pude observar que o *m'kwaio* interpretou a primeira introdução da composição (*msitso wokata*) e um movimento de dança. Como já mencionei, não houve propriamente uma seleção para escolher aqueles que tocariam e dançariam naquela formação, tampouco ocorreram ensaios. Apesar disso, os timbaleiros não encontraram dificuldades em se organizarem em três fileiras contíguas, de acordo com a configuração costumeira. Dos três tocadores seniores, apenas Filipiane se encontrava a postos. Estevão, importante tocador e líder do grupo de Mazivela, decidiu que não tocaria aquele ano, mas acompanhou de perto a performance do *m'kwaio* e do seu grupo.²⁸² Apenas cinco dançarinos, integrantes dos grupos de Guilundo e Muane, se uniram ao agrupamento.



Fig. 41. *M'kwaio*. Foto da autora.

²⁸² Quando conversamos mais tarde sobre o assunto, ele me confessou que estava cansado e que estava na hora de deixar os filhos e demais integrantes do grupo seguirem. O termo cansado, nesse sentido, refere-se a um estado relacionado à idade avançada, muitas vezes associado a algum problema de saúde. Possivelmente outros motivos estavam em jogo na decisão de não tocar em 2018, pois no ano seguinte ele se apresentou no *M'saho*.



Fig. 42. A dança das *timbila* no *m'kwaio*. Foto da autora.



Fig. 43. A dança das *timbila* no *m'kwaio* II. Foto da autora.

Finda a apresentação do *m'kwaio*, o governador e todo o aparato que o acompanhava saíram de cena. Essa partida encadeou algumas alterações no comportamento do público. Seria o início de uma transformação paulatina na paisagem humana do Miradouro, provocada pela retirada das demais autoridades, que permitiam a maior e mais efetiva ocupação do espaço. Em 2017, quando fui pela primeira vez a Quissico e assisti ao festival, essa transformação foi ainda mais abrupta; creio que, em grande medida, aquela dinâmica deveu-se à inexistência de um controle cerrado que impedisse a aproximação do público ao palco e à tribuna de honra. Em 2018, um funcionário do Conselho Municipal teve a ideia de instalar uma corda de cor verde que nitidamente indicava onde deveriam se localizar os diferentes participantes daquele evento, o que facilitou o maior controle visando à demarcação espacial. Ainda assim, esse aparato não impediu que parte da audiência, pouco a pouco, e a despeito da vigília constante dos guardas municipais, se aproximasse do palco.

Os régulos, que foram durante muito tempo os “donos” das *timbila*, não ficaram muito mais tempo no local. O *M'saho* evidenciou que a relação dessas autoridades com as *timbila* são muito diferentes do que a que tiveram outrora. Enquanto os chefes dos grupos são os responsáveis pelos ensaios, pela escolha do repertório e pela presença dos timbileiros no dia do evento, cabe aos técnicos da Repartição de Cultura de Zavala orientar os grupos em relação ao tempo e ordem de apresentação e a respeito da alimentação. Nesse sentido, o papel exercido anteriormente pelos régulos no que tange à “organização” dos agrupamentos para as apresentações é agora incumbência do governo distrital e dos chefes dos grupos nessas ocasiões.

A programação seguiu, sem intervalos, durante toda a tarde. Com a saída dos ocupantes primeiros das duas tribunas (a de honra e a permanente), o público constituído

quase totalmente por habitantes do distrito passou a ocupar esses espaços (principalmente a tribuna permanente, mais próxima ao palco), apropriando-se cada vez mais do vazio que a distanciava dos artistas. Se antes a audiência incluía personalidades políticas, funcionários de alta patente no governo da província e alguns régulos, paulatinamente ela se tornou preenchida ainda mais por moradores das localidades rurais do distrito: mulheres com bebês amarrados às costas e cintura, senhoras e senhores mais velhos, crianças, jovens, mulheres e homens adultos, todos trajados nas suas roupas de passeio e ansiosos por verem os artistas da sua zona se destacarem no palco.

Os integrantes dos grupos que se apresentariam no meio da tarde saíram do Miradouro em direção à sede do STAE para almoçar, enquanto os primeiros escalados na programação de lá retornavam. Desde o *mata-bicho*, entre as sete e nove horas da manhã, os funcionários da SDEJT escalados na equipe da cozinha permaneceram naquele local para preparar o almoço (caril de frango e peixe, arroz e *xima*). No Miradouro, enquanto o artista de música ligeira cantava em *playback*, o grupo de *ngalanga* que se apresentaria na sequência aguardava num canto do palco coberto, sendo orientados por um funcionário da Repartição de Cultura a respeito da obediência ao tempo e do local onde deveriam permanecer durante a exibição. Esse grupo de *ngalanga* de Xitondo é o mesmo que viajou a Niassa na ocasião do Festival Nacional da Cultura um mês antes.

Antes de iniciar, os dançarinos aprontaram o chão com faixas de um tapete vermelho que protegeu seus pés do cimento com o qual foi construído e os auxiliou a executar os passos cheios de vigor específicos daquela dança. O ideal, segundo dizem, é dançar no chão de areia, como o existente nas localidades rurais de Zavala. Muitas vezes até jogam um pouco de água para facilitar a aderência dos pés, auxiliando na boa consecução dos passos. Os dançarinos de *timbila* tampouco gostam daquele chão de cimento do Miradouro. Há muitos movimentos em que saltam, com subidas a uns metros do solo, sendo o chão de areia onde dançam costumeiramente nas cerimônias tradicionais o preferido de todos.

A *ngalanga* de Xitondo é inventiva, acrescenta elementos não considerados os “tradicionais” daquela dança. Um deles é a representação em madeira de um cavalo com cerca de 40 centímetros, montado por um boneco também de madeira construído com uma articulação de arame que permite a manipulação por mãos humanas. Em determinado momento da apresentação, um dos dançarinos se aproxima do objeto, que está depositado no chão, à frente da fileira onde se localizam os dançarinos, e o movimenta seguindo o ritmo da música que está sendo executada por quatro instrumentos (duas *timbila*, um

tambor grande revestido com pele de animal e outro menor). Esse número provocou curiosidade e admiração da plateia, ou pelo menos daqueles que estavam mais próximos do palco anterior e conseguiam visualizá-lo. Ainda havia convidados sentados na tribuna de honra, o que impedia a maior flexibilização dos guardas em relação à aproximação daqueles que correspondiam à maioria da plateia ao palco.

Ressalto um segundo elemento incorporado à exibição do grupo de *ngalanga* no *M'saho* 2018. Um dos dançarinos vestia uma máscara como a utilizada por um personagem do filme norte-americano *Scream* (Pânico, na tradução brasileira) de 1996 (ver figura 45). A incorporação daquele objeto, diferentemente do cavalo, não tinha uma função específica na performance. Era parte da incrementação estética daquele dançarino que, ao ter acesso à máscara através de um dos vendedores de *calamidades*, resolveu introduzi-la naquele ano para ter “algo diferente”. Algumas pessoas com quem conversei sobre o tópico afirmaram não ter entendido a motivação da escolha, mas não demonstraram nenhuma reprovação; “são jovens, querem brincar”, uma delas comentou.



Fig. 44. Dançarinos do grupo de *ngalanga* de Xitondo se preparam para entrar no palco. A corda verde separa o público dos artistas. Foto da autora.



Fig. 45. Dançarinos de *ngalanga* em ação. Foto da autora.



Fig. 46. A “audiência” vai ao palco. Foto da autora.

Durante a apresentação, cinco pessoas, em diferentes momentos e separadamente, aproximaram-se de alguns dançarinos que executavam sua performance a solo e com eles dançaram, inclusive depositando moedas em suas cabeças (*ku fuha*). Contentes por estarem participando da festa ao lado dos artistas e também por poderem se aproximar, demonstrando aos presentes sua posição social diferenciada em relação à maioria dos que se encontravam ali (quase todos viviam na vila e/ou eram funcionários públicos, ou zavalenses emigrados), alguns deles repetiram o gesto nas apresentações de outros grupos (de *timbila*, no caso). Os dançarinos dessa *ngalanga* interagiram com o público, chegando perto da corda verde para executar alguns passos ou quando entraram e saíram do palco, acenando para ele.

Os próximos a se apresentarem foram estudantes do curso de dança do Isarc (Instituto Superior de Artes e Cultura) de Maputo, que se distribuíram por todo o palco, executando passos de danças moçambicanas variadas, ensaiadas naquela instituição como parte das suas aulas curriculares. Foram quatro os números realizados. As coreografias apresentadas demonstravam o rigor com que os dançarinos foram treinados. A maneira como se comunicavam com o público, olhando o tempo todo para a frente,²⁸³ e vestindo indumentárias confeccionadas para aquele tipo de apresentação,²⁸⁴ os diferenciava dos grupos do distrito. Um dos sinais dessa diferenciação, além dos que acabei de mencionar, foi a maneira como a audiência reagiu: ninguém entrou no palco para dançar e somente

²⁸³ Sem necessariamente trocar olhares uns entre os outros, para conferir se estavam em sintonia, ou mesmo sem olhar para os instrumentistas de modo a acompanharem a melodia, como acontece com frequência com os grupos de *timbila*.

²⁸⁴ Embora tivessem recebido as camisetas cor de rosa do Banco Millenium Bim, utilizadas por todos os dançarinos de *timbila* e *ngalanga*, eles trajavam roupas idênticas entre si, confeccionadas em tecidos coloridos, saias de palha e *capulanas*.

bateram palmas quando o MC pediu (“Este é o Isarc de Maputo, senhoras e senhores. Uma salva de palmas para o Isarc!”).

O primeiro grupo de *timbila* a se apresentar foi o de Muane, liderado por Filipiane. Enquanto um grupo de *ngalanga* de Inharrime terminava a sua exibição, os tocadores de Muane posicionavam seus instrumentos no palco coberto. Todos vestiam a camiseta cor de rosa patrocinada pelo banco Millenium Bim. Os dançarinos trajavam saiotes de diferentes cores, uns em *capulana* e outros confeccionados com um tecido fino de cor amarela; eram seis jovens, dentre eles uma menina. Há uma responsabilidade em ser a primeira *timbila* a se apresentar, pois é sabido que os escalados na frente são considerados os melhores grupos, os mais *fortes*. Assim, é preciso demonstrar que a escolha não fora infundada.

Embora estivessem ensaiados, frequentemente os mais novos conferiam, pelos passos dos mais velhos, se estavam executando corretamente a coreografia. Nessa altura, o público, com a coordenação dos guardas municipais, já havia avançado a grama onde também se localizava a corda verde de retenção, mas não ousaram compartilhar o palco com os dançarinos. Todos estavam sentados e atentos. A estrutura de alvenaria localizada em frente ao palco, com a saída dos régulos e outros convidados, havia sido tomada pelas pessoas espremidas do público.²⁸⁵ Muitos filmavam, seja com seus telefones celulares básicos ou com câmeras semi e profissionais, o que era o caso de uns poucos, em geral estrangeiros (incluindo duas pesquisadoras, uma italiana e outra japonesa) ou alunos do curso de cinema do Isarc.

Poucos minutos conduziram a troca de músicos no palco. Enquanto os tocadores de Muane levantavam-se e, ato contínuo, erguiam suas *timbila*, os tocadores de Guilundo adentravam o mesmo espaço com as suas empunhadas ao ombro, ou carregadas por dois, no caso dos *cikhulu*. Quando o grupo começou a tocar seus solos de entrada, parte do público, em geral crianças, que se encontravam a uns metros de distância do palco, havia se aproximado tanto que se posicionavam praticamente dentro deste. Mas a alegria não durou muito, e rapidamente um guarda municipal os afastou. Tratava-se do grupo fundado por Venâncio Mbande. Antes da entrada dos dançarinos, os tocadores executaram três curtos *mtisitsos*, diferentemente dos outros grupos que, provavelmente para otimizar o tempo, optaram pela entrada dos dançarinos imediatamente após a primeira introdução.

²⁸⁵ A vantagem de conseguir chegar até esse local, além da visão privilegiada do palco, é a proteção contra o sol.

José, o chefe dos dançarinos, quem liderou os dançarinos no *m'kwaio*, é considerado por muitos o melhor da atualidade. Apesar da sua idade avançada, conduz com entusiasmo, vigor e certa dose de humor os passos seguidos pelos mais jovens. Quando é necessário cantar, imposta a voz e todos respondem ainda mais alto. É ele quem ensaia o grupo. A entrada dos dançarinos do grupo de Guilundo no palco foi anunciada por um verso de chamamento, enunciado por José, acompanhado de uma batida forte do escudo no chão. Perceptível somente para aqueles que estavam muito próximos, seu conteúdo expressava indignação com as autoridades, que não lhes têm facultado suficientes oportunidades para se apresentarem com mais frequência em eventos diversos. A corajosa mensagem foi transmitida, embora os seus destinatários não a tenham podido ouvir. Os dançarinos cativaram de imediato a audiência. Os movimentos dos escudos, das pernas e dos braços eram sincronizados. Algumas pessoas adentraram o palco, dançaram juntos, mas não conseguiram acompanhar os pulos enérgicos daqueles dançarinos. Um miúdo, neto do Venâncio, foi escalado para recolher o dinheiro depositado nas cabeças dos dançarinos que caía no chão. Algumas senhoras do público divertiam-se, sentadas no chão, mexendo os ombros em gestos de *makhara*.

