

As *timbila* chopes na Unesco



“Os músicos chopes bem merecem uma reputação que ultrapasse as fronteiras” (Tracey, 1949, p. 195).

“[...] *heritage is produced in a context of discourses on roots, ownership, nationalism, and a global politics of recognition*” (Rowlands and De Jong, 2007, p. 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”¹⁴⁸. 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 anexo um Guia com informações sobre os critérios utilizados pelo júri internacional, com vistas a “facilitar a elaboração das candidaturas”¹⁴⁹.

148 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*”.

149 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.

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 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 estabelecerem inventários nacionais e tomarem 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)¹⁵⁰.

Nos três capítulos que compõem a primeira parte deste livro, minha análise centrou-se em aspectos relacionados à construção e implementa-

150 Do original: "(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).

ção 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 do livro, 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 chopos*” 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 oficial¹⁵¹. 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

151 Localizar o dossiê de candidatura das “*timbila chopos*” 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 lphan, 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.

produzida sobre as *timbila*¹⁵², o que confirma a proposição de Trajano Filho (2012, p. 38) de que “o processo 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, p.

152 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 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], p. 38-39).

107)¹⁵³ e ainda exercem influência considerável na disputa entre países 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 Humanidade¹⁵⁴. Handler (2002, p. 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.

153 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 balafo 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 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. Trajano Filho, 2012.

154 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 posturas, ratificam convenções e implementam suas políticas em distintos territórios nacionais.

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 e excepcionalidade encontram ressonância entre meus interlocutores (tanto os agentes governamentais quanto os timbileiros).

A construção da candidatura das *timbila* foi um processo burocrático¹⁵⁵, 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 relati-

155 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.

vas à participação dos detentores¹⁵⁶ 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 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 três 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.

156 Tradução brasileira mais comum para o termo em inglês *bearers*, que também pode ser traduzido por praticantes ou portadores.

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 XX¹⁵⁷. 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.¹⁵⁸

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; 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

157 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, p. 46-47).

158 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).

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, p. 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], p. 11)¹⁵⁹. 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, p. 14)¹⁶⁰.

As *timbila* também foram classificadas como “conjunto musical” (Junior, 1965, p. 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 1960. O autor, que teceu algumas considerações sobre aquele evento, apresenta os chopes como grandes artistas, marimbeiros famosos pelas suas composições, pela orquestração das suas músicas e pelo arranjo dos seus bailados (Junior, 1965, p. 64). Encontrei o segundo termo mencionado em matéria do Jornal *Notícias* que informava a chegada a Lourenço Marques do con-

159 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, p. 35).

160 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.

junto 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 Sul¹⁶¹.

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 excepcional¹⁶². 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 assinala na Introdução, 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 expressão, é surpreendente

161 A ocasião se tornou, inclusive, tema para uma canção composta por Cuomocuo de Banguza. Ver anexo IV.

162 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”.

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 Makasa¹⁶³; 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*”¹⁶⁴.

163 *Mitsitso* refere-se a “introduções ou ambientações, em número variável, de 1 a 5, sem canto nem dança” (Munguambe, 2000, p. 84).

164 Atualmente é a moeda de 5 meticais que apresenta uma imagem de *timbila* em um dos lados.

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 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 internacional¹⁶⁵.

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 (1996 [1954]) acerca da mitologia *kachin*, buscarei especificar as narrativas de cada uma 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

165 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 protecção dos bens imateriais do património 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, fílmico e fonográfico dos bens culturais imateriais” (Lei 10/88, Capítulo III, Artigo 4).

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, 1996 [1954])¹⁶⁶, as incoerências são fundamentais para compreender as histórias que nararam a escolha da *timbila*; suas 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” (1996, p. 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.

¹⁶⁶ 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.

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 ¹⁶⁷ . [...] 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, 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.

167 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.

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*¹⁶⁸.

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

168 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.

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 capacidade de uns poucos em tocar, seu reconhecimento internacional e a quantidade de trabalhos “científicos” escritos sobre o tema¹⁶⁹.

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 Unesco¹⁷⁰ e

169 Gilman (2015, p. 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.

170 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.

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 desaparecimento¹⁷¹. 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 urbanização, modernização e globalização constituíam um grande perigo para a variedade da cultura humana (Nas, 2002, p. 142).

O Plano de Ação que deveria constar em qualquer candidatura do Programa tinha como principal objetivo propor atividades, projetos e iniciativas que revertessem 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 timbileiros¹⁷². 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

171 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)?

