

A cultura no palco: o X Festival Nacional da Cultura



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

Três dias antes de a delegação da província de Inhambane partir rumo a Lichinga, as *timbila* ainda não tinham sido convidadas para participarem do X FNC. Desde que foi declarada Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 2005, essa expressão — assim como o *nyau*¹⁰² — não precisa se candidatar para concorrer à fase final do Festival, sendo convidada pelo Ministério da Cultura e Turismo (ou a denominação que prevalecer na altura). O governo moçambicano considera que as *timbila* já alcançaram o mais alto concurso da área da cultura, por isso não haveria razão para passar novamente por um processo seletivo, ainda mais de nível inferior ao que ela teria sido submetida. Essa explicação tornou-se um consenso entre meus interlocutores que trabalham nas instituições

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

públicas voltadas à área da cultura em Quissico e na cidade de Inhambane. O que parece ser uma vantagem, entretanto, nem sempre o é.

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

Percebendo a minha presença, disse aos técnicos que não precisavam ter levantado das suas cadeiras, perguntou como iam os preparativos para a despedida (“Estamos mal, senhor diretor”, respondeu a chefe do Departamento de Indústrias Culturais e Criativas), e afirmou que, apesar dos seus esforços por telefone com o gabinete do Ministro da Cultura e Turismo, não houvera avanço. No dia seguinte, entretanto, quando estávamos todos na mesma sala pela manhã, correu a informação de que o Ministério tinha liberado a ida do grupo de *timbila*. O clima era de muita agitação: alguns já se preparavam para ir ao local onde seria a despedida da delegação para organizar o espaço¹⁰³, outros iam em busca das vestimentas em vias de finalização pelas costureiras contratadas para esse

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

serviço e que seriam distribuídas entre os viajantes¹⁰⁴, outros ainda resolviam urgentemente a questão das pessoas que não tinham documentos pessoais de identificação.

Rapidamente os técnicos daquela Direção Provincial avisaram a Repartição de Cultura da Secretaria Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia de Quissico (SDEJT-Zavala), por telefone, que enviariam um documento oficial àquela instituição, mas que, devido ao curto tempo, deveriam desde já avisar o grupo de *timbila* que viajaria ao Niassa. Precisavam estar no dia seguinte na cidade de Inhambane para se juntar ao restante da delegação. Enquanto isso, uma técnica redigiu no notebook:

Ao Exmo. Senhor Director do SDEJT. Zavala.

ASSUNTO: X Festival Nacional da Cultura Niassa – 2018

Exmo Senhor,

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

Com os melhores cumprimentos.

Mas qual grupo seria contactado? Desde o momento que tive acesso ao Regulamento do X FNC e observei o item que dispensava as *timbila* das etapas seletivas, perguntei-me como seria a escolha do grupo a representar a expressão. Levariam alguns membros selecionados de todos os grupos? Coloquei a questão a algumas pessoas e todas responderam mais ou menos o mesmo: nesses casos é realizada uma seleção, o *m'kwaiio*, como acontece no início de todo *M'saho* no Miradouro em Quissico, em que os “melhores” tocadores se apresentam juntos. Essa seleção, contudo,

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

não ocorre diante de um júri, em uma ocasião determinada, com critérios definidos pela administração pública. O reconhecimento dos melhores dá-se entre eles, timbileiros, e há um relativo consenso acerca dessa avaliação mútua.

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

Esse minidrama introduz alguns dos temas que discutirei neste capítulo em torno da realização X FNC, festival realizado bianualmente pelo governo moçambicano. Trata-se de um evento que reúne “grupos culturais” de todo o país para “celebrar a unidade nacional”. O Festival é precedido de três fases competitivas (local, distrital e provincial), nas quais grupos e artistas individuais concorrem em diferentes modalidades (dança moçambicana, música tradicional, música ligeira, filme, desfile de moda, artes plásticas, teatro, entre outras) em busca de uma vaga para participarem do evento nacional. Essas três fases são realizadas em todas as províncias, organizadas pelas Repartições de Cultura dos serviços distritais e pelas Direções Provinciais de Cultura e Turismo, que são igualmente responsáveis pela composição do júri¹⁰⁵.

De acordo com informações fornecidas pelo Ministério da Cultura e Turismo, cerca de 3.000 artistas se apresentaram nos palcos montados em diferentes locais da cidade de Lichinga. Não há dados disponíveis sobre a quantidade de pessoas que constituíram as audiências nos cinco dias de realização do evento. Nos palcos das localidades mais afastadas da

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

cidade, distantes cerca de vinte quilômetros desta, afluam os habitantes daquelas imediações. Nas cerimônias de abertura e encerramento, ambas realizadas em um estádio desportivo amplo e aberto, as arquibancadas ficaram repletas de habitantes daquela província, que dividiam o espaço com os artistas e técnicos da cultura de outras partes do país.

Figura 17: Vista panorâmica do Estádio 1º de Maio em Lichinga, Niassa, na cerimônia de abertura do X FNC.



Fonte: Foto da autora.

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

um dos seus principais objetivos fabricar ligações entre africanos e povos descendentes de África¹⁰⁶.

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

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

Os festivais se tornaram a principal linha de atuação do governo moçambicano contemporâneo, tendo sido incorporados a discursos políticos distintos — mas muitas vezes complementares — no decorrer de suas realizações. Apesar das novas proposições e da elaboração de uma

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

política cultural estruturada sob o alicerce da sociedade democrática que supostamente teria surgido no pós-guerra, a realização de festivais persistiu como a melhor estratégia de busca pela construção da unidade nacional. A cobertura midiática do X FNC repetiu exaustivamente que o Festival no Niassa se configurou como uma exaltação da *moçambicanidade*. O que explica que o modelo desses eventos, transpostos das décadas de 1970 e 1980, tenha voltado a fazer parte da agenda política nos anos 2000? Como os diversos agentes (técnicos da área da cultura, artistas, autoridades políticas, audiências etc.) se envolvem nessa “grande festa da cultura”, como o evento costuma ser denominado?