Horácio, um dos principais tocadores de *timbila* do grupo, na metade da apresentação deu seu lugar no instrumento para se dedicar ao *ngoma* (tambor), que tocou com entusiasmo, mexendo os braços com força, realizando movimentos com o cotovelo e mãos. Ele me disse mais de uma vez o quanto gosta de instrumentos percussivos, aos quais tem se dedicado nos últimos tempos. Foi ele quem posicionou os microfones nas *timbila* do seu grupo e pediu um microfone para que sua voz pudesse ser ouvida em parte de uma canção. Isso não acontece com outros grupos, que deixam a organização dessa aparelhagem sob responsabilidade do técnico de som.²⁸⁶ Sua posição como funcionário da Direção Provincial de Cultura e Turismo certamente lhe habilita a agir como tal, mas sua experiência com gravação em um pequeno estúdio na cidade de Inhambane e como instrumentista em outras formações de grupo musical (com bateria, guitarra, etc.) também pode ser considerada elemento encorajador nesse tipo de ação.

A única mulher do grupo, Florência, tocadora de *njele* (chocalho), uma das veteranas do grupo, dançou entusiasticamente como poucos dessa mesma posição conseguem fazer. O momento auge da apresentação foi quando os dançarinos realizaram sua performance mais efusiva, com saltos que provocaram gritos de contentamento da

²⁸⁶ Os microfones são posicionados de forma que possam projetar os sons apenas dos instrumentos, e não das vozes.

plateia, assim como alguns *mikulungwane* (ululos). Apesar dos mais de 20 minutos transcorridos, nenhum funcionário que atuava na organização do evento ousou pedir para que interrompessem a apresentação.

Uma pausa para tecer alguns comentários sobre o palco. Em sua parte coberta, nunca se situam apenas artistas e seus instrumentos. Há uma intensa circulação de coisas e pessoas nesse local durante todo o dia de apresentações. Funcionários da SDEJT e da Direção Provincial de Cultura e Turismo, membros de grupos de *timbila* que espreitam seus “concorrentes” compartilham o espaço com *timbila* de vários tamanhos, pedestais, microfones e fios elétricos diversos. Durante as apresentações, algumas pessoas se amontoavam no interior desse aglomerado para filmar com seus telefones celulares; em geral eram familiares ou amigos dos integrantes do grupo e zavalenses ilustres que, insatisfeitos por apreciarem de longe a execução dos instrumentos, tiveram passe livre para acompanhar de perto os seus conterrâneos.

Nessa altura da apresentação do grupo de Guilundo, a plateia se avolumou e alguns se aproximaram do palco pelas laterais. Os guardas da polícia municipal, que estavam atentos ao movimento onde se aglomeravam mais pessoas, no segundo nível do Miradouro, rapidamente se voltaram para o palco para impedir a “invasão” de crianças, em sua maioria. Duas mulheres levantaram-se do chão, onde estavam sentadas na parte gramada em frente ao palco, e aproximaram-se do Domingos em ato de *ku fuha*. Um homem, bastante animado pelo efeito do álcool, dançava dentro do palco, em uma das pontas, com uma nota de *rand* (moeda sul-africana) entre os lábios. Trabalhador das minas na África do Sul, estava de férias em Zavala e não perderia aquele excelente ensejo para mostrar publicamente que possuía dinheiro (advindo de uma moeda mais valorizada que o *metical*) e, conseqüentemente, poder.

Esses micro casos permitem refletir sobre a intrincada diferenciação em termos de status social no seio daquela coletividade. A organização do festival tenta reproduzir espaços e papéis sociais desempenhados por indivíduos nas suas vidas diárias. Basta observarmos o comportamento dos guardas em diferentes circunstâncias para chegarmos à conclusão de que o trabalho de manutenção da ordem é bastante seletivo. Alguns poucos, os quais, pela atividade que exercem ou pelo prestígio adquirido entre seus pares, podem a qualquer momento transitar por dois ou mais espaços no Miradouro. O local mais visado – o palco – pela maior parte da audiência não lhes é negado. Dificilmente há negociações entre os agentes da segurança e esses sujeitos privilegiados em relação à sua entrada no palco; aqueles sabem que estes são distintos da maioria que ali se encontra e,

portanto, protagonistas, assim como os timbileiros, do festival que celebra a “cultura chope”.

Mas voltemos às apresentações. Seguido a Guilundo, entrou em cena o grupo de *timbila* de Mazivela, liderado por Estevão Nhacudime. Como comentei acima, em 2018 esse chefe decidiu não se apresentar; trajava um elegante terno e, durante a apresentação do grupo, permaneceu sentado na última fileira das *timbila*, ao lado de um dos *cickhulu*, com olhar compenetrado, atento, por vezes evasivo. Após uma breve introdução, entraram os oito dançarinos, quatro de cada lado, todos trajados com as mesmas *capulanas* em tons de azul, verde e laranja e com as camisetas cor de rosa aludidas anteriormente. Eram todos meninos entre 13 e 16 anos, que se posicionaram mais próximos dos tocadores do que da audiência no palco descoberto. Acuados, quiçá porque ainda estão em fase inicial de treinamento, não despertaram no público a vontade de romper a barreira que os separavam.

Eram jovens os tocadores (filhos, netos e vizinhos do chefe do grupo) – característica deste grupo há uns anos –, exceto um tocador de *cickhulu*, um senhor que auxilia Estevão em algumas etapas da construção de uma *mbila*. Alguns poucos solos foram executados por Milerte, filho de Estevão, que estava como tocador principal na ausência do pai. Os dançarinos entreolhavam-se vez ou outra num gesto de confirmação que antecipava os passos seguintes; em geral concentravam esses olhares em um deles, o líder dos dançarinos, que empunhava um apito amarrado ao pescoço, utilizado para sinalizar algumas mudanças no tempo da dança. Seguindo as canções, as melodias e os passos ensaiados, o grupo terminou a sua apresentação em tempo inferior ao permitido.

Os tocadores do grupo de *timbila* de Chizoho estavam muito animados quando arrumaram seus instrumentos no palco. Dentre os onze dançarinos, majoritariamente meninas do sexo feminino, se encontrava a mais jovem de todos os que já tinham pisado o palco naquele ano: uma das filhas do Cremildo, chefe do grupo, de apenas seis anos. Tocadores e dançarinos iniciaram juntos a apresentação. Ou seja, não houve um movimento introdutório, como é de praxe numa exibição de *timbila*. Aquele grupo preferiu adaptar ainda mais o número a ser demonstrado de modo a otimizar o tempo dedicado à dança. Assim, todos se posicionaram ao mesmo tempo nos seus respectivos lugares e, antes de iniciar, Cremildo deu orientações a todos, que ouviram atentamente. A chefe das dançarinas, enquanto batia o escudo no chão, entoou o verso de chamamento que exortava os ouvintes sobre a importância da prevenção contra a Sida (HIV, vírus transmissor da Aids). Em outras ocasiões em que pude acompanhar essas *timbila*, o grupo

de dançarinos sempre exercia um impacto positivo na audiência, que facilmente se misturava com eles para compartilhar animadamente passos de *makhara*. Naquele *M'saho* não foi diferente.

Não demorou muito para que várias crianças e alguns adultos se aproximassem dos habilidosos dançarinos. A pequenina, que mal cabia na camiseta cor de rosa que lhe fizeram vestir, foi a primeira a receber moedas no topo da cabeça. Como o menino responsável por recolher o dinheiro recebido em *ku fuha* demorasse a chegar, ela mesma resolveu buscar no chão a moeda que lhe tinham oferecido como gesto de contentamento. No momento em que executou seus passos no centro do palco, viu repetir esse gesto por pelo menos mais cinco vezes. A “invasão” do palco descoberto foi interrompida pelos guardas, que calmamente retiraram aquela parcela da audiência e os fez retornar ao seu lugar. Nessa altura do festival, o Miradouro estava abarrotado de gente. Todos os espaços estavam ocupados, incluindo as laterais do palco coberto, nas quais uma hora antes ainda era possível circular.

Era final da tarde quando o grupo de Chizoho se despediu do público, tendo sido a última *timbila* a se apresentar. Posteriormente, um grupo chamado *Yuka Timbila* foi anunciado pelo MC. Trata-se de um grupo formado por jovens estudantes do distrito e ensaiado por uma professora. O agrupamento é constituído por duas *timbila*, alguns chocalhos e dois tambores revestidos com peles de animais. As quatro dançarinas, trajadas com saias confeccionadas com fiapos de sacos e as repisadas camisetas cor de rosa do Millenium Bim ajustadas às cinturas, executaram coreografias de outras danças tradicionais apreciadas no distrito. Por último, exibiu-se mais uma vez o grupo de *valimba* da Beira. Os timbileiros já tinham todos se dirigido à sede do STAE para jantarem antes de serem transportados de volta a suas localidades. Alguns mais jovens iriam embora somente no outro dia pela manhã, de *chapa*, pois aproveitariam o clima de festa da vila para “brincar”.

O terceiro ato se caracterizou por algumas apresentações de música ligeira, exibidas por cantores locais que cantam em língua chope. Grande parte da audiência que permanecera durante o dia foi embora, outra parte foi circular pela vila, restando uma plateia de jovens e adultos. O espaço já não contava mais com a corda de retenção e os poucos guardas municipais não impediam os presentes de dançarem com quem estivesse se apresentando. A precária iluminação e o fato de que o governo distrital precisasse “entregar” o miradouro para os funcionários do Conselho Municipal, que o preparariam

para as comemorações do Dia da Vila no dia seguinte, fez com que o derradeiro ato terminasse antes da meia noite, dispersando o animado público remanescente.



Fig. 47. Filipiane (boné amarelo) e o grupo de Muane.



Fig. 48. Timbila ta Guilundo. Domingos Mbande olha para a sua esquerda, compenetrado. Foto da autora.



Fig. 49. Timbila ta Mazivela. Momento em que todos olham para Milerte, que liderava o grupo. Foto da autora.



Fig. 50. Tocadores de Chizoho. Cremildo, ao centro, sorrindo. Foto da autora.

* * *

Gostaria de situar o leitor a respeito de uma discussão que se tornará fonte de minha atenção em trabalhos futuros. O *M'saho* realizado em 2018, que acabo de descrever, foi produto de um contexto muito particular, no qual seu andamento e estética puderam ser observadas somente naquele ano. Embora possa parecer uma afirmação óbvia, evidencio esse aspecto porque, a depender das muitas variáveis consideradas pela organização, a dinâmica de distintos festivais pode se modificar completamente desta que tentei reproduzir nas linhas acima. Meu intuito com esse exercício será empreender análises comparativas acerca das situações sociais promovidas pelo festival que revelam de modos muito particulares as dinâmicas daquela sociedade.

Em 2017, por exemplo, quando participei pela primeira vez do *M'saho* – momento em que meus olhos ainda não estavam suficientemente treinados para compreender o que se passava ali – o modo como a audiência se relacionou com os artistas me parece totalmente diferente da dinâmica observada no festival de 2018. Alguns elementos me vieram à mente para explicar o comportamento tão distinto das audiências nas duas ocasiões, como: a presença de um grupo de dança das Forças Armadas de Maputo, que interagiu com o público, indo inclusive ao seu encontro (o que gerou muita excitação, interação, risos); a presença de um dançarino que interpretava uns trejeitos bastante popularizados do primeiro presidente do país, Samora Machel (o público vibrava quando ele acenava); a ausência de uma corda de retenção, etc., somente para citar alguns.

Em uma preciosa filmagem do *M'saho* de 2013 é possível observar,²⁸⁷ comparativamente com os eventos de 2017 e 2018, alguns elementos bastante distintos. A própria estrutura do local era outra, pois ainda não havia sido construída a cobertura de cimento do palco onde tocam os timbaleiros, havendo em seu lugar uma cobertura improvisada com troncos de madeira. A esse respeito, ao visualizar fotografias produzidas em 2006 e 2007,²⁸⁸ vemos que as *timbila* se apresentavam no *M'saho* sem nenhum tipo de proteção contra o sol. Ainda em relação ao vídeo de 2013, me chamou a atenção o tempo de execução do *m'kwaio* (muito superior ao destinado a ele em 2018), a quantidade de dançarinos (cerca de vinte) e a maior interação e entusiasmo demonstrado pela audiência, a inexistência de uma tribuna montada para abrigar autoridades políticas

²⁸⁷ Agradeço imensamente a Afonso Dambile, que me confiou uma cópia dessas imagens.