172 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.

dos encaminhamentos desse material sugerem que o documento não tinha uma destinação imediata naquele momento. Em resposta a um e-mail afluído 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.

A construção da candidatura

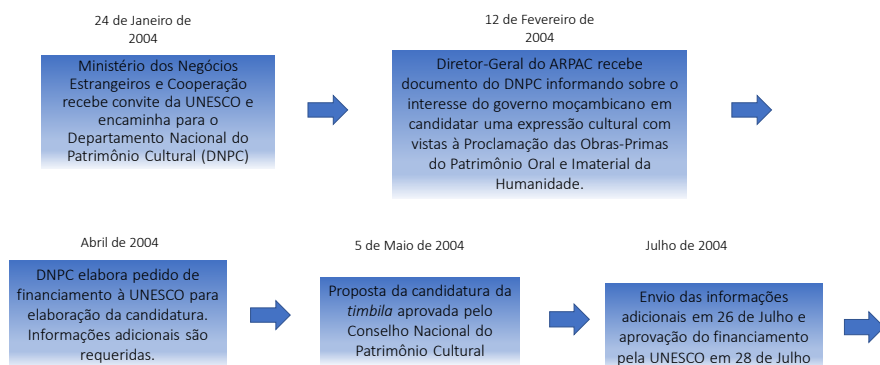
Em 2003, um documento foi redigido pelo diretor-geral do ARPAC e endereçado a todas as Direções Provinciais de Cultura e às suas Delegações Provinciais solicitando o envio de três propostas de manifestações culturais mais representativas de cada província para serem analisadas pelo Conselho Nacional do Patrimônio Cultural e pelo Conselho Consultivo do Ministério da Cultura com vistas 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 protecção”. 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 chopes*” são listados: pinturas rupestres Chinyamapere; floresta sagrada de Chirindzeni; dança Mapiko; cerimônias de pedido de chuva (*kuthira mvula* ou *matoko*); dança Tufo¹⁷³.

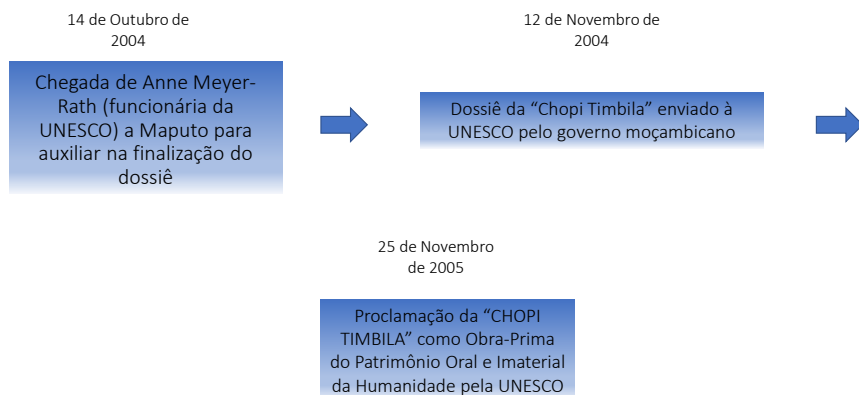
Em 2004, as atividades em torno da elaboração da candidatura se multiplicaram. A Direção Nacional do Patrimônio Cultural, que centralizava a coordenação do processo, produziu uma série de documentos oficiais que foram enviados aos vários agentes envolvidos, com vistas a informá-los acerca dos encaminhamentos 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.

Figura 36: Esquema simplificado 1.



173 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.

Figura 37: Esquema simplificado 2.



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 Direcções Provinciais da Cultura, em julho de 2003¹⁷⁴.

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

174 MOÇAMBIQUE/Ministério da Cultura/Direção Nacional do Patrimônio Cultural/Gabinete da Directora/N.Refª: 012/GAB/DNPC/04, de 12 de fevereiro de 2004.

a candidatura será o Ministério da Cultura¹⁷⁵. Conversas com meus interlocutores que trabalham nessas duas 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 Moçambique¹⁷⁶. 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.

175 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 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.

176 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.

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”, 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 (em vez de *chope* ou *chope*, escreve-se *copi*) esteja sendo adotada em diversos livros didáticos¹⁷⁷.

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

¹⁷⁷ 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).

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.

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, consequentemente, no caso abordado, os obrigaria a abrir mão de seus valores e práticas “tradicionais”¹⁷⁸.

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

178 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 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.

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.

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 turistas¹⁷⁹.

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

179 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.

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 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”¹⁸⁰. Veremos na próxima seção deste capítulo como essa

180 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.