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

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

sificadas como dança em nada interfere nas apresentações nos palcos, sendo a identificação territorial a mais relevante.

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

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

Os festivais nacionais a partir dos anos 2000 em Moçambique

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

função da celebração dos dez anos dos Acordos Gerais de Paz que selaram oficialmente o fim da guerra civil¹⁰⁷.

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

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

O evento é evocado, assim, nos discursos das autoridades, como uma celebração cujos elementos centrais são a criatividade artística, a identidade cultural e a *moçambicanidade*. E não o são apenas do ponto de vista discursivo: no festival, os diversos agentes que nele participam compartilham subjetivamente todo o aparato construído para tal (a viagem, a acomodação conjunta, as palavras das autoridades, o espetáculo em que desfilam as delegações de todas as províncias etc.), o que

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

confere ainda mais efetividade ao ato. O “fórum pedagógico” em que é transformado o festival constitui-se como escola de novos valores da sociedade, como a importância do voto, a produção de renda a partir de produtos culturais etc.

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

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

Um dos pontos desse mesmo documento estabelece que as ações previstas nos “Planos de Gestão do Nyau e Timbila” deveriam ser executadas. Com “plano de gestão” o documento se referia, na realidade, aos Planos de Ação, contidos nos dossiês de candidatura das *timbila* e do *nyau* como Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade. Ambas as expressões foram proclamadas em 2005 pela Unesco e, pelo menos

no caso das *timbila*, nenhuma ação de salvaguarda proposta na ocasião da candidatura tinha sido realizada até o início dos anos 2010. Era importante, do ponto de vista político, ao menos mencionar, no mais importante programa de governo, o comprometimento do Estado com a devida preservação, tal como acordada com a Unesco.

Merece destaque um apontamento segundo o qual o governo deve “assegurar a realização de festivais culturais regulares a todos os níveis”. Essa talvez tenha sido a atividade cujo apelo foi ouvido com mais êxito pelas instituições da administração pública voltadas à área cultural. O efeito multiplicador dos festivais em Moçambique não é, contudo, exclusivo desse país. Murphy (2016, p. 8) assinala que, a partir dos anos 1990, o continente africano passou por um processo de “festivalização”, através do qual a cultura se tornou mais explicitamente ligada ao discurso do desenvolvimento econômico que seria, por sua vez, produzido por meio da promoção do turismo cultural. O autor alerta, entretanto, que a tentação de ler essa “evolução” como uma mudança do idealismo dos anos 1960 e 1970 em direção a um considerável pragmatismo político e econômico deve ser evitada. De fato, conforme mostrarei a partir dos casos do X FNC e do *M’saho* (v. capítulo 6), a imaginação do Estado em torno de uma nação una e multicultural não foi totalmente abandonada, tampouco os ideais de desenvolvimento sustentável, turismo e produção de renda através dos festivais possuem amparo nas realidades vividas nesses eventos.

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

tre todos os povos do território moçambicano constitui-se como um dos principais ingredientes desse discurso de construção da nação.

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

No âmbito do cumprimento das acções previstas no Programa Quinquenal do Governo para 2015-2019, e em cumprimento do “Objectivo Estratégico (i): Defender e consolidar a unidade nacional e a cultura de paz, democracia e estabilidade política, económica, social e cultural” realiza-se em 2018 em todos o País, o X Festival Cultural Nacional, abreviadamente designado – X FNC, cuja Fase Final será na cidade de Lichinga, província do Niassa.

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

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

Aqueles interessados em participar inscreveram-se nas sedes de postos administrativos, nas Casas de Cultura e nos Serviços Distritais cor-

respondentes à área de Cultura e Turismo em cada província durante o período de 16 de outubro a 16 de dezembro de 2017. No final de junho de 2018, os governos provinciais enviaram uma lista contendo informações sobre as expressões eleitas para irem à fase final no Niassa, assim como uma lista nominal de todos os membros que compuseram suas respectivas delegações. Algumas expressões, de acordo com o Regulamento, ficam de fora da competição, como aquelas “em vias de extinção”¹⁰⁸ e o *nyau* e as *timbila*¹⁰⁹. Sua participação é garantida, no primeiro caso (expressões em vias de extinção) através de convite do Governo da província onde se encontra a expressão; nos casos das outras duas, o convite é feito pelo gabinete central do X FNC.

Grupos de *timbila* e *nyau*, portanto, não precisaram passar pelo rito de três fases obrigatório que selecionou as expressões culturais que viajaram para o Niassa. Antes de avançar sobre o destino — envolto em tensões — das *timbila* antes, durante e depois do evento, é importante comentar que previamente à sua inserção no processo seletivo produzido pelo Estado, as expressões aptas a concorrer são encaixadas nas categorias pré-definidas no Regulamento. Assim, para participar do ciclo deliberativo, é preciso pertencer a alguma das categorias supracitadas, que são exemplificativas. Nesse âmbito, as únicas definições fornecidas pelo documento são relacionadas a gêneros de música:

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

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

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

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

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

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

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

A capital da província é dividida em diversos espaços destinados aos palcos específicos, espalhados pela cidade, nos quais ocorrem as apresentações avaliadas pelo júri¹¹⁰. Não é possível assistir a todas às exhibições, pois elas ocorrem ao mesmo tempo e em locais bastante afastados uns dos outros. De acordo com o Regulamento, da decisão dessa instância não há recurso. Nessa etapa, os primeiros colocados são anunciados numa cerimônia de encerramento com a presença do governador da província, entre outras autoridades. À medida que os nomes são proferidos, há muita agitação entre os integrantes do distrito ao qual os membros daquela expressão habitam. Os vencedores, aclamados, serão os únicos a viajar para o Niassa. O restante volta para suas localidades, certos de que poderão concorrer novamente somente após transcorridos dois anos.