²⁸⁸ Marilio Wane me concedeu generosamente o acesso a essas imagens, de sua autoria. Sou muito grata a ele por isso.

(as imagens disponibilizadas não me permitiram averiguar se houve participação ou não desses agentes no evento), entre outros.



Fig. 51. *M'saho* 2006. Foto: Marílio Wane.

Em 2019, ano de eleições presidenciais, o *M'saho* tornou-se um verdadeiro palco para a campanha política da Frelimo.²⁸⁹ Não me alongarei nesses relatos, mesmo porque não tenho condições de os analisar com a devida densidade neste momento. Quero ressaltar como as diversas dimensões de um festival como o *M'saho* podem elucidar processos mais amplos de mudança social, como propostos na excelente análise de Gluckman (2009) a respeito de uma situação social desencadeada pela inauguração de uma ponte na Zululândia. Ainda que a escassez de dados sobre os festivais realizados no período colonial possa dificultar o aspecto de profundidade histórica numa análise que se propõe comparativa, creio ser possível extrair do material existente, juntamente com os dados construídos em pesquisa de campo, elementos que me permitam ampliar, num futuro próximo, o estudo das complexas inter-relações produzidas pelo *M'saho*.

²⁸⁹ Foram distribuídas camisetas vermelhas com a foto do candidato à reeleição do partido entre os timbaleiros, com as quais se trajaram para as suas apresentações, após uma marcha realizada em direção à sede do partido, que interrompeu o festival por um tempo razoável.



Fig. 52. Estêvão Nhacudime no *M'saho* 2019. Foto da autora.

4. Apontamentos Finais

Hafstein (2018) discute que, a partir do momento que uma prática cultural é classificada como patrimônio cultural, o cenário já está preparado para sua salvaguarda. De fato, a perspectiva preservacionista contida em processos de patrimonialização é um imperativo da política de reconhecimento do patrimônio imaterial da Unesco, cujas diretrizes foram incorporadas por centenas de legislações em todo o mundo. De acordo com esse autor, salvaguardar o patrimônio imaterial significa criar novas instituições sociais, como conselhos, comitês, comissões, etc., e promover certos gêneros expressivos, como festivais, competições, materiais promocionais, etc. (Hafstein, 2018: 128). Salvaguarda tem sido compreendida como um dispositivo (Foucault *apud* Arantes, 2019) por meio do qual agentes sociais diversos são mobilizados em torno de atividades que produzem novos sentidos nas dinâmicas das expressões culturais patrimonializadas. Representando-se a si mesmos através de distintos meios de apresentação, o patrimônio cultural tem sido entendido como uma produção metacultural (Kirshenblatt-Gimblett, 2015).

Lisa Gilman (2015) analisou um caso bastante interessante que ilustra exatamente a discussão que acabo de apresentar. Trata-se do processo de patrimonialização de um ritual de cura dos tumbukas do norte do Malawi chamado *Vimbuza*. Um dos principais elementos desse rito é a dança de cura, acompanhada por tambores e sinos e de uma audiência ativa composta majoritariamente por mulheres. Em conversa com vários

curandeiros, a antropóloga observou que eles não consideravam sua prática como patrimônio cultural, mas como uma prática médica, de cura. Muitos deles comentaram que, se o governo tinha interesse no *Vimbuza*, deveria articular suas demandas através do Ministério da Saúde, e não no da Cultura (Hafstein, 2018: 130-131). Apoiando-se no fato de a prática ser bem documentada etnograficamente e ignorando as controvérsias em torno da sua existência por parte de setores religiosos e médicos, o governo malawiano propôs no plano de ação da candidatura do *Vimbuza* um festival anual no qual o ritual é representado como dança, completamente apartado dos seus fins curativos, embora essa função primeira seja interpretada nas apresentações.

Ora, situação bastante diversa é a das *timbila*. Os dados que discuti neste capítulo nos permitem afirmar que um processo muito mais antigo e duradouro de exibição das *timbila* antecedeu o processo de patrimonialização pela Unesco. Os diversos modos de apresentação em cerimônias de recepção a autoridades coloniais, em competições entre regulados, em festivais promovidos pela administração colonial, em arenas semicirculares nas minas da África do Sul, em inaugurações e recepções oficiais do governo da Frelimo, em cerimônias tradicionais em homenagem a ancestrais, no festival *M'saho*, etc.: todos fazem parte da história social das *timbila* e é por meio deles que elas se reproduziram, se reconstruíram e se exibem ainda hoje. Não se pode afirmar que a patrimonialização alterou a função social das *timbila*, pois esse processo de reconhecimento oficial internacional enfatizou o seu caráter espetacular e performativo. A “festivalização” das *timbila*, portanto, não é um fenômeno recente, produzido por dinâmicas alheias à sua trajetória.

Creio ser mais produtivo, conforme indicam as discussões dos demais capítulos desta tese, analisar as *timbila* por meio dos espaços por onde elas foram e são reproduzidas e através de quem e como são organizadas do que pelos efeitos advindos da patrimonialização. Aliás, aponte em outro momento deste trabalho o quanto o ato de repetição e reinterpretação das ideias e definições consagradas sobre as *timbila* em documentos do governo moçambicano evidenciam mais sobre as intrincadas situações de encontros, mediações e articulações sociais do que propriamente um conjunto monolítico de informações. Com isso, quero ressaltar as propriedades ambígua, ambivalente e plástica das *timbila*. Por distintas épocas foram tocadas, cantadas e dançadas durante diferentes regimes políticos e de organização social. Elas se adaptaram a todos eles e, insistentemente, continuaram a protagonizar um lugar no processo de construção da nação em Moçambique.

O *M'saho* é um excelente caso de análise, por reunir uma série de elementos constitutivos das *timbila* evidenciados pela maneira como são elas dirigidas por agentes do Estado e como se relacionam com a audiência mais ampla do festival. Embora, como mencionei, o tratamento conferido aos timbileiros e o espaço ocupado por personalidades políticas na ocasião sejam fontes de tensão no evento, tocadores e dançarinos não se revoltam contra o poder instituído, mas protestam quando se sentem seguros para agir, seja em canções, seja em conversas com funcionários da administração pública do distrito e da província.

Eles continuam a executar sua música, como aliás sempre executaram. Conforme Estevão Nhacudime, chefe do grupo de Mazivela, me explicou certa vez, “se nossos chefes nos convidam, não podemos negar, fica feio”. Ficar feio, nesse sentido, se refere ao confronto direto com as autoridades políticas, atitude prescrita nas normas de etiqueta vigentes naquela sociedade (v. capítulo 5). O não convite, por outro lado, como nos casos dos grupos que não foram selecionados para se apresentar no *M'saho* 2018 (apenas 4 grupos de *timbila* se apresentaram), revela não só um processo de exclusão no âmbito das *timbila* em Zavala, mas sobretudo demonstra um dos modos de atuação do Estado, caracterizado pelo forte dirigismo em relação às expressões culturais do distrito.

O *M'saho* está longe de ser um festival organizado pela “comunidade de timbileiros”, a não se que o diretor da Direção Nacional do Patrimônio Cultural tenha se referido ao termo comunidade como o conjunto de agentes que abordei nesse capítulo. Sem dúvida – e o conteúdo dos discursos tem um papel importante nisso –, o tempo do *M'saho* é o tempo da mobilização em torno de elementos que infundem sentimentos de pertencimento na maior parte dos zavalenses que participam do evento (seja no Miradouro, seja nas “brincadeiras” na vila). Mas essa conjuntura apenas é possível porque todas as instâncias e sujeitos constituidores da vida social em Zavala – o Estado, os régulos, os habitantes, a “sociedade civil”, as *timbila*, alguns poucos estrangeiros – convergem para a consolidação de uma coletividade que existe porque vivenciada de forma relacional. Ou seja, assim como a ideia de pertencimento étnico, a de comunidade (ou comunidade chope) somente é possível de ser concebida porque os sujeitos identificados por essas unidades estão em relação e se opõem a outros grupos.

Assim, há uma comunidade ou um grupo étnico chope na medida em que não são considerados changanas, ou cewas, ou bitongas, ou makuas, etc., e também porque, no ato de comparar-se com outros, a autoidentificação com seu grupo é o que prevalece. As reiteradas afirmações acerca da existência de uma “cultura chope” caracterizada no

festival pelas *timbila*, pelas paisagens e por aspectos da gastronomia local contribuem bastante para a cristalização da ideia de um grupo étnico diferenciado de outros. De igual modo, a participação de todos aqueles que se dirigem ao Miradouro, ao decidirem se integrar à coletividade circunscrita no tempo e no espaço pelo festival, acabam por compartilhar a experiência de pertencer àquele grupo. Em relação às *timbila*, é no palco do Miradouro, durante as apresentações no *M'saho*, que os grupos incorporam de maneira mais poderosa essa identificação com valores embutidos na ideia de uma identidade chope. Não por casualidade se referem com tanta estima a esse festival.

Considerações Finais



Ao concluir esta tese, gostaria de destacar alguns pontos centrais do argumento apresentado no corpo do trabalho. No que se segue, vou sintetizar as principais conclusões desta pesquisa, procurando, por um lado, apresentar resumidamente alguns dos argumentos elaborados em cada capítulo e, por outro, entremear as duas partes do trabalho. No decurso dos seis capítulos, discuti os principais processos históricos, sociais e políticos responsáveis pela transformação das *timbila* em símbolo da nação em Moçambique.

A partir da leitura e análise documental e da descrição etnográfica de eventos como reuniões e festivais, busquei elucidar os modos como o governo da Frelimo, em distintos momentos, recorreu a manifestações culturais e ao patrimônio cultural para construir a imagem da nação moçambicana. Mostrei como as *timbila* têm um papel central nesse contexto e que sua escolha como o primeiro bem cultural do país reconhecido pela Unesco resultou de um longo e intrincado percurso que envolveu, em conjunturas distintas, diversos agentes e instâncias. Igualmente, descrevi e analisei os mecanismos por meio dos quais os grupos de *timbila*, chefiados por alguns proeminentes timbileiros, se reproduzem e se adaptam às sucessivas mudanças políticas e ideológicas. Dessa maneira, pude mostrar que as *timbila* são muito mais do que instrumentos musicais.

A locução “o palco e o mato”, que dá nome a esta tese, exprime os principais espaços de reprodução das *timbila*. Toda a reflexão do meu trabalho ancora-se nesse binômio. Como categorias de entendimento por meio das quais meus interlocutores concebem, ordenam e classificavam suas experiências de vida e suas práticas musicais, o palco e o mato não designam simplesmente espaços físicos, mas sobretudo domínios culturais institucionalizados que instauram modos de exibição, padrões de interação e relacionamentos sociais. Quando conversava com meus interlocutores nas localidades rurais em Zavala, nas vilas e nas cidades, essas palavras eram mencionadas para exprimir algo além do que o espaço em que os grupos de *timbila* se apresentam.

Por mato, tal como indicam os timbileiros, me referi aos interiores de Zavala, locais onde residem tocadores e dançarinos e onde as *timbila* se manifestam com intensa

vivacidade por meio de cerimônias tradicionais, casamentos e outras festividades constituidoras da sociabilidade chope. Já o palco designa, em geral, um suporte de madeira ou cimento, elevado ou não do chão, utilizado principalmente para exposições em festivais; são espaços que delimitam as fronteiras entre artistas e audiência, onde a música é vivenciada como um domínio exclusivo da experiência. Enquanto no mato as *timbila* se relacionam mais proximamente com formas de interação social características dos eventos mencionados acima, nos quais, em geral, todos os presentes se conhecem previamente e compartilham laços de parentesco, amizade e/ou vizinhança, no palco as *timbila* se apresentam perante uma audiência mais diversa e indiferenciada durante um período de tempo estrito. O palco é o local do espetáculo por excelência, onde os timbaleiros gostam de dar o melhor de si para agradar o público e também para competir pela melhor performance com outros grupos.

O mato, entretanto, pode também ser visto como palco em certas ocasiões, o que indica a intensa complementariedade entre essas duas categorias, além da própria fluidez de ambas no tocante à localização geográfica. Creio ser mais produtivo, nesse sentido, apreendê-los como zonas de relacionamento social, tal como propõe Kopytoff (1977); ou ainda, na perspectiva de Trajano Filho (2010: 246), como “um espaço conceitual de atuação de uma rede de sociabilidade geradora de sentimentos de pertencimento”. Assim, ao conceber que se tratavam de categorias relacionais e não geográficas, expandi a compreensão sobre as *timbila* nos contextos abordados na tese.

No capítulo I mostrei como a realização do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional em 1980/1981 utilizou os palcos montados no estádio da Machava, no pavilhão do Maxaquene e em outros locais na cidade de Maputo para colocar em destaque diversas manifestações musicais do país. Transportados do mato para o palco, os representantes das manifestações exibidas no evento passaram a ser denominados “artistas”. Nesse sentido, o palco teve um papel simbólico decisivo, pois representava o lugar concedido ao “povo” pela Frelimo, um lugar de destaque na nação que estava em vias de construção. O palco era o espaço idealizado pelo partido que governava o país para a exibição das manifestações do “povo”, tal como concebido no seu projeto para a nação. Este espaço coletivo se opunha a um outro “povo”, que a Frelimo queria erradicar: aquele associado às práticas consideradas tribais. O mato era entendido como *locus* do atraso, do obscurantismo, da antirrevolução. A proposta era, então, levar “o povo”, representante legítimo da verdadeira e autêntica cultura do país, para a ribalta. Assim, livre das ligações tribais, ele passaria a desenvolver sua “arte” em prol da revolução e do

processo de modernização do país. O palco foi concebido como a redenção dos “desvios” que se produziam no mato.

O capítulo II analisou situação bastante diversa. Os debates gerados pela Conferência Nacional de Cultura em 1993, no contexto do pós-guerra civil, buscaram reparar o abandono ao qual foram relegados os modos de vida das populações rurais, ou seja, a maioria absoluta da população do país. O mato passa a ser valorizado como *locus* da diversidade cultural, afinal é o espaço onde viviam os distintos grupos sociais constituidores da nação moçambicana. É também onde brotam as manifestações “tradicionais”, o patrimônio da nação. As pessoas que cantam, dançam, tocam instrumentos, recitam poesia, etc., continuam sendo chamadas de artistas pelas instâncias do governo. Mas essa denominação não pressupõe mais abolir a ligação com os modos tradicionais de manifestação, muito pelo contrário: é incentivada, esperada e valorizada. Agora a arte não mais se opõe à tradição. Moçambique se alinhou, nesse início dos anos 1990, aos discursos internacionais que levariam o “tradicional” a se relacionar de formas distintas com o Estado, o que exigia políticas de preservação e salvaguarda que evitassem o caminho irreversível trilhado por manifestações dessa natureza: o desaparecimento.

O Festival Nacional da Cultura realizado em 2018, foco do capítulo III, apontou um caso interessante e ilustrativo dessa nova linha seguida no pós-guerra, que ainda persiste nos dias atuais. A maior parte da programação de danças moçambicanas e música tradicional (que se resume a modalidades de canto) se desenrola no mato. Mas, naquela ocasião, um fenômeno significativo ocorreu: o palco foi transposto para o mato. Se no período imediatamente pós-independência o palco foi utilizado como um mostruário da “cultura moçambicana” indiferenciada, agora ele acolhe apresentações de expressões particularizadas por região.²⁹⁰ Essa sutil modificação revela uma alteração de considerável importância na política cultural da Frelimo. No novo cenário de valorização do tradicional, a cultura no palco é levada para o mato, num contexto em que o governo tenta se aproximar dos recônditos rurais para ampliar sua plataforma política. Os festivais acompanharam, portanto, a mudança de ênfase na área da cultura, e continuam exercendo

²⁹⁰ É provável que a ênfase dada pelo governo da Frelimo no âmbito dos festivais nacionais à ancoragem regional/geográfica das manifestações culturais, no lugar do seu pertencimento étnico, decorra de um possível temor em relação ao retorno insidioso do tribalismo ou de solidariedades étnicas. Embora as *timbila* sejam identificadas como dança de Zavala e/ou Inhambane nessas ocasiões, é difícil desvinculá-la do seu caráter étnico. Talvez outras expressões culturais não sejam marcadas por vínculos dessa natureza, especialmente entre aqueles grupos étnicos que apoiam a Renamo ou que tenham uma grande base geográfica. Cabe mencionar que os chopos nunca representaram uma ameaça maior, nem para o governo colonial, nem para o Estado pós-colonial.

um papel central no projeto de construção da nação em Moçambique, sintetizando, em grande medida, as diretrizes da política cultural do país.

Na primeira parte da tese, então, busquei ressaltar o lugar das *timbila* no movimento descrito acima. No I FNCMT, elas foram o emblema de divulgação do evento e tiveram centralidade na cobertura midiática escrita. As discussões derivadas daquele festival sobre música tradicional permitiram, ainda, refletir sobre o processo de objetificação que antecedeu a patrimonialização oficial das *timbila*. A partir das respostas fornecidas no interior desse debate, foi possível apreender que sua classificação prioritária recaía na dança, embora pudesse ser também definida como música, ou mesmo canto. Considerando que a classificação e definição dos gêneros artísticos é uma prática de poder (Dias, 2012), apontei como o Estado tem uma função preponderante a esse respeito. Para os timbileiros, contanto que sejam convidados para se apresentarem, pouca relevância tem o modo como as *timbila* são definidas.

Argumentei na tese – especialmente no último capítulo – que a ênfase no elemento dança se deve às suas classificações contemporâneas. Em outros períodos históricos, as letras das canções, seus compositores e o som dos instrumentos tiveram destaque, segundo aponta a bibliografia sobre o tema. As *timbila* estão alocadas nos palcos de dança moçambicana nos festivais de cultura; além disso, a posição na qual os integrantes dos grupos são dispostos nos palcos acabam por direcionar a atenção do público para os movimentos dos dançarinos. Considerar a proposta de Barber (1997) sobre audiências africanas foi muito produtivo nesse sentido. Passei a levar em conta, nas análises empreendidas sobre o assunto, não somente o modo como os timbileiros interagem entre si no interior dos grupos ou as definições comumente reproduzidas e aceitas, mas também a maneira como aqueles que participam de uma apresentação de *timbila* (o público) se relaciona com elas. Alinhando o formato das *timbila* no palco à progressiva falta de centralidade das canções nas apresentações no mato, percebi que os dançarinos haviam conquistado uma posição de destaque em relação à audiência nas exibições, embora no interior do grupo a posição de maior prestígio continue sendo a do chefe do grupo, em geral um tocador.

As *timbila* se adaptaram ao contexto do pós-guerra. A ideia de sua “revitalização”, associada à criação de um festival anual em Quissico por uma associação da sociedade civil (a Amizava) constituída majoritariamente por chopes residentes em Maputo ajudou a fundamentar um discurso centrado na tradição promovido pelo Estado em diálogo com agências e organizações internacionais. O *M’saho* surge, então, ressoando os valores da

democracia recém adotada pelo país: tratava-se de um evento proposto pela “sociedade civil”, com objetivo de valorização e promoção de uma manifestação de um grupo étnico representante da sua diversidade cultural. Além disso, considerando que um dos objetivos era proporcionar a “troca de experiência” entre agrupamentos de *timbila*, o festival também contribuiria para a manutenção da paz. Sua realização ininterrupta foi realçada no dossiê enviado à Unesco como uma das principais atividades de salvaguarda das *timbila*.

Minha abordagem sobre o *M'saho* no capítulo VI – e aqui entro na segunda parte da tese – buscou analisar esse festival como uma situação social complexa, na qual participam agentes sociais diversos e pelo qual discursos de pertencimento local, regional e nacional são acionados. Inseri a discussão num campo mais amplo de estudos sobre festivais no continente africano, ressaltando a importância do *M'saho* nesse campo. No limite, considere a dinâmica do dia do festival como uma metáfora da dinâmica da daquela sociedade. As atividades desempenhadas por sujeitos distintos seguem, no festival, a mesma lógica do cotidiano. Dispersas na vida social, essas funções se revelam de forma ritualizada no *M'saho*: o régulo conduz a cerimônia tradicional; o governador e demais autoridades políticas têm o poder da palavra e realizam os discursos; os habitantes do distrito que constituem o público devem ficar distanciados do palco e das tribunas, apenas ouvindo e vendo; o lugar dos artistas é no palco, e o dos técnicos da administração distrital e provincial é circular pelo palco e no espaço entre o palco e a tribuna para organizar as apresentações; o dever dos guardas municipais é manter a ordem e impedir que o público ultrapasse os limites a ele impostos; ao MC é dada a tarefa de seguir o programa, anunciar os participantes e, eventualmente, pedir que o público aplauda as apresentações.

Nesse sentido, além de evidenciar certos papéis sociais, o *M'saho* reitera as relações entre os sujeitos que participam daquela coletividade, na medida em que a sua realização reforça sentimentos de pertencimento renovados ano a ano, à maneira de um ritual. No evento, as pessoas sabem onde devem ficar; se houver uma transposição dos limites estabelecidos, haverá repressão, pois a ordem é um valor e deve ser alcançada. O festival é o evento mais apreciado pelos habitantes do distrito e pelos *timbileiros*; é nele que os grupos de *timbila* buscam demonstrar sua excelência perante seus pares e de uma audiência que conhece e as aprecia.

Considerados esses argumentos, espero ter mostrado que o palco e o mato se constituem como dimensões complementares na trajetória das *timbila*. No decorrer da

tese, optei por discutir os elementos que pudessem ampliar a compreensão sobre a circulação das *timbila* nesses espaços. Assim, enfatizei as maneiras como elas se relacionaram com régulos e demais agentes da administração portuguesa na sociedade colonial e com os governos da Frelimo após a independência. O contexto de patrimonialização que culminou na proclamação pela Unesco evidenciou certos aspectos interessantes das relações com esses últimos. Conforme argumentei no capítulo IV, o processo de produção do dossiê explicitou como as *timbila* eram percebidas pelo Estado: uma prática ancestral, encravada numa “comunidade chope”, estudada cientificamente por diversos estudiosos no século XX. Os timbileiros foram contactados por intermédio de “autoridades comunitárias”, que deram a anuência ao processo e ratificaram informações sobre as *timbila* fornecidas pela administração pública distrital.

Essas autoridades eram os régulos do governo colonial, figuras que foram reinseridas na vida política do Estado após os consecutivos desastres políticos que culminaram com a guerra civil entre 1976 e 1992. Embora não exercessem mais nenhuma posição de liderança voltada à organização e manutenção dos agrupamentos de *timbila*, essas autoridades foram convidadas pelo governo a ter voz ativa no processo como representantes da “comunidade”, uma estratégia pública de consolidação da sua admissão como intermediários – legitimamente empossados pelo Estado – do governo com as populações rurais.

A proclamação das Obras-Primas que concedeu o título às *timbila* foi a última antes de entrar em vigor a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade (2003). Naquele momento, a Unesco buscava estimular a participação de agentes “da comunidade” como protagonistas no processo de construção do dossiê. Esse critério de “participação da comunidade” tornou-se cada vez mais importante com a implementação, em 2006, da Convenção supracitada. Em 2004, período de transição entre o Programa das Obras-Primas e a Lista Representativa (proposta pela Convenção), esse aspecto foi cobrado por um funcionário da Unesco por e-mail à diretora nacional do patrimônio cultural, que liderava o processo das *timbila* em Moçambique. Assim, era necessário envolver representantes da comunidade praticante da manifestação que iria ser candidata, papel que foi desempenhado à época pela Amizava (Associação dos Amigos de Zavala). Aos timbileiros, restou responder a algumas perguntas e serem filmados e fotografados.

A questão que envolve o protagonismo dos timbileiros em relação às suas *timbila* tornou-se central na minha pesquisa. Confrontando previsões que pregavam a extinção

das *timbila* desde a década de 1970, somadas aos pressupostos da Unesco a respeito do perigo provocado pela globalização, enfatizei as estratégias utilizadas pelos timbileiros na manutenção de suas práticas e analisei as mudanças sociais produzidas com o fim do colonialismo e pelo pós-guerra. Mostrei que as *timbila* passaram por diversas transformações, tais como: 1) os régulos deixaram de ser os responsáveis pela arregimentação de integrantes e manutenção dos agrupamentos; 2) as letras das canções perderam paulatinamente a centralidade na regulação de comportamentos na vida social; 3) o aprendizado do instrumento passou a ser cada vez mais centrado na relação de pai para filhos; 4) a paulatina inserção de mulheres como dançarinas e, mais raramente, como tocadoras; 5) surgimento e reprodução de um formato reduzido de apresentações em eventos promovidos pelo governo; 6) maior ênfase no aspecto dança; 7) alteração cada vez mais evidente da posição dos dançarinos em relação aos tocadores, ou seja, antes dançavam de frente para os instrumentos, e agora é mais comum vê-los de costas para os tocadores e de frente para o público; etc.

De todas essas mudanças, me concentrei naquela que se refere à liderança dos grupos de *timbila*. Se os agrupamentos não tinham desaparecido, algo explicaria o porquê da sua manutenção. Argumentei que o principal elemento para compreender a existência das *timbila* em Zavala atualmente são os chefes dos grupos. Tendo recorrido a histórias dos grupos centradas nas trajetórias dos seus chefes e a genealogias de famílias de timbileiros, observei que grande parte dos esforços destinados à criação de agrupamentos no pós-independência se devia a projetos individuais de certos timbileiros. Associei suas habilidades de liderança à análise proposta por Webster (2009) sobre o individualismo naquela sociedade. Esse foco analítico me permitiu olhar para o problema incômodo em Moçambique a respeito do desaparecimento das *timbila*. Ao invés de me fiar aos lamentos dominantes, me concentrei nas explicações dos próprios timbileiros. Embora eles reproduzam, em grande medida, o conteúdo desses vaticínios, ao dialogarem sobre suas vidas, acabaram por me mostrar a solução para aquele problema aparente.

Minha conclusão sobre esse ponto, desenvolvida no capítulo V, foi: munidos de atributos como carisma e liderança, e tendo sabido manejá-los, importantes e talentosos timbileiros arregimentaram gente (filhos, irmãos, cunhados, vizinhos, colegas de trabalho), constituíram agrupamentos e deles tornaram-se chefes. Agindo dessa maneira, construíram ou compraram instrumentos, compuseram canções, ensinaram seus filhos e demais integrantes a tocar e a dançar. Com todo esse aparato, inventaram um novo modo de existirem em Zavala. Em condições materiais muitas vezes bastante precárias, não

deixam de se engajarem na manutenção dos seus grupos: ensaiam com frequência, elaboram estratégias as mais diversas e inusitadas para arregimentar integrantes, se apresentam em cerimônias tradicionais por todo o distrito e fora dele, exibem-se em eventos diversos.

Refiro-me ao termo chefe, portanto, no caso dos timbileiros, de modo semelhante ao utilizado por Webster (2009). A liderança exercida por esses indivíduos é construída e validada no interior de um sistema social que prevê o aparecimento desses indivíduos de tempos em tempos. Não se trata de uma capacidade inata, mas da destreza e inteligência desenvolvidas pelos indivíduos. É certo que nem todos se tornam chefes (de *timbila*, ou de alguma outra atividade diferenciada), apenas aqueles que possuem condições e que batalham para serem reconhecidos como tal. No caso das *timbila*, mostrei que os chefes dos grupos com os quais interagi durante a pesquisa se valeram do estatuto diferenciado que muitos outros antes deles haviam conquistado. Ou seja, conforme mostrou Webster com tanta propriedade, timbileiros (especialmente compositores) eram figuras centrais na reprodutibilidade de certos padrões sociais, sendo respeitados e temidos por muitos. Apesar de o contexto no qual esse antropólogo realizou sua pesquisa tenha se alterado bastante, alguns desses elementos da estrutura social não se dissiparam. É o caso da relação com régulos em Zavala e Inharrime, ainda mantida em grande medida pelo respeito e autoridade com os quais esses sujeitos são tratados.

Esses estatutos diferenciados (chefe de *timbila*, régulo, entre outros), como discuti, estão sempre associados a habilidades específicas, por isso sua exclusividade a alguns poucos indivíduos. Ao ignorarem o protagonismo dos timbileiros nas dinâmicas de reprodução e manutenção das *timbila* em Zavala, estudiosos, apreciadores e governo moçambicano amplificaram o ceticismo em relação ao futuro desses artistas. O discurso da Unesco agravou esse quadro, ao estimular, por meio de um dos critérios do Programa da proclamação das Obras-Primas, que a manifestação em causa deveria estar em “risco de desaparecimento”. No dossiê de candidatura preparado pelo governo moçambicano, o papel dos timbileiros foi reduzido a executores da música das *timbila*. Minha análise visou complexificar a questão, ao introduzir o fator de maior relevância para a vitalidade de qualquer prática cultural: o modo como determinados grupos sociais se engajam na manutenção de certos aspectos de sua existência. Não haveria *timbila* se não houvesse timbileiros que, estrategicamente, desenvolveram suas habilidades advindas do seu estatuto.

A abordagem centrada nos ciclos de vida dos agrupamentos atuais e nas vidas e estratégias dos seus chefes permitiu que eu compreendesse as *timbila* pelas vias não oficiais do Estado. Por meio de documentos, de bibliografia sobre o tema e pela leitura do dossiê das “*timbila chopes*” enviado à Unesco, pude deslindar o longo processo de patrimonialização que culminou na proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Restava apreender o projeto dos próprios timbileiros nessa comunidade maior que é a nação. O quinto capítulo da tese, de onde retirei as reflexões dos parágrafos anteriores, é minha maior contribuição nesse sentido. Afastada, sempre que possível, dos discursos oficiais (muitas vezes officiosos) reiterados por instâncias do governo, encontrei nas histórias e práticas dos timbileiros versões bastante sofisticadas do seu lugar na nação.

Deixei de lado a análise das letras de inúmeras canções que fazem parte do repertório das *timbila*. Não tenho dúvidas de que elas são fontes relevantes para a compreensão da sua intrincada trajetória. Muitas pessoas me disseram em campo que os chopes contam a sua história por meio do *mzeno* (canção solene), considerado a parte mais importante de uma “peça” completa e indicado por alguns timbileiros como a alma da sua expressão musical. O *mzeno* é o momento auge do canto, o estágio em que a mensagem principal do grupo é emitida para quem os ouve. Ainda que as funções relativas às canções de *timbila* tenham se modificado, como argumentei no último capítulo, suas letras ainda expressam muito do modo como os timbileiros interpretam seu contexto social.

Embora as *timbila* não sejam classificadas como um gênero musical autônomo, eu havia considerado importante investir nessa análise, pois mesmo se tratando de um domínio de linguagem oral, muitas letras foram coletadas e transcritas pelos autores referenciados na tese (Tracey, 1948; Munguambe, 2000; Jopella, 2006), e a grande parte delas teve sua autoria identificada, a despeito das várias polêmicas envolvidas nessa questão. Inicialmente, previ um capítulo inteiro para discutir o tema. Além das já publicadas, recolhi em campo algumas letras inéditas do *ngodo* de alguns grupos, incluindo algumas do repertório elaborado para receber personalidades políticas, encomendadas pela administração do distrito de Zavala. Entretanto, de modo a não alongar ainda mais o texto, e considerando que a ausência de tal análise nesse momento não prejudicaria de todo meu argumento central, decidi que enfrentaria tal fascinante assunto em outra ocasião.

De igual maneira, optei por não abordar algumas dimensões importantes na história das *timbila* caracterizadas pela sua reprodução em Maputo, de vez que o assunto se distanciava muito do foco da tese. Eduardo Durão, proeminente timbileiro que migrou de Zavala ainda jovem para trabalhar em Lourenço Marques, então capital do país, é reconhecido como um dos principais expoentes das *timbila*. Teve suas composições gravadas por produtoras internacionais, foi o principal instrumentista da Companhia Nacional de Canto e Dança, ensinou muitos jovens do bairro Unidade-7 em Maputo a tocar *timbila*. Atualmente é professor do instrumento da Faculdade de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Desse mesmo núcleo do bairro surgiu em 1997 o grupo Timbila Muzimba, que juntou três *timbila* com bateria, guitarra elétrica, *mbira*, contrabaixo elétrico, percussões, constituindo o que denominam em Moçambique como *fusão* de música tradicional com moderna. O grupo tem Cds gravados, já participaram de turnês no exterior e alguns de seus integrantes (especialmente os três tocadores de *timbila*) têm buscado desenvolver, paralelamente ao trabalho com o grupo, carreiras solos.

O grupo *Timbila ta Gwevane*, liderado por um jovem zavalense que também imigrou (primeiro para trabalhar em minas na África do Sul, posteriormente para Maputo) tem se projetado paulatinamente na cena musical da capital. Além disso, alguns de seus integrantes têm participado de debates e eventos cada vez mais recorrentes voltados à “música tradicional”, promovidos por artistas, intelectuais e pequenos produtores culturais donos de restaurante e espaços culturais, todos eles moçambicanos. Além de compor canções para o seu *ngodo* e estarem em sintonia com esse interesse recente e valorização do tradicional – não me espantaria se algum deles proferisse a ideia daquele músico de jújú segunda a qual sua tradição é muito moderna (Waterman, 1990: 2) –, dois dos seus principais tocadores têm laços de parentesco com um grupo de *timbila* atuante em Zavala e dele participa anualmente no *M’saho*.

Esta tese mostrou, a partir de diferentes maneiras, como as *timbila* estiveram associadas ao Estado (colonial e pós-colonial) desde o início do século XX. A proclamação da Unesco reiterou essa ligação ao evidenciar relações que vinham sendo estabelecidas entre sujeitos diversos desde muito tempo. Moçambique se apropriou da imagem das *timbila* para construir a sua própria, mas a recíproca com timbileiros, contudo, não é verdadeira. Sua única e mais urgente demanda lhes tem sido negada constantemente: espaços (seja no mato, seja no palco) onde possam se apresentar frequentemente e serem respeitados por isso. Talvez sua contribuição tenha sido muito

maior do que os frutos que poderiam colher. Apesar de tudo, as *timbila* seguem indômitas, lideradas por chefes que pouco se sentem reconhecidos pela nação que representam.

As experiências mencionadas brevemente sobre a sua dinâmica atual na capital do país indicam as fases finais do processo de objetificação das *timbila*, tema que ainda merece ser abordado com a atenção devida. O foco crescente das *timbila* como instrumentos (xilofones) e institucionalizadas como instrumento musical que é ensinado numa Faculdade de Música, além de estarem inseridas em projetos musicais de iniciativa do governo (como é o caso da Companhia Nacional de Canto e Dança) não deixa dúvidas de que a expressão pode estar se tornando um gênero musical mais amplo, englobando grande parte da música moderna moçambicana. Se essa última etapa da sua objetificação estiver mesmo em curso, estamos diante de um campo de pesquisa e reflexão promissor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina M.R.M. Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural - notas sobre a experiência francesa de distinção do Mestre da Arte. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRIEU, Sarah. Une forme globalisée, des enjeux localisés: Les festivals culturels régionaux au Burkina Faso des années 1990 à aujourd'hui. *In*: FLÉCHET ET AL (Org.). **Une histoire des festivals XX-XXI siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013, p. 123–138.
- APTER, Andrew. Beyond Negritude: Black Cultural Citizenship and the Arab Question in FESTAC'77. *In*: **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies**. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 151–165. (Postcolonialism across the Disciplines, 20).
- APTER, Andrew. **The Pan-African nation: oil and spectacle of culture in Nigeria**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- ARANTES, Antonio. Safeguarding. A key dispositif of UNESCO's Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 16, p. e16201, 2019.
- BALANDIER, Georges. A Noção de Situação Colonial. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 3, n. 3, p. 107–131, 1993.
- BANDE, Horácio Venâncio. **M'saho como factor do desenvolvimento económico e cultural do distrito de Zavala**. ISARC, Maputo, Moçambique, 2013.
- BARBER, Karin. Preliminary notes on audiences in Africa. **Africa**, v. 67, n. 3, p. 347–362, 1997.
- BENDIX, Regina F. **Culture and Value: tourism, heritage and property**. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- BERLINER, David; BORTOLOTTI, Chiara. **Introduction: Le monde selon l'Unesco**. Paris: Museu do Quai Branly, 2013.
- BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência (1975-1982). *In*: **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- BORTOLOTTI, Chiara. Introduction. Le trouble du patrimoine culturel immatériel. *In*: **Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie [en ligne]**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

BORTOLOTTI, Chiara. L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel. *In*: BERLINER, David; BORTOLOTTI, Chiara (Orgs.). **Le monde selon l'Unesco**. Paris: Museu do Quai Branly, 2013, v. 18.

BORTOLOTTI, Chiara. Patrimônio e o futuro da autenticidade. **Revista do Patrimônio. Patrimônio: desafios e perspectivas**, Trad. Sara S. Morais. v. 36, 2017.

BRUMMAN, Christoph. UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH. *In*: ADELL, Nicolas; BENDIX, Regina F.; BORTOLOTTI, Chiara; *et al* (Orgs.). **Between Imagined Communities and Communities of Practice**. Göttingen: University of Göttingen, 2015, p. 249–272.

BRUNER, Edward M. and **Culture on Tour: Ethnographies of Travel**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

BRUNER, Edward M. and KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa. **Cultural Anthropology** 9 (4), 1994, p. 435-70.

BRUNER, Edward M. Tourism in Ghana. The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora. **American Anthropologist**, 98(2), 1996, p. 290-304.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CANIVETE, Belchior. A patrimonialização do nyau e a redução de sentido. **Revista USP**, n. 106, p. 97–106, 2015.

COELHO, João Paulo Borges. Tropas negras na Guerra Colonial em Moçambique. *In*: CASTELO, Cláudia; THOMAZ, Omar Ribeiro; NASCIMENTO, Sebastião; CRUZ E SILVA, Teresa. (Orgs.). **Os Outros da Colonização. Ensaio sobre o colonialismo tardio em Moçambique**. Lisboa: ICS, 2012.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 106, p. 153–166, 2015.

COMAROFF, John and COMAROFF, Jean. **Ethnicity, Inc**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

COSTA, Alda. **Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras 1932-2004**. Lisboa: Babel, 2013.

CUAHELA, Ambrósio. **Autoridade Tradicional**. Maputo, Moçambique: Ministério da Administração Estatal/Núcleo de Desenvolvimento Administrativo, 1996. (Autoridade Tradicional em Moçambique, Brochura 1).

DARCH, Colin. **Historical Dictionary of Mozambique**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2019. Series: Historical dictionaries of Africa.

DAVA, Fernando; MACIA, Manuel; DOVE, Roberto. **Reconhecimento e Legitimação das Autoridades Comunitárias à Luz do Decreto 15/2000 (O caso do grupo etnolinguístico ndau)**. Maputo, Moçambique: ARPAC - Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2003. (Coleção Embondeiro, 24).

DE JONG, Ferdinand; ROWLANDS, Michael (Orgs.). **Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

DE JONG, Ferdinand. A Masterpiece of Masquerading: Contradictions of Conservation in Intangible Heritage. *In*: DE JONG, Ferdinand; ROWLANDS, Michael (Orgs.). **Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

DE JONG, Ferdinand. Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal. *In*: BERLINER, David; BORTOLOTTI, Chiara (Orgs.). **Le monde selon l'Unesco**. Paris: Museu do Quai Branly, 2013, v. 18, p. 98–123.

DE JONG, Ferdinand. Cultural Festivals in Senegal: Archives of Tradition, Mediations of Modernity. *In*: **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies**. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 166–179. (Postcolonialism across the Disciplines, 20).

DIAS, Juliana Braz. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação**. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2004.

DIAS, Juliana Braz. Dançando ao som da poesia: gêneros da cultura popular e transformação de categorias sociais. *In*: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). **Travessias Antropológicas: estudos em contextos africanos**. Brasília: ABA Publicações, 2012, p. 297–314.

DIAS, Margot. **Instrumentos musicais de Moçambique**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.

DUVELLE, Charles. **Aux sources des musiques du monde. Musiques de tradition orale**. Paris: UNESCO, 2010.

EARTHY, E. Dora. A Chopi (Tᵠ[unknown]ᵠ) Love-Song and a Story in Ki-Lenge. **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 4, n. 4, p. 475–482, 1931.

EARTHY, E. Dora. Notes on Some Agricultural Rites Practised by the Valenge and Vachopi (portuguese East Africa). **Bantu Studies**, v. 2, n. 1, p. 193–197, 1923.

EARTHY, E. Dora. **Valenge Women**. Oxford: International Institute of African Languages/Oxford University Press, 1933.

FARRÉ, Albert. Vínculos de sangue e estruturas de papel: ritos e território na história de quême (inhambane). **Análise Social**, n. 187, p. 393–418, 2008.

FARRÉ, Albert. Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique. **Anuário Antropológico**, n. II, p. 199–229, 2015.

FIRMINO, Gregório D. A nativização do português em Moçambique. *In*: CARVALHO, Clara; CABRAL, João de Pina (Orgs.). **A Persistência da História. Passado e Contemporaneidade em África**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004, p. 343–373.

FLORÊNCIO, Fernando; LOURENÇO, Vitor Alexandre (Orgs.). Introdução do dossiê Autoridades tradicionais em África: um universo em mudança. **Cadernos de Estudos Africanos**, nº 16/17, Julho 2008/Junho, 2009.

FRY, Peter. Culturas da diferença: seqüelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. **Afro-Ásia**, v. 0, n. 29–30, 2003.

GEERTZ, Clifford. **Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

GEFFRAY, Christian. **A Causa das Armas: Antropologia da Guerra Contemporânea em Moçambique**. Portugal: Edições Afrontamento, 1991.

GILMAN, Lisa. Demoniac or Cultural Treasure? Local Perspectives on Vimbuza, Intangible Heritage, and UNESCO in Malawi. **Journal of Folklore Research**, v. 52, n. 2–3, p. 199–216, 2015. (UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Global Policy for Intangible Cultural Heritage).

GLUCKMAN, Max. “Rituais de Rebelião no Sudeste da África”. Traduzido por Ítalo Moriconi Júnior do original “Rituals of Rebellion in South-East Africa”, in GLUCKMAN, Max. *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Cohen & West, London, 1963, capítulo III, pp. 110-136. **Série Tradução 03**. Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2011.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas. Métodos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2002.

HAFSTEIN, Valdimar Tr. **Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2018.

HANDLER, Richard. **Nationalism and the Politics of Culture in Quebec**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, Genuine or Spurious. **The Journal of American Folklore**, v. 97, n. 385, p. 273–290, 1984.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz

e Terra, 1984.

HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-Guerra no Sul de Moçambique**. Maputo, Moçambique: Promédia, 2002. (Coleção Identidades).

HONWANA, Luís Bernardo. **A velha casa de madeira e zinco**. Maputo: Alcance editores, 2017.

ISAACMAN, Allen F.; ISAACMAN, Barbara. **A tradição de resistência em Moçambique. O Vale do Zambeze, 1850-1921**. Porto: Afrontamento, 1979.

JOPELA, Valdemiro. **Para uma caracterização da poesia oral nas *timbila* dos *Vacopi* e alguns aspectos do contributo português 1940-2005**. Tese de doutorado, Universidade de Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, 2006.

JUNIOR, Rodrigues. **Moçambique: Terra de Portugal**. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1965.

JUNOD, Henri Philippe. Some Notes on Tjopi Origins. **Bantu Studies**, v. 3, n. 1, p. 57–71, 1927.

JUNOD, Henri-Alexandre. **Cantos e Contos dos Rongas**. Trad. Leonor Correia de Matos. Lourenço Marques: [s.n.], 1975. (Ciências Humanas, C).

JUNOD, Ph-H. Spécimens du Folklore de la Tribu des Batchopi. **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 6, n. 1, p. 90–95, 1933.

KEESING, Roger M. Theories of Culture. **Annual Review of Anthropology**, v. 3, n. 1, p. 73–97, 1974.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage**. Berkeley: University of California Press.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “Intangible Heritage as Metacultural Production”. **Museum International**, v. 66, n. 1–4, p. 163–174, 2015.

KOPYTOFF, Igor. “Matrilineality, residence, and residential zones”. **American Ethnologist**, 4:539-558, 1977.

KOPYTOFF, Igor. **The African Frontier: The Reproduction of Traditional African Societies**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

KURIN, Richard. Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. **Museum International**, v. 56, n. 1–2, p. 66–77, 2004.

LAFFRANCHINI, Moira. Métamorphose identitaire à travers la musique: le *timbila* des Chopi du Mozambique. **Cahiers d’ethnomusicologie**, v. 20, p. 133–145, 2007. (Identités

musicales).

LANDGRAF, Flávia Landucci. **Políticas culturais em Moçambique: do Estado socialista ao aberto à economia de mercado**. Monografia, USP, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, 2014.

LAVILLE, Yann. Festivalisation ?. Esquisse d'un phénomène et bilan critique. **Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles**, n. 27, p. 11–25, 2014.

LEACH, E.R. **Sistemas Políticas da Alta Birmânia. Um estudo da estrutura social kachin**. São Paulo: Editora da USP, 1996. (Clássicos, 6).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

LICHUGE, Eduardo Adolfo. **História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique**. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2016.

LOURENÇO, Vitor Alexandre. Estado, Autoridades Tradicionais e Transição Democrática em Moçambique: Questões teóricas, dinâmicas sociais e estratégias políticas. **Cadernos de Estudos Africanos**, n. 16/17, p. 115–138, 2009.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 70, p. 17–35, 2009.

MACAGNO, Lorenzo. **O Dilema Multicultural**. Curitiba e Rio de Janeiro: Ed. UFPR e Graphia, 2014.

MACHIANA, Emídio. **A Revista “Tempo” e a revolução moçambicana: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977**. Maputo, Moçambique: Promédia, 2002. (Coleção Identidades).

MAGODE, José (Ed.). **Moçambique: Etnicidades, Nacionalismo e o Estado - Transição Inacabada**. Maputo, Moçambique: Centro de Estudos Estratégicos e Internacionais/Instituto Superior de Relações Internacionais, 1996.

MANUENSE, Hermínia. **Timbila: Património Oral e Imaterial da Humanidade**. Maputo, Moçambique: ARPAC, 2014. (Coleção Embondeiro, 31).

MARJAY, Dr. Frederic. **Moçambique**. Lisboa: Bertrand Lda., 1963.

MARQUES, Belo. **Música Negra (Estudos do Folclore Tonga)**. República Portuguesa: Divisão de Publicações e Biblioteca/Agência Geral das Colónias, 1944.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. *In: Capitalismo e Tradicionalismo: Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATOS, Leonor Correia de. **Origens do povo Chope segundo a tradição oral**. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1973. (C (Ciências Humanas), 10).

MATTELART, Armand. Mozambique: communication et transition au socialisme. **Tiers-Monde**, v. 20, n. 79, p. 487–502, 1979.

MBEMBE, Achille. Domaines de la Nuit et Autorité Onirique dans les Maquis du Sud-Cameroun (1955-1958). **The Journal of African History**, v. 32, n. 1, p. 89–121, 1991.

MBEMBE, Achille. **On the Postcolony**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2001.

MENESES, Maria Paula; FUMO, Joaquim; MBILANA, Guilherme; *et al.* As autoridades tradicionais no contexto do pluralismo jurídico. *In: Conflito e Transformação Social: uma paisagem das justiças em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento, 2003, p. 341–426. (Biblioteca das Ciências do Homem/Plural, 6).

MITCHELL, J. Clyde. A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. *In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MIYATA, Shigeyuki. Intangible Cultural Heritage Policy in Japan. *In: Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. New York: Springer, 2013, p. 83–102.

MORIER-GENOUD, Eric. War in Inhambane: re-shaping state, society & economy. *In: MORIER-GENOUD, Eric; CAHEN, Michel; ROSÁRIO, Domingos M. do (Orgs.). The War Within: new perspectives on the civil war in Mozambique (1976-1992)*. Suffolk: James Currey, 2018.

MUBAI, Marlino Eugénio. **A Seca e a Ajuda Humanitária como Factores Para o Fim da Guerra em Moçambique: O Caso do Distrito de Zavala, 1982-1992**. Dissertação de Graduação, Universidade Eduardo Mondlane/Departamento de História/Faculdade de Letras, Maputo, Moçambique, 2001.

MUNGUAMBE, Amândio Didi. **A Música Chope**. Maputo, Moçambique: Promédia, 2000. (Coleção Identidades).

MURPHY, David. Introduction. The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts. *In: MURPHY, David (Org.). The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 1–42. (Postcolonialism across the Disciplines, 20).

NAS, Peter J. M. Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List. **Current Anthropology**, v. 43, n. 1, p. 139–148, 2002. (CA Forum on Anthropology in Public).

NDORO, Webber; CHIEIKURE, Shadreck. Caring matters: the future, of managing

heritage in Africa. *In*: DEACON, Janette; CHIEIKURE, Shadreck; NDORO, Webber (Orgs.). **Managing Heritage in Africa. Who cares?** Abingdon: Taylor & Francis, 2017.

NEWITT, Malyn. **A History of Mozambique.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

OLIVEIRA, Arthur Rovidade. **Monografias sobre as timbila e a construção do Império Português em Moçambique.** Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

ORTNER, Sherry B. Theory in Anthropology since the Sixties. **Comparative Studies in Society and History**, v. 26, n. 1, p. 126–166, 1984.

ORTNER, Sherry B. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Mana**, v. 17, n. 2, p. 419–466, 2011.

PENVENNE, Jeanne. Chibalo e Classe Operária. Lourenço Marques 1870 - 1962. **Estudos Moçambicanos**, v. 2, p. 9–26, 1981.

PENVENNE, Jeanne. **Trabalhadores de Lourenço Marques (1870-1974).** Maputo, Moçambique: Arquivo Histórico de Moçambique, 1993. (Estudos, 9).

PEREIRA, Matheus Serva. Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940). **Revista Brasileira de História**, v. 39, n. 80, p. 155–177, 2019.

PETERSON, Derek R. Introduction: Heritage Management in Colonial and Contemporary Africa. *In*: PETERSON, Derek R.; GAVUA, Kodzo; RASSOOL, Ciraj (Orgs.). **The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories and Infrastructures.** New York: Cambridge University Press, 2015.

PETERSON, Derek R.; GAVUA, Kodzo; RASSOOL, Ciraj (Orgs.). **The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories and Infrastructures.** New York: Cambridge University Press, 2015.

RITA-FERREIRA, António. **Bibliografia Etnológica de Moçambique (das origens a 1954).** Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1962.

RITA-FERREIRA, António. **O movimento migratório de trabalhadores entre Moçambique e África do Sul.** Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1963.

RITA-FERREIRA, António. Em Salvação da Música Chope. **Jornal Notícias**, 1974.

RITA-FERREIRA, António. **Povos de Moçambique história e cultura.** Porto: Afrontamento, 1975.

RITA-FERREIRA, António. **Presença Luso-Asiática e Mutações Culturais no Sul de Moçambique (Até c. 1900).** Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Junta de Investigações do Ultramar, 1982. (Estudos, Ensaios e Documentos, 39).

ROCHA, Ilídio. **A arte maravilhosa do povo Chope**. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1962.

SANTOS, Boaventura de Sousa; CRUZ E SILVA, Teresa (Orgs.). **Moçambique e a Reinvenção da Emancipação Social**. Maputo: Centro de Formação Jurídica e Judiciária, 2004.

SCHRAMM, Katharina. Slave Route Projects: Tracing the Heritage of Slavery in Ghana. *In*: DE JONG, Ferdinand; ROWLANDS, Michael (Orgs.). **Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

SILIYA, Carlos Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: Publicita, 1996.

SILVA, Júlio. **Instrumentos musicais Tradicionais de Moçambique**. Águeda, Portugal: Artipol/Paulinas, 2016.

SILVERMAN, Raymond. Of Chiefs, Tourists, and Culture: Heritage Production in Contemporary Ghana. *In*: PETERSON, D. R.; GAVUA, K.; RASSOL, C. (eds.). **The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories and Infrastructures**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SMITH, Alan K. The peoples of Southern Mozambique: an historical survey. **The Journal of Southern Mozambique**, v. 14, n. 4, p. 565–580, 1973.

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. New York: Routledge, 2006.

SOPA, António; HEDGES, David. Prefácio. *In*: MACHIANA, Emídio (Ed.). **A Revista “Tempo” e a revolução moçambicana: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977**. Maputo, Moçambique: Promédia, 2002. (Coleção Identidades).

SOPA, António. **A alegria é a uma coisa rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)**. Maputo: Marimbiq, 2014.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Contextos cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique (notas de uma pesquisa em andamento). *In*: FRY, Peter (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. **Revista de Antropologia**, v. 51, n. 1, p. 177–214, 2008.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Raça”, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. **Revista USP**, n. 68, p. 252–268, 2006.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **O tempo e o medo: ensaios de antropologia política no sul de Moçambique**. Tese de Livre-docência apresentada no Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2019. *Mimeo*.

TRACEY, Hugh. Três dias com os Bà-Chope. **Moçambique: Documentário Trimestral**, n. 24, 1940.

TRACEY, Hugh. Música, Poesia e Bailados Chopes. **Moçambique. Documentário Trimestral**, v. 30, p. 69–112, 1942.

TRACEY, Hugh. **Gentes Afortunadas**. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1949.

TRACEY, Hugh. **African Dances of the Witwatersrand Gold Mines**. Joanesburgo: African Music Society/Union of South Africa by Cape Times Ltd., Parow, C.P., 1952.

TRACEY, Hugh. A Case for the Name Mbira. **African Music**, v. 2, n. 4, p. 17–25, 1961.

TRACEY, Hugh. **Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments**. 2. ed. Londres: Oxford University Press/International African Institute, 1970.

TRACEY, Andrew; PANNEKOEK, Rob. Draft Proposal for a Timbila School, Moçambique. **Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research**, n. 37–38, p. 131–138, 1996.

TRAJANO FILHO, Wilson. Rumores: uma narrativa da nação. **Série Antropologia/Departamento de Antropologia da UnB**, v. 143, p. 35, 1993.

TRAJANO FILHO, Wilson. **Polymorphic Creoledom: The “Creole” Society of Guinea-Bissau**. Tese de doutorado, University of Pennsylvania, Pensilvânia, Estados Unidos, 1998.

TRAJANO FILHO, Wilson. Por uma etnografia da resistência: o caso das tabancas da Cabo Verde. **Série Antropologia**, v. 408, n. DAN/UnB, 2006.

TRAJANO FILHO, Wilson. Território e idade: ancoradouros do pertencimento nas manjuandadis da Guiné-Bissau. *In*: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). **Lugares, Pessoas e Grupos: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional**. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010, p. 225–255.

TRAJANO FILHO, Wilson. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. *In*: SANSONE, Lívio (Org.). **Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades**. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

TRAJANO FILHO, Wilson. Influence and Borrowing: Reflections on Decreolization and Pidginization of Cultures and Societies. *In*: KNÖRR, Jacqueline; TRAJANO FILHO, Wilson (Orgs.). **Creolization and Pidginization in Contexts of Postcolonial Diversity. Language, Culture, Identity**. Leiden: Brill, 2018, p. 334–359. (Brill’s Studies in Language, Cognition and Culture, 17).

UNESCO. **Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005.** Paris: UNESCO, 2006.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. A Morte dos Ngodo Chopes – Uma dramática forma de resistência cultural. *In: Moçambique. Aspectos da cultura material.* Coimbra: Instituto de Antropologia, Centro de Estudos Africanos, 1986, p. 33–39.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Moçambique. Aspectos da cultura material.** Coimbra: Instituto de Antropologia, Centro de Estudos Africanos, 1986.

VAIL, Leroy; WHITE, Landeg. Forms of Resistance: Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique. **Oxford University Press/American Historical Association**, v. 88, n. 4, p. 883–919, 1983.

VAN VELSEN, J. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. *In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos.* São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ, 1995.

WANE, Marílio. **A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005).** Dissertação de Mestrado, Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos/UFBA, Salvador, BA, 2010.

WATERMAN, Christopher Alan. **JÛJÛ: A Social History and Ethnography of an African Popular Music.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

WEBSTER, David J. **A sociedade Chope: indivíduo e aliança no Sul de Moçambique, 1969-1976.** Lisboa, Portugal: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2009.

WHITE, Bob. L'incroyable machine d'authenticité : l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu. **Anthropologie et Sociétés**, v. 30, n. 2, p. 43–63, 2006.

FONTES IMPRESSAS

Jornal e Revista

“Artistas preparam-se para a fase final”. *In: Notícias*, 30 de novembro de 1980, p.1.

“Aprovado emblema do festival de canção e música tradicional”. *In: Notícias*, 5 de dezembro de 1980, p. 3.

“Tarde de emoção hoje na capital”. *In: Notícias*, de 27 de dezembro de 1980, p. 1.

“Cultura Popular: o segredo que quebrou as nossas algemas”. *In: Notícias*, 28 de dezembro de 1980, capa.

“Nampula evidenciou-se no primeiro dia”. *In: Notícias*, 31 de dezembro de 1980, p. 2

“Termina hoje o grande evento cultural”. *In: Notícias*, 3 de janeiro de 1981, p.1.

“Excelente exibição da representação de Niassa”. *In: Notícias*, 4 de janeiro de 1981, p. 2.

“Tambor: o grande ausente”. *In: Notícias*, 5 de janeiro de 1981, p. 3.

“Vamos reflectir e analisar sobre a nossa realidade cultural”. *In: Notícias*, 10 de janeiro de 1981, p. 2.

“Vamos reflectir e analisar sobre a nossa realidade cultural”. *In: Notícias*, 11 de janeiro de 1981, p.2.

“Uma importante contribuição política para consolidar a unidade nacional”. *In: Notícias*, 12 de janeiro de 1981, p. 2.

“A propósito da carta de Arnaldo Bimbe”. *In: Notícias*, 14 de janeiro de 1981, p. 2.

“Última parte de uma análise”. *In: Notícias*, 18 de janeiro de 1981, p. 2.

“A propósito das crónicas de Martinho Lutero e Abel Esmael”. *In: Notícias*, 19 de janeiro de 1981, p. 2.

“Resposta à carta do sr. Calisto Mijigo”. *In: Notícias*, 21 de janeiro de 1981, p. 2.

“Timbila ficou sem o Mestre”. *In: Notícias*, 1 de julho de 2015, Caderno Cultura, p. 2

“M’SAHO consagra timbila”. *In: Notícias*, 23 de agosto de 2006, s/p.

O País, 20 de junho de 2016, p. 23.

“Reunião Nacional de Cultura – Abertura”. *In: Tempo*, nº 356, julho de 1977, p. 54-56.

“Reunião Nacional de Cultura – o papel da cultura no processo Revolucionário”. *In: Tempo*, nº 357, 7 de agosto de 1977, p. 58-64.

“Reunião Nacional de Cultura – sobre a tradição oral”. *In: Tempo* nº 358, 14 de agosto de 1977, p. 32-39.

“Reunião Nacional de Cultura – Dança”. *In: Tempo*, nº 359, 21 de agosto de 1977, p. 32-38.

“Reunião Nacional de Cultura – Música”. *In: Tempo*, nº 360, 28 de agosto de 1977, p. 40-47.

“Reunião Nacional de Cultura – Casas de cultura”. *In: Tempo*, nº 363, 18 de setembro de 1977, p. 40-45.

“Fase final do 1º Festival Nacional de Dança Popular”. *In: Tempo* nº 403, 25 de junho de 1978, p. 32-37.

“Fase Nacional do Festival Nacional da Canção e Música Tradicionais”. *In: Tempo*, nº 329, 30 de novembro de 1980, p. 60-61.

“Festival Nacional da Canção e Música Tradicionais. Fase final – Festa nacional”. *In: Tempo*, nº 530, 7 de dezembro de 1980, p. 58-61.

“Música tradicional em festa nacional”. *In: Tempo*, nº 533, 28 de dezembro de 1980, p. 48-51.

“1º Festival Nacional da Canção e Música Tradicionais”. *In: Tempo*, nº 535, 11 de janeiro de 1981, p. 25-35.

“1º Festival Nacional de Música e Canção Tradicionais. Falam artistas (Conclusão)”. *In: Tempo*, nº 536, 18 de janeiro de 1981, p. 52-57.

“Cultura, ‘assunto quente’ para conferência de 12 a 16 de julho”. *In: Tempo*, nº 1172, 9 de maio de 1993, p. 31-33.

“A cultura moçambicana na voz de dez chefes provinciais”. *In: Tempo*, nº 1174, 23 de maio de 1993, p. 25-35.

“Conferência Nacional sobre a Cultura. Por uma reflexão individual e colectiva?”. *In: Tempo* nº 1175, de 30 de maio de 1993, p. 26-31.

“Conferência Nacional sobre Cultura. O debate necessário e inadiável”. *In: Tempo*, nº 1176, 6 de junho de 1993, p. 50-51.

“Cultura: o que há para reflexão”. *In: Tempo*, nº 1181, 11 de julho de 1993, p. 32-38.

“Cultura/conferência, a visão dos ‘críticos’”. *In: Tempo*, nº 1182, 1993, p. 23-35.

Documentação produzida pelo Arpac no âmbito da I Conferência Nacional de Cultura (1993)

Doc. 03/CNC/93. “A Problemática das Artes no Contexto Cultural de Moçambique”.

Doc. 7/CNC/93. “Proposta de Política Cultural de Moçambique”.

Doc. 08/CNC/93. “Discurso de Abertura Pronunciado por Sua Excelência o Senhor Presidente da República, Joaquim Alberto Chissano”.

Doc. 10/CNC/93. “Relatório das Actividades Preparatórias da Conferência”.

Doc. 11/CNC/93. “Intervenção do Senhor Luís Bernardo Honwana, Presidente do Comité Intergovernamental da Década Mundial do Desenvolvimento Cultural”.

Doc. 13/CNC/93. “Ethnie et Pouvoir. Communication faite par Elikia M’Bokolo”.

Doc. 18/CNC/93. “Multiculturalismo, Desenvolvimento e Artes. Comunicação do Prof. Christopher Waterman, da Universidade de Washington, Seattle, EUA”.

Folhetos e demais documentos de arquivo

REPÚBLICA POPULAR DE MOÇAMBIQUE, **Programa do I Festival Nacional de Dança Popular**, 1978.

“A Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1, de outubro de 1979 (Museu Regional de Inhambane).

“A Participação Popular na Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1179, de setembro de 1979 (Museu Regional de Inhambane).

ARQUIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, Entrada nº 2855, 9 de novembro de 1987.
Música Chope. Chopi Musicians. Moçambique.

Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84.

Documentação avulsa

MINISTÉRIO DA CULTURA/DIRECÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
017/DNPC, de 05 de fevereiro de 2004.

MOÇAMBIQUE/Ministério da Cultura/Direcção Nacional do Património Cultural/Gabinete da Directora/N.Ref#: 012/GAB/DNPC/04, de 12 de fevereiro de 2004.

MOÇAMBIQUE. **Chopi Timbila National Candidature File**, 2004.

LEGISLAÇÃO

BRM, I Série - Número 51. **Lei nº 10/88**, de 22 de dezembro de 1988. Determina a protecção legal dos bens materiais e imateriais do património cultural moçambicano.

BRM, **Resolução nº 12/97**, de 10 de junho de 1997. Aprova a Política Cultural e Estratégia de sua Implementação.

MOÇAMBIQUE, **Decreto** do Conselho de Ministros **nº 15/2000**, de 20 de junho de 2000. Estabelece as formas de articulação dos órgãos locais do Estado com as autoridades comunitárias.

BRM, I Série – Número 19. **Resolução nº 16/2005**, de 11 de maio de 2005. Aprova o Programa Quinquenal do Governo para 2005-2009.

BRM, I Série – Número 21. **Decreto** Presidencial **nº 10/2015**, de 13 de março de 2015. Define as atribuições e competências do Ministério da Cultura e Turismo, criado pelo Decreto Presidencial nº 1/2015, de 16 de Janeiro.

BRM, III Série – Número 68, 8 de junho de 2016. Publicação oficial da existência da **ATZAVALA** (Associação dos Timbileiros de Zavala).

BRM, I Série – Número 148. **Resolução nº 34/2016**, de 12 de dezembro de 2016. Aprova a Política das Indústrias Culturais e Criativas e a Estratégia de sua Implementação.

MOÇAMBIQUE, Conselho de Ministros, 12 de outubro de 2004. **Plano Estratégico para o Desenvolvimento do Turismo em Moçambique**.

MOÇAMBIQUE. Abril de 2010. **Programa Quinquenal do Governo para 2010-2014**.

MOÇAMBIQUE, Conselho de Ministros, 7 de junho de 2012. **Plano Estratégico da Cultura 2012-2022**.

MOÇAMBIQUE, Conselho de Ministros, 17 de fevereiro de 2015. **Proposta do Programa Quinquenal do Governo 2015-2019**.

UNESCO. **Convenção para a Protecção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972)**.

UNESCO. **Guide for the Presentation of Candidature Files. Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001)**.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)**.

ENTREVISTAS

Andrew Tracey. Grahamstown, 14 de junho de 2018.

Arnaldo Bimbe. Maputo, 23 de maio de 2018.

Atanásio Nhussi. Maputo, 9 de outubro de 2018.

Bernardo Romeu Simão. Nhacutou, 17 de fevereiro de 2018.

Bob Mahuaie. Maputo, 8 de novembro de 2018.

Célio Tiane. Maputo, 9 de outubro de 2018.

Cheny Wa Gune. Maputo, 3 de setembro de 2018.

Cremildo. Chizoho, 17 de fevereiro de 2018.

Cremildo e demais integrantes grupo de Chizoho. Chizoho, 19 de agosto de 2018.

Eduardo Durão. Maputo, 11 de setembro de 2018.

Eduardo Durão e Atanásio Nhussi. Maputo, 8 de outubro de 2018.

Emídio Semedo. Maputo, 9 de novembro de 2018.

Estêvão Nhacudime. Mazivela, 14 de abril de 2018.

Felipiane Mangué. Muane, 3 de março de 2018.

Fernando Dava. Maputo, 6 de dezembro de 2018.

Horácio Mbande e Venâncio Mbande Jr. Guilundo, 17 de fevereiro de 2018.

Integrantes do grupo de Zavalane. Zavalane, 10 de março de 2018.

Jeremias Zunguze. Massinga, 25 de outubro de 2018.

Maria Ângela Kane. Maputo, 18 de janeiro de 2018.

Mário Matiquite. Quissico, 17 de julho de 2018.

Mário Rodrigues. Maputo, 14 de fevereiro de 2018.

Masotchwane. Nhacutou, 25 de fevereiro de 2018.

Ofélia da Silva. Maputo, 18 de fevereiro de 2018.

Quitónia Nhacudime. Maputo, 1 de maio de 2018.

Régulo Eugénio Simbe. Inharrime, 25 de setembro e 13 de outubro de 2018.

Régulo Canda. Canda, 1 de novembro de 2018.

Roberto Dove. Maputo, 17 de abril de 2018.

Simão Nhanombe. Maputo, 8 de setembro de 2018.

Valente e demais integrantes grupo de Canda. Canda, 7 de abril de 2018.

Valeriano Missael. Quissico, 2 de março de 2018.

Valeriano Missael. Zandamela, 14 de outubro de 2018.

ANEXO I

7th Movement. MZENO. The Song

Autor: Catine

Fonte : Tracey (1970).

Listen

To the mysteries!

At Chingolanini it is said there died Chindodani.

In poverty he died, this Chindodani of Chileni,

To follow his father.

We hear this death is hushed up.

It is an affair of the Chiefs.

Wani Zavala, you left Manjengwe in prison,

So he did not say 'good-bye' to you,

Not even say 'good-bye', Zavala,

When we went to play *Msaho* at Lisbon, there to see wonders.

We made new tunes for the *Timbila* in the midst of the sea

As we passed foreign lands.

She came warbling,

Dewesiyane daughter of nyabindini,

To encourage the *Timbila*.

You, Manjengwe, why did you go and die?

Now you are dead, Manjengwe,

We shall not see you again.

If you appeared we should not believe our eyes.

Ask Chinzawane,

Ask Chinzawane, wife of Manjengwe,

About this death.

Tradução de M.H. Barradas em *Gentes Afortunadas* (1949), a partir da tradução em inglês de Hugh Tracey:

Escutai!

Os mistérios!

Em Chingolaníni dizem que morreu Chindodâni,

Na pobreza morreu ele, este Chindodâni de Chiléni

Para imitar o pai.

Ouvimos dizer que querem encobrir esta morte.

É um negócio dos régulos.

Uâni Zavala, deixaste Manjêgue na cadeia,
Por isso ele te não disse adeus,
Nem sequer adeus, Zavala,
Quando fomos a Lisboa tocar msaho e ver as maravilhas.

Fizemos melodias novas para as timbilas no meio do mar. Enquanto passávamos por
terras estranhas.
Ela veio garganteando,
Deuessiiane, filha de Nhabaindini,
Para animar as timbilas.

Tu Manjêgue, porque foste tu só para morrer?
Agora estás morto, Manjêgue,
Não te veremos mais.
Se aparecesses não acreditaríamos nos nossos olhos.
Perguntei a Chinzauane
Perguntai a Chinzauane, mulher de Manjêgue,
Como ele morreu.

**Tradução de Amandio Didi Munguambe em *A Música Chope* (2000), a partir da
transcrição em chope de Hugh Tracey:**

Escutai o mau augúrio:
Diz-se que Chindotane morreu em Chinolanini.
Sem preparação, Chindotane Tcheleni partiu, ao encontro do seu pai.
Nós reprovamos se os ouvimos a criticar secretamente o modo de governar.

Coitado de Wani Zavale, deixado na cadeia por Manjengwe, que nem chegou de se
despedir,
O qual nem sequer disse: Adeus, Zavala, nós vamos tocar e dançar Timbila em Lisboa;
lá teremos muitos sofrimentos.

Fizeram-nos dançar Timbila no meio do mar, enquanto íamos.
Devesyane, filha de Nyabindini, tornava Timbila mais agradável.

É verdade que Manjengwe Nfambelane mudou de ideia e tomou por amante a viúva de
Manjengwe. Nós não o veremos.
Não queremos dizer mentiras, senão amanhã envergonhar-nos-emos.
Perguntem a Chinzavane, perguntem a Chinzavane, a viúva do falecido.

ANEXO II

MZENO WA MONDLANE (CANTICO SOLENE SOBRE MONDLANE)

Autor: Venâncio Mbande

Transcrição gentilmente fornecida por Venâncio Mbande Jr.

Ano de composição: década de 1980

Venham todos, juntem se a nós para criarmos um novo m'godo, em homenagem ao Mondlane, morto pelos Portugueses. Eles mataram-no pensando que iriam nos enfraquecer e derrotar

Com o novo m'godo homenageamos os nossos antepassados, bem como Eduardo Mondlane e a heroína Josina Machel

Josina, tu foste abençoada, morreste lutando pelo povo e pelas riquezas dos moçambicanos pilhados pelos Portugueses

O povo Moçambicano ressent-se da morte do Mondlane, a culpa é do Simango, traidor e corrupto

Joana e Simango que tanto querem governar, talvez o General Spínola possa vos empossar para governar em Lisboa.

Moçambique, a luta continua, os Portugueses estão abandonando o país, o que terá acontecido para deixarem o povo moçambicano e as suas riquezas?

MZENO – O Canto – “Político”

Transcrito por Amandio Didi Munguambe em *A Música Chope* (2000). Versão do autor para a canção de Venâncio Mbande transcrita acima.

Reuni-vos todos, este ano, para compormos Timbila,
Timbila de tristeza, porque estamos a recordar Mondlane,
Que foi morto pelos Portugueses.
Eles pensavam que matando Mondlane, nos haviam de vencer.
Esta composição de Timbila é de tristeza.
Porque nela recordamos os nossos antepassados.
Também recordamos Josina Machel, a nossa Mãe que nos deixou.

És bem-aventurada, Josina, porque morreste, lutando pelo povo.
Povo moçambicano, a tua força está sendo explorada pelos estrangeiros.
Isto provoca tanta dor ao meu pai, que até chora.
Machel, estás na escuridão: a nossa Mãe deixou-te.

O povo de Moçambique chora pela morte de Mondlane.
Simango causou-nos esta dor, levado pela ânsia de querer ter muito dinheiro.

Joana e Simango estão a chorar, porque querem o Governo.
Ide para Spínola, em Portugal, lá recebereis o Governo.

Cautela, Moçambique, os brancos já fugiram.
Porque é que estais a fugir, ó portugueses, deixando riquezas?

ANEXO III

Letra do *mzeno* cuja autoria é atribuída a Bernardo Romeu Simão, recolhida no âmbito da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural. Material gentilmente cedido por Jeremias Zunguze.

“Este ‘muzeno’ é de autoria do Bernardo Romeu Simão e foi feita por ocasião da comemoração do 20º aniversário do início da Luta Armada (1964-1984). O autor procurou historiar a vida do povo moçambicano no contexto da colonização portuguesa.

Assim, no primeiro verso o autor convida o povo a escutar a canção histórica que os irmãos lhe pedem para ensinar.

No segundo, o autor diz: Nós vimos os portugueses que, vindos da Europa, invadiram Moçambique.

No terceiro, diz que mal chegaram os colonialistas o povo moçambicano foi submetido ao chibalo e palmatória intensos a tal que pediu ao irmão Mondlane para lhe acudir.

No quarto, diz: Nós vimos o Doutor Mondlane a caminho de Lisboa onde foi ter com os portugueses, dizendo:

Quinto. O meu povo está farto de ser espezinhado, é bom que voluntariamente vos retirai para a vossa Lisboa.

No sexto, diz que Salazar, por ser estúpido e burro, não assumiu os conselhos do papá Mondlane.

No sétimo, diz que em face da inflexibilidade do Salazar, o papá voltou chorando amargamente e lançou um grito de revolta, dizendo: jovens, tanto faz morrer ou viver. Pegai em varapaus e vamos lutar.

No oitavo, diz que em obediência à exortação do Mondlane, verificou-se um movimento extraordinário de jovens desde Rovuma até Maputo e pediu-se ao irmão Nherere [sic] o apoio na luta contra o colonialista português.

No nono, diz que em 25 de Setembro de 1964 começou a guerra em Chai.

No décimo, diz que os colonialistas, sentindo fumo nas matas de Tete e Niassa fugiram em debandada.

No décimo primeiro, diz que o exército colonial, já vencido pediu papá Samora: reconhecemos a nossa derrota, por isso vamos a Lusaka para sermos julgados por Kaunda.

No último diz que ouviram-se gritos de alegria na Machava ao ver o Samora içar a Bandeira da Independência.

Segue a letra em chope”.

ANEXO IV

M'DANO DE BANGUZA – II

Fonte: *Algumas Canções Chopes* (1958)

Compositor: Cuomocuomo

Os changanes não conhecem Bulavaio

Mas os chopes, porque são bons dançarinos, já o conhecem

As senhoras gostam de ver os bailarinos cobertos de peles

E de ver o Cuomocuomo vestido de peles.

Tudo isto aconteceu graças ao Madala

– que ordenou que os bailarinos dançassem vestidos de peles.