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, justificou-se 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, 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 fala-

riam 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 candidatura¹⁸¹, 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, 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 consentimento¹⁸².

181 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).

182 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.

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.

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 no 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 Japão¹⁸³. Esteve também em Zavala e visitou cinco dos grupos que constaram no dossiê¹⁸⁴. Finalizadas as correções sugeridas, o dossiê foi encaminhado a Paris no dia 12 de novembro de 2004 pelo Secretário Geral da Comissão Nacional para a Unesco.

O dossiê das *timbila* chopes

Em linhas gerais, as *timbila* são descritas no 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 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 relacio-

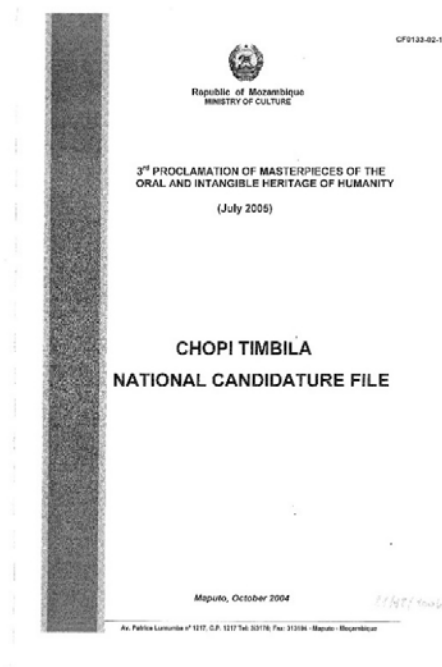
183 O Japão teve um papel fundamental na implementação do Programa das Obras-Primas, tendo inclusive financiado várias candidaturas. Sobre a relação desse país com a divulgação do patrimônio imaterial em países africanos, ver Hafstein (2018).

184 *Timbila ta Venansi, Timbila ta Mwaneni, Timbila ta Zavaleni, Timbila ta Zandamela e Timbila ta Mazivela.*

nada 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 quatro 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”¹⁸⁵.

Figura 38: Capa do dossiê.



Fonte: Unesco.

185 MOÇAMBIQUE. *Chopi Timbila National Candidature File*, 2004.

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 grande audiência, que inclui comunidades locais e pessoas de outros lugares (nacionais e expatriados)¹⁸⁶.

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 secundários¹⁸⁷. Nessa primeira, encontram-se “instrumento musical”, “orquestra-

186 *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.

187 Cf. <https://ich.unesco.org/en/rl/chopi-timbila-00133>. Acesso em 23/10/2019.

tras” 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 etnolinguístico Chopi; d. Localização geográfica da expressão cultural e respectiva comunidade: Província de Inhambane no sul de Moçambique; e. Frequência desse 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”¹⁸⁸.

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 antro-

188 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, p. 3).

pológico 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 etnolinguístico 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 Zavalala) 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 notória¹⁸⁹.

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 2 sobre a incorporação do termo “sociedade civil” na política cultural moçambicana, não nos passa despercebido que a escolha tenha se alinha-

189 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 segundo o qual a história seria uma progressão, em que tribos se tornariam povos, que viriam num último ponto a se transformarem em nação.

do 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 dez 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 cultural, e discute em alguns parágrafos a particularidade dos chopes em relação aos outros grupos do território.

Dos três maiores grupos etnolinguísticos (tsonga no sul do país, shona-karanga no centro e emakhuwa-lomwe no norte), os chopes são descritos como um pequeno “enclave etnolinguístico” 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 obra, pondero em que medida a ideia de uma comunidade etnolinguística 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; M'Bokolo, 2017 [1999], p. 13). Seguindo o modelo de formação e reprodução de sociedades africanas tal como proposto por Kopytoff (1987), Trajano Filho (2005, p. 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 ano¹⁹⁰. Em Chissibuca, os músicos apontaram “os chopes de Zavala, Inharrime e Homoíne” como os praticantes da dança. Em Mavila, foram 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 distribuía(m) 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

190 Material do arquivo pessoal de Jeremias Zunguze, que gentilmente permitiu que eu o escaneasse.

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 etnolinguísticos 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*”¹⁹¹.

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 Zavala¹⁹². 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 Ma-

191 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, p. 2).

192 Meus interlocutores disseram que a *mwenje* demora entre 50 e 70 anos para alcançar a maturidade necessária para a construção do instrumento.

puto¹⁹³. 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 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.

193 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.