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

Figura 18: Logotipo do X FNC, cujo lema foi “A cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”.



Fonte: Gabinete central de organização do Festival.

As etapas seletivas do X FNC

Na localidade

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

Figura 19: Local em Chissibuca destinado à fase de localidade.



Fonte: Foto da autora.

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

Figura 20: Detalhe das timbila da *ngalanga* e *tambores* ao fundo sendo aquecidos.



Fonte: Foto da autora.

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

Esse tipo de procedimento pode estar relacionado ao que Trajano Filho (2006, p. 26) observou a respeito das *tabancas* em Cabo Verde: elas teriam, em larga medida, “incorporado em seu funcionamento formas de organização e práticas de controle usadas originalmente para reprimi-las”. Muitas expressões da cultura popular eram vistas, no contexto colonial, como ameaçadoras da ordem: “tinham grande potencial para trazer de-

sordem, seduzindo as pessoas honestas e de bons costumes para práticas consideradas imorais” (Trajano Filho, 2006, p. 19). Em meados do século XIX, continua o antropólogo, a ideia de moralidade estava estreitamente conectada às de ordem e civilização; assim, o recurso a que as autoridades frequentemente recorriam para a desordem era a repressão.

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

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

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

da: quando anunciados ao microfone (por exemplo: *ngalanga* de Xitondo norte), entrariam um a um daquele grupo, sacudindo as mãos para cima.

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

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

Finalizado o hino, os integrantes dos grupos passaram em frente ao administrador, seus assessores, e o diretor do SDEJT, cumprimentando-os com as palmas das mãos para cima, tal como ensinado pelo chefe. Em seguida, o MC convidou para um “aperitivo”, antes de iniciar a competição, o DJ Hélio, um cantor local de música ligeira, que apresentou em playback uma música aparentemente de sua autoria. A audiência assistia atenta aos movimentos do DJ, que percorria todo o espaço fixado para a apresen-

tação dos grupos — imenso para uma só pessoa —, mas não se envolvia com a música como fizeram anteriormente, quando as autoridades ainda não haviam chegado. Pouquíssimas pessoas dançaram espremidas em seus lugares, embaladas pela apresentação do DJ.

Iniciaram-se os discursos em português. Em ordem crescente na hierarquia, o primeiro a se pronunciar foi o diretor da SDEJT: “Moçambique, oê! Presidente Felipe Jacinto Nyusi, oê! Cultura moçambicana, oê! Juventude engajada na cultura, oê!”¹¹¹. Explicou sem muitas delongas que o Festival Nacional da Cultura possuía três fases, a de localidade, a distrital e a provincial. A última, a nacional, não seria necessariamente uma fase no sentido competitivo, pois é quando os grupos “apurados” se apresentam nos palcos da capital acolhedora do evento de forma demonstrativa. Naquele primeiro de março em Zandamela (localidade Chissibuca), completou o diretor, estavam iniciando o processo seletivo; no dia seguinte, essa mesma fase ocorreria em outros dois locais, Quissico e Muane.

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

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

informou, ainda, que o Fundo Nacional de Cultura¹¹² é um mecanismo de promoção da economia nos “setores criativo e turístico”. Por fim, explicou que dali sairia apenas um grupo vencedor para concorrer na fase distrital.

Enquanto o chefe da Repartição de Cultura aproximava-se mais uma vez dos grupos para orientar a sua entrada no espaço destinado às apresentações, dois técnicos da SDEJT e uma professora posicionaram-se na mesa do júri, enquanto o MC, mais uma vez ao microfone, passava a anunciar as oito atuações do dia. Ressalto que naquela ocasião competiram somente grupos classificados como “dança moçambicana”. O primeiro a ser chamado foi um grupo de *xingomana*, composto por doze senhoras e um tocador de tambor. Trajavam camisetas brancas com dizeres “Visita Presidencial – 2017” nas costas, *capulanas* amarradas às cinturas e, por cima, saias de palha curtas que se movimentavam com seus respectivos passos. Amarraram lenços coloridos na cabeça e a maior parte delas estavam descalças, pisando a areia úmida pela chuva que caíra aquela semana, outras duas calçavam sapatilhas pretas baixas. A audiência, que ainda iria se avolumar bastante, assistiu atenta e quieta.

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

O grupo que entrou a seguir dispensou essa solicitação do MC: logo nas primeiras batidas do grande tambor e das duas *timbila*, os dançarinos desviaram a atenção dos presentes. Era a *ngalanga* de Xitondo norte, um grupo composto somente por homens — majoritariamente jovens —, todos vestidos com camisetas vermelhas da Vodacom (empresa de telefonia móvel), alguns com *capulanas* amarradas à cintura — com cumprimento

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

até os joelhos (mais curtas do que as que as mulheres usam naquela região) —, outros com calças compridas improvisadas de macacões de trabalho de diferentes cores, chocalhos amarrados nas panturrilhas. O vigor que demonstraram através da dança envolveu o público: uma senhora, inclusive, rompeu a fronteira que a separava do grupo que atuava para compartilhar uns passos com um jovem dançarino deste.

Figura 21: Grupo de *ngalanga* de Xitondo norte preparando-se para iniciar sua apresentação. As três pessoas de costas que aparecem em primeiro plano são membros do júri.



Fonte: Foto da autora.

Figura 22: Dançarino de *ngalanga*.



Fonte: Foto da autora.

Figura 23: Interação.



Fonte: Foto da autora.

A demonstração de contentamento por meio das “danças tradicionais” — mas não só, como verificamos também em relação à música ligeira — é um elemento fundamental das práticas de sociabilidade em Zavala. Desde a mais tenra infância o indivíduo se encontra cercado por musicalidades que os convidam a dançar em distintas ocasiões¹¹³. Raras vezes me deparei com pessoas que não sentissem vontade de se movimentar ao som de instrumentos peculiares daquelas paragens ou de artistas de música ligeira reproduzidos nos programas de rádio. Algumas danças, como a das *timbila* ou *ngalanga*, exigem bastante treino por parte daqueles que a elas se dedicam, e nem todos são capazes de executar seus passos. A atitude da senhora que se aproximou do dançarino de *ngalanga* pode ser entendida a partir desse contexto, no qual o ato de compartilhar momentos como aquele revelam não somente a alegria de quem se aproxima dos artistas, mas sobretudo os sentidos de pertencimento a uma coletividade que tem na dança um dos principais elementos de sua vitalidade. A dança, além disso, é uma das formas de ligação dos seres vivos com seus ancestrais, o que a torna um dos valores sociais mais importantes naquela sociedade.

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

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

avaliados. Nesse caso, entretanto, dificilmente deixariam que passasse em primeiro lugar porque, segundo ele, “não vale a pena levar crianças numa viagem tão longa”.

De repente a audiência começou a aumentar, possivelmente devido à finalização do turno matutino da escola próxima. Quando chegou a vez da *ngalanga* de Makatane se apresentar, os espectadores se amontoavam uns aos outros para conseguirem ver os passos dos dançarinos que volta e meia convidavam o público a aplaudir, sem necessidade de o MC pedir. Eram sete dançarinos; a maioria vestia as calças adaptadas de macacões de trabalho, outros amarraram *capulanas* daquela maneira mais curta que as das mulheres. Não se mostravam tão uniformizados como os outros desse mesmo estilo, mas a formação instrumental era a mesma: duas *timbila*, um tambor grande e outro pequeno, de som agudo. Os dançarinos, todos homens jovens, esmeravam-se a cada passo. Aquele era um concorrente *forte*; o público se entusiasmava com a apresentação, alguns dançavam dos seus lugares, estavam bem ensaiados, cada dançarino individualmente chamava a atenção de todos quando executava sua performance a solo. O júri estava atento a esses aspectos e isso contava bastante na atribuição das notas.

Por último, apresentou-se a *ngalanga* de Ngomene sul, um grupo formado por crianças e jovens. Além de envolver o público com o ritmo próprio daquela dança, a atração se concentrou numa menina que aparentava ter uns seis ou sete anos de idade, extremamente desenvolta. A audiência vibrava quando ela entrava em cena e executava seus passos, circulando de um lado a outro na areia úmida. Um senhor chegou a invadir o “palco” para colocar algumas moedas em sua cabeça, em ato de *ku fuha*¹¹⁴.

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

¹¹⁴ Cf. capítulos 5 e 6 a respeito dessa prática que envolve depositar alguma quantia monetária na cabeça daquele que se apresenta.

cicopi para os presentes sobre as ações que seriam desenvolvidas naquela localidade. Por fim, o resultado foi revelado.

Curiosamente, saindo do protocolo esperado (pois apenas um grupo deveria ser selecionado para a próxima fase), foram anunciados dois vencedores: em primeiro lugar, *ngalanga* de Makatane e, em segundo, *ngalanga* de Xitondo Norte. Os membros do primeiro vibraram! Pularam, abraçaram-se, pareciam não acreditar. Continuaram a dançar até quando não havia quase ninguém no local. Aqueles que ficaram em segundo não gostaram nada do resultado; arrumaram suas coisas e se prepararam rapidamente para ir embora. Um dos técnicos da SDEJT que atuava como membro do júri me disse, quando perguntei sobre o porquê de dois candidatos para a fase distrital, que o resultado foi proposital, pois, sabendo-se que os dois grupos são rivais, quiseram deixar a decisão final para a próxima fase. Além do mais, preferiram dar oportunidade para os de Makatane porque os de Xitondo “estão acostumados a ganhar, são mais estruturados, têm até um empresário”.

Figura 24: *Ngalanga* de Makatane.



Fonte: Foto da autora.

No distrito

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

O procedimento de organização dos lugares onde sentariam o júri e as autoridades foi praticamente o mesmo daquele da fase anterior, exceto que dessa vez o que os abrigava do sol não eram árvores, mas uma estrutura de alvenaria que comporta cerca de quinze pessoas sentadas. Esse espaço está localizado de frente para o palco; os dois estão na mesma altura, diferentemente do restante do local, onde o público se espalha por alguns níveis acima. A imagem emoldurada do Presidente da República foi pendurada ao alto, na única parede que sustenta essa estrutura. Na ausência de orientações, os artistas se ajeitavam como podiam pela área do miradouro. Um senhoras buscaram a sombra de uma árvore para se acomodarem, à espera de serem chamadas para se posicionarem junto ao palco. As jovens do desfile de modas, no intuito de acertarem os últimos detalhes da vestimenta (produzida quase que por completa com tecidos de *capulana*), dos cabelos e da maquiagem, foram para detrás do palco, um estreito corredor que separava o espaço edificado do mato comprido que dava às extensas lagoas de Quissico; uma bela paisagem que vez ou outra é utilizada como cartão postal para direcionar iniciativas voltadas ao turismo¹¹⁵. Os jovens dos dois grupos de *ngalanga* afastaram-se ainda

¹¹⁵ Voltarei a esse ponto no sexto capítulo, no qual analisarei o *M'saho* realizado em 2018. A apropriação dessa paisagem para promoção de atividades turísticas não é recente. A imagem da vista desse miradouro pode ser encontrada, por exemplo, em panfletos e outras propagandas do Setor de Turismo do governo colonial português; há, inclusive, imagens com uma orquestra de *timbila* em primeiro plano e essas lagoas ao fundo. Cf. Marjay (1963).

mais, a um canto num espaço mais aberto para esquentarem a pele dos tambores.

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

“Moçambique, oê! Presidente Felipe Jacinto Nyusi, oê! Cultura moçambicana, oê! Danças tradicionais, oê!”, bradou. Sua comunicação foi bem breve: explicou que, da fase de localidade, saíram os grupos que iriam se apresentar ali e que o júri avaliaria “o melhor entre os melhores”. Especificou que, até aquele momento, o distrito tinha selecionado seis danças, cinco artistas de música ligeira, uma poesia e dois desfiles de moda¹¹⁶. “Que vençam os melhores!”, finalizou. A segunda exposição foi pronunciada por uma senhora representante do Conselho Municipal, que parecia não estar muito à vontade com a tarefa que lhe delegaram: falava como tom de voz muito baixo, olhos sempre voltados para o papel, não se comunicava com o público (o que foi observado pelos técnicos que acompanhavam o evento através de comentários jocosos posteriormente). Leu um discurso preparado previamente. Desejou bom dia aos presentes, citou que naquele distrito onde estavam orgulhavam-se de ter um “Patrimônio Mundial da Humanidade” [sic]; disse que através da cultura os artistas se tornavam mais próximos e exortou a importância da “transmissão dos nossos valores às gerações mais novas”. Palavras como harmonia, respeito, solidariedade e alegria foram elencadas como con-

¹¹⁶ Como foi selecionada apenas uma poesia em uma das seleções da fase de localidade, ela foi automaticamente transferida para concorrer na fase distrital.

seqüências da organização de festivais de cultura. E finalizou: “Por um Quissico melhor e livre da pobreza!”.

Por último, dirigiu-se ao púlpito o administrador do distrito de Zavala: “Zavala, oê! Artistas de Zavala, oê”. Pediu desculpas pelo atraso, justificou dizendo que muitos eventos estavam acontecendo ao mesmo tempo naquele distrito¹¹⁷. Seu pronunciamento foi muito breve. Após desejar bons trabalhos aos artistas e ao júri e dizer “Moçambique, oê!”, declarou aberta a fase distrital do X FNC. Com a saída do administrador, que não permaneceu para assistir às apresentações, os seis membros do júri¹¹⁸, que estavam expostos ao sol, foram realocados na estrutura coberta em frente ao palco. A seleção iniciou-se com as danças, na seguinte ordem anunciada: “Xingomana de Kala Chambula”, “Wuka Timbila Ta Zavala” (um grupo de jovens que tocam e dançam tipos variados de dança), “Ngalanga de Makatane”, “Trombeta de Gungulo”, “Ngalanga de Xitondo” e “Novidade de Manga” (um grupo de *ngalanga*).

Nessa segunda fase o evento passou a se assemelhar ao formato da fase final, tendo a escolha do local — o miradouro — contribuído bastante para isso: os espaços destinados ao público, ao júri, às autoridades e aos artistas tornaram-se ainda mais diferenciados. Para cada um desse conjunto de pessoas havia um espaço pré-especificado para o desempenho de seus papéis¹¹⁹. Os que concorrem a uma vaga na fase provincial deviam ficar bem afastados de todos os outros presentes, pois é no palco que se destacavam como artistas. A distância que separava aqueles que se apresentavam no palco daqueles que assistiam, da pequena “arquitetada”, entretanto, não impediu que pelo menos três pessoas tenham se dirigido ao palco para dançarem com os seus preferidos e, claro, depositar moedas em suas cabeças. Imediatamente após terminarem as apresentações dos grupos da dança, entraram em cena os dois desfiles de moda e os candidatos da música ligeira.

Foi apurado para concorrer na categoria “dança moçambicana” o grupo de *ngalanga* de Xitondo norte, consolidando expectativas do grupo

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

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

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

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

Na província

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

A chefe da Coordenação de Indústrias Culturais e Criativas andava de um lado para outro e fazia várias ligações. Ela tinha sido designada pelo diretor daquela instituição para conseguir financiamentos de todos os tipos: alimentação, transporte, hospedagem etc. Não havia orçamento suficiente para aquela atividade (a fase provincial do X FNC), então os técnicos tinham que buscar auxílio por toda parte; não havia hipótese de o evento não acontecer. Ela reclamava da falta de empenho dos colegas

e sentia estar fazendo tudo sozinha. Outros respondiam que também estavam se esforçando. De repente, todos riram e afirmaram que era sempre assim, debatendo acerca da precariedade do serviço para o qual trabalham. A chefe enfatizou como era difícil trabalhar na área da cultura e, ainda por cima, “nos chamarem de Ministério das Brincadeiras”, referindo-se ao modo pejorativo como técnicos de outras instituições públicas denominam anedoticamente o Ministério da Cultura [e Turismo].

Às 14h, nos dirigimos ao Conselho Municipal, onde haveria uma reunião geral de organização daquela fase do festival na capital da província. A sala de reuniões oficiais da instituição, um edifício construído pelo governo colonial, estava cheia. Aquela seria a terceira (e última) reunião antes do evento. Os presentes, divididos em subcomissões, eram funcionários públicos de diversas áreas: do próprio Conselho Municipal, da Biblioteca, do Museu, da Casa da Cultura (estes três parte da estrutura da Direção Provincial de Cultura e Turismo), das escolas, da administração provincial e, claro, da própria Direção Provincial. Quem presidiu a reunião foi o Presidente do Conselho Municipal da Cidade de Inhambane, chamado por todos por “Senhor Inspetor”, que anunciava o nome das subcomissões e um representante de cada uma fazia um breve relato sobre a situação em que se encontrava cada uma, concentrando-se nos “avanços” e nas “listas de necessidades”¹²⁰.

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

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

precisa chegar às massas em tempo hábil, senão o governador não vai aparecer para discursar!”, exclamou o inspetor¹²¹.

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

O dia seguinte não foi diferente, começou bem cedo e terminou muito tarde. As delegações dos distritos começaram a chegar e seus artistas e técnicos desciam onde ficariam hospedados: na Escola Secundária do Muelé, ao lado de onde se localiza a sede provisória da Direção Provincial de Cultura e Turismo¹²². A equipe do Protocolo, responsável pela recepção das delegações, ainda estava decidindo como e por quem o espaço seria ocupado quando começaram a chegar os micro-ônibus abarrotados de pessoas, roupas, instrumentos musicais e objetos artísticos. Os técnicos distritais, que acompanhavam os artistas à capital, cumprimentavam-se entre si. Estavam felizes em rever os colegas. A maior parte dos membros dos grupos parecia não se conhecer. A longa viagem ao Niassa cumpriria essa missão.

121 Trata-se de uma reclamação constante de certas autoridades políticas a falta de divulgação dos eventos culturais por parte dos técnicos. Nessa situação específica, o inspetor tinha em mente o evento de Lançamento do X FNC na Província no final de fevereiro, realizado na quadra de esportes de uma escola em Inhambane. Poucas pessoas compareceram no dia, além dos artistas convidados pela Direção Provincial para se apresentarem. O evento contou com a presença do governador da Província, que teria reclamado com o diretor provincial o fato de ter tão pouca gente numa ocasião como aquela. Era inadmissível convocar uma figura importante como o governador para discursar para um público tão exíguo.

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

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

X EDIÇÃO
FNC 2018
FASE PROVINCIAL

O diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo, que não estava na cidade de Inhambane naquele dia, pois tinha outro compromisso na mesma data, assim que viu as fotos do palco com aquela bricolagem, ficou furioso. Alguns técnicos temiam a repreensão, mas era o que podiam fazer naquele momento. O diretor os culpava por não terem resolvido essa questão com antecedência; toda falha observada, principalmente essas relativas à estética, tanto de locais quanto de pessoas, recairia sobre ele, pois, hierarquicamente, era o principal responsável pelo bom andamento do evento. Afinal, a “boa imagem” política advinha do modo como o “seu povo” se apresentava em público. Em se tratando dessa fase provincial, os serviços distritais dos 14 distritos da província foram responsáveis por providenciar *capulanas* e/ou camisetas (camisetas e camisas gola polo) para todos os membros da sua delegação. Conversei com várias pessoas sobre a escolha por esse padrão uniformizado e todas me disseram que achavam bonito todos se vestirem “iguazinhos”.¹²³

Perto do meio dia, na escola-hospedagem, a equipe do Protocolo organizava em filas os membros das delegações para o almoço. “Comer rápido e ir para os carros!”, ouvia-se. Havia muitas pessoas, cerca de 35 por delegação — como são 14 distritos, somavam cerca de 500, sem contar aquelas da organização em Inhambane — e dar conta das demandas de todos era um trabalho cansativo, demandava atenção e paciência. A equipe destacada para cozinhar — todos funcionários de instituições

¹²³ Mais uma vez o modelo da ordem perpetrada pelo colonialismo e incorporada pelos sujeitos pós-coloniais parece ter ressonância aqui.

públicas em Inhambane, não necessariamente com atribuições nessa área — já tinha pilado grandes quantidades de amendoim desde muito cedo para preparar o caril de peixe, e a farinha de milho para o preparo da *xima* já tinha ido para as grandes panelas. Cada delegação tinha sido instruída pela Direção Provincial a levar seus utensílios (pratos, copos e talheres) para as refeições, pois a província não conseguiria providenciá-los naquela quantidade.

Pouco a pouco, a partir das 13h, os artistas chegaram na principal praça da cidade. Cada delegação vestida com suas cores e empunhando uma placa de madeira com o nome dos respectivos distritos ia sendo orientada pela equipe de Protocolo a se colocar num espaço aberto ao lado das cadeiras de plástico. Cada grupo de pessoas deveria esperar ali de pé, um ao lado do outro, na ordem em que desfilariam, em frente à tribuna montada para abrigar o governador e demais autoridades convidadas. Dentro dessa estrutura erguida com paus, teto montado com pedaço de ferro e coberto por lona, além das cadeiras de plástico, foi colocado um púlpito com microfone. A foto do Presidente da República, Felipe Jacinto Nyusi, estava pendurada no topo.

Após a chegada das delegações, adentrou, pelo mesmo caminho percorrido pelos artistas, um grupo de estudantes de uma escola secundária acompanhado por pessoas vestidas com grandes cabeças, estilo bonecões, incluindo uma com pernas de pau que segurava a bandeira de Moçambique. Quando essa inusitada turma se aproximou daqueles que aguardavam em pé enfileirados, poucos continuaram na mesma posição: todos queriam se aproximar dos bonecões, tirar foto, fazer *selfie*, dançar com eles. Mas esses personagens (eram sete) não estavam ali somente para divertir os competidores: eles encenariam uma peça de teatro cujo tema era conscientização ambiental¹²⁴.

A essa altura já havia chegado de Zavala o grupo de *timbila* convidado para participar na abertura. Era o grupo de Muane, do Filipiane, pre-

¹²⁴ Havia um narrador que ia contando a história em português, enquanto os bonecos interpretavam: um senhor que bebia muito, chegava bêbado em casa, batia na mulher, jogava as garrafas de bebida no rio próximo de casa, onde também defecava. Posteriormente, apareceu um casal e apanhou água no rio para cozinhar. A cena seguinte é um dos personagens caindo no chão, doente por ter comido aquela comida preparada com a água contaminada. Entrou um médico na cena, examinou o paciente, que levantou em seguida e todos comemoraram. O narrador ensinou, então, que não se devia jogar lixo nos rios e as necessidades fisiológicas deveriam ser feitas nas fossas e casas de banho específicas para isso.

sidente da Associação dos Timbileiros. No Programa que acompanhou o convite, entretanto, a denominação era somente “Timbila de Zavala”. Chegaram quase na hora de começar o evento e iriam embora no mesmo dia. Enquanto esperavam orientações sobre onde tocariam, desceram as *timbila* do transporte que os havia levado até a cidade de Inhambane e as colocaram no chão, num canto debaixo de uma árvore. Com a iminência da chegada do governador, foram conduzidos a colocar os instrumentos no asfalto: eles tocariam de costas para o palco principal, de frente para a tribuna das autoridades e, como é de praxe nessas ocasiões em que o cerne da execução musical é a apresentação para um público de espectadores, os dançarinos ficariam de costas para os tocadores. Além dos cinco minutos que lhes foram disponibilizados para tocar o hino nacional de Moçambique (neste caso não houve dança)¹²⁵, teriam dez minutos mais tarde para se apresentarem com alguma composição própria.

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

Iniciou-se o “desfile das delegações distritais”, que entrou na seguinte ordem: Zavala, Inharrime, Panda, Homoíne, Maxixe, Morrumbene, Massinga, Funhalouro, Mabote, Vilankulo, Inhassoro, Govuro, Jangamo,

¹²⁵ Ao que consta, a iniciativa de incentivar os grupos de *timbila* a tocar o hino nacional foi do ARPAC, que produziu um vídeo com Filipiane tocando-o a solo e o publicou na sua página oficial no Facebook em 22 de novembro de 2016. O texto que introduz o vídeo é o seguinte: “Hino Nacional moçambicano ao som de Timbila. Alberto Feijão Mangue, mais conhecido como “Filipiane”, é um dos mais reconhecidos mestres na arte da Timbila, a dança orquestral dos chopes, povo enraizado na confluência das províncias de Inhambane e Gaza. Em 2005, a Timbila foi proclamada Patrimônio da Humanidade pela Unesco, o que lhe rendeu grande destaque internacional e um crescente interesse sobre as suas tradições. Excelente fabricante e exímio tocador, “Filipiane” executa o Hino Nacional moçambicano ao som da mbila, o xilofone artesanal da construção e sonoridade refinada que compõe as orquestras de Timbila”. Quem gravou o vídeo (e provavelmente também escreveu esse texto) foi Marílio Wane, técnico do Arpac e autor da dissertação de mestrado *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*, defendida em 2010 no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia.

Inhambane. Na sequência, entraram os bonecos, o “perna de pau” e as crianças acompanhadas dos músicos (um deles era o professor responsável por ensaiar os estudantes) que avançavam tocando alguns tipos de tambores. Por fim, todos devidamente organizados no asfalto entre o palco e a tribuna, foi executado o hino nacional pelas *timbila* que já se encontravam em seus devidos lugares. O palco produzia uma sombra ideal, evitando que os instrumentos e os tocadores ficassem expostos ao sol.

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

Figura 25: Desfile das delegações.



Fonte: Foto da autora.

Figura 26: Timbileiros do grupo de Muane assistindo ao desfile.



Fonte: Foto da autora.

Assim, iniciou-se a apresentação da “Timbila de Zavala”. Reparem que, desde quando as etapas seletivas do Festival se iniciaram, esta é a primeira vez que um grupo de *timbila* se apresenta, e o faz na qualidade de convidado. O grupo da localidade de Muane estava composto por oito *timbila* e seus respectivos tocadores, um tambor (*ngoma*) e seu tocador, sete dançarinos (todos jovens, entre 15 e vinte e poucos anos; seis meninos e uma menina) e dois chocalhos (*njele*) e seus tocadores. A entrada dos dançarinos deu-se concomitantemente à introdução dos tocadores de *timbila*, uma versão adaptada de como fariam se tivessem mais tempo de apresentação; em geral (quando a apresentação não é demarcada por um espaço de tempo específico), antes de os dançarinos aparecerem, há uma introdução instrumental com duração de vários minutos, às vezes mais do que os dez destinados a toda àquela atuação. Eles se posicionaram um pouco à frente das *timbila*, de costas para elas. Logo quando entraram, um senhor que estava assistindo, sentindo-se empolgado com o som, rompeu a linha imaginária que separava o público do espaço de apresentação dos artistas para se aproximar destes e com eles compartilhar a dança, mas foi rapidamente afastado por um guarda municipal¹²⁶.

Antes de completados dois minutos de atuação, Filipiane já havia concretizado sua execução a solo e os dançarinos cantaram seus concisos versos de chamamento. Após uma pequena pausa, passou-se para o momento da dança, instante de maior potência, em que todos os instrumentos parecem entrar em uníssono e os dançarinos, dois a dois, executaram seus passos no solo e aos pulos, indo para a frente e depois retornando para o local de origem. Houve uma segunda dança, que foi emendada com a saída dos dançarinos. Nesses últimos minutos, o tambor

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

não foi mais tocado, e os escudos bateram no chão com força. Vez ou outra executaram um movimento de ombros e braços denominado *makhara*.

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

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

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

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

O formato “pocket” de uma apresentação de *timbila*, como o que descrevi acima, é em grande medida estimulada pelo modelo de eventos políticos inventados pelos governos da Frelimo, em que ao menos uma atração “cultural” é obrigatória. Tendo que se adaptar às demandas da administração pública, fundamentalmente relacionadas à diminuição excessiva do tempo de execução, as *timbila* se ajustaram aos novos contextos nos quais sua presença foi acolhida. Adaptações como essa, entretanto, não eram de todo desconhecidas dos timbileiros, se considerarmos que o próprio Hugh Tracey, ao incentivar — inclusive propondo uma outra forma de apresentação — sua execução musical em minas na África do Sul, promoveu uma maneira distinta de atuação das orquestras, aspecto que possivelmente influenciou gerações posteriores de tocadores e dançarinos de *timbila*. Na situação abordada, os timbileiros reinterpretaram um repertório previamente ensaiado, que dificilmente lhes possibilita improvisar, confirmando a observação do etnomusicólogo.

Voltemos ao evento. Terminada a execução das *timbila*, seguiu-se a apresentação de uma série de três cantores de música ligeira: Magid Mussá, Juliana de Sousa e Roberto Isaías. Os dois primeiros são bastante conhecidos na capital da província, cantaram a maior parte do tempo no chão de cimento, enquanto os músicos (bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica e teclado) tocaram em cima do palco montado para a ocasião. Roberto Isaías é vocalista do conjunto musical Kapa Dech, criado em 1996 em Maputo e que, após dez anos de interrupção das suas atividades por motivos diversos, retornou com antigos membros e alguns novos integrantes naquele ano, 2018. Na ocasião descrita, todavia, apresentou-se como vinha atuando, em carreira solo. Magid Mussá teve trinta minutos para cantar, Juliana de Sousa, quinze, e Roberto Isaías, vinte e cinco minutos.

Essa sessão de abertura terminou pelas 18h. Pouco a pouco, os presentes foram se dispersando enquanto o palco era preparado para receber os concorrentes da música ligeira, cujas apresentações decorreriam durante as próximas quatro horas. Outro público começaria a chegar. A maioria dos participantes dos distritos foram se encaminhando para a escola no Muelé, onde seria servida mais uma refeição. Muitos jovens, atraídos pelo encanto de estarem no centro da capital da província, aproveitaram para passear.

A manhã do dia seguinte foi reservada para a continuação dos concursos em quatro diferentes palcos: Campinhos de Muelé, ESG Emília Daússe, Conselho Municipal da Cidade de Inhambane (CMCI), Escola Superior de Hotelaria e Turismo (E.S.H.T). O modo como o programa está descrito é curioso. Em vez de aparecerem os nomes das expressões cujos grupos e indivíduos estariam concorrendo (dança moçambicana, teatro, desfile de moda, cinema, música tradicional, canto coral, poesia, artesanato e artes plásticas), a divulgação privilegiou os locais da cidade (os palcos) por onde se espalhariam as apresentações. Todos eles, exceto o Campinhos de Muelé, onde ocorreu a competição de “dança moçambicana”, localizavam-se próximos uns aos outros, no centro da cidade. À medida que os grupos chegavam ao local destinado à competição da “dança moçambicana”, os técnicos explicavam onde deveriam se posicionar antes de serem anunciados pelo MC para subir ao palco e onde deveriam colocar a placa de madeira que carregavam com o nome do distrito correspondente (as mesmas que empunharam na abertura do evento). Enquanto esperavam pela chegada dos membros do júri, alguns se sentaram para descansar, outros aproveitavam para ensaiar, rever os detalhes dos passos e ajeitar um e outro aspecto da indumentária.

Figura 27: Grupos de “dança moçambicana” sendo “organizados” pelos técnicos da Direção Provincial de Cultura e Turismo antes de subirem ao palco.



Fonte: Foto da autora.

Para aquela etapa não houve muitas formalidades, nem discursos foram proferidos. Todos devidamente posicionados debaixo de uma árvore de frente para o palco,¹²⁷ foram chamados um a um pelo nome do distrito, nesta ordem: Homoíne, Jangamo, Mabote, Inhassoro, Panda, Morrumbene, Maxixe, Funhalouro, Govuro, Massinga, Zavala, Inhambane, Inharrime. Dos catorze distritos da província, somente Vilankulo não levou um grupo de dança à fase provincial. Cada grupo teve aproximadamente quinze minutos para mostrar o que tinham preparado para apresentar. Somente muito depois vim a saber a denominação de todas as danças apresentadas, pois não eram anunciadas juntamente com o nome do distrito; com auxílio de fotos