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, p. 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”. Ouvi 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 dis-

curso 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 chopos*”, 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 chopos 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 chopos 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 chopos teriam resistido às incursões *ngunis*, defendendo a maior parte das suas terras. Em 1895, os portugueses, auxiliados pelos chopos, capturaram Ngungunhane, o último imperador do Reino de Gaza. Em razão dessa cooperação, os chopos teriam sido repetidamente culpados pela estreita aproximação com os colonizadores portugueses após a independência do país.

Outra interpretação acerca da associação dos chopos 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”¹⁹⁴ 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 fo-

¹⁹⁴ 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”.

ram 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*.

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* chopos”, 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 chopos*” apontado é o *n’gado*, 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 chopos 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 chopos” (2000, p. 5) em 1970 e em 1978. O livro é uma adaptação de sua monografia intitulada *La Musica dei Chopi* e defendida em Roma, no Pontifício 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-indepen-

dência” 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 cinco 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 choques — 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 Nhadudime (*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.

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”¹⁹⁵. 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* poderiam ser ensinadas 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, perdendo também o controle sobre as florestas e as árvores individualmente” (p. 19), a retirada dessa

195 UNESCO/*Guide for the Presentation of Candidature Files*, p. 20.

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 exposições. Os músicos teriam argumentado que isso poderia levar à perda da estrutura completa da apresentação, prejudicando assim a sua “qualidade” e “originalidade”¹⁹⁶.

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 Provin-

196 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.

cial 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*”¹⁹⁷, que seria composto por membros de instituições da sociedade civil e praticantes de *timbila*¹⁹⁸. 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

197 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.

198 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).

do Plano de Ação, o *M'saho* voltaria a ter essa duração mais ampla, “de acordo com os desejos da comunidade e dos praticantes”.

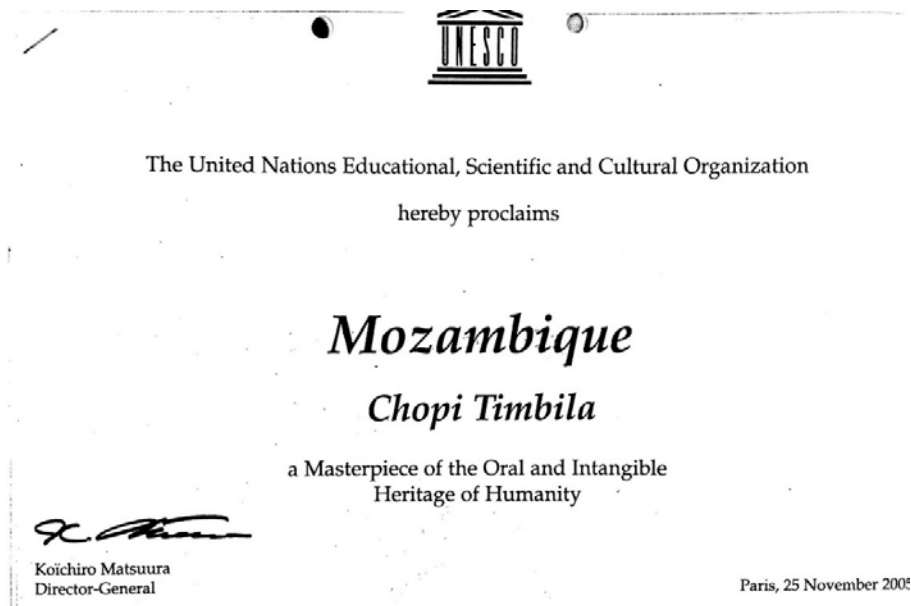
Os argumentos utilizados para justificar o caráter excepcional das *timbila*, assim como a necessidade de ações de salvaguarda urgentes foram os seguintes:

- 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*.

Figura 39: 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).

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. [...]

A PROCLAMAÇÃO da timbila como obra prima do património oral intangível da humanidade constitui o reconhecimento de uma manifestação cultural autóct-

tone 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 chopos*” enviado pelo governo moçambicano foi avaliado por um especialista e um júri¹⁹⁹. Viajaram para Paris na ocasião da cerimônia da III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade três membros do Comitê Preparatório da Candidatura (Maria Ângela Kane, Roberto Dove e 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

199 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), Olabiya B. J. Yai (Benin), Ana Zacarias (Portugal) e Zhen-tao Zhang (China). Fonte: <https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103#jury-members>. Acesso em 01/12/2019.

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

direto²⁰⁰. 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

200 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.

durante o ano, não é nada disso”. 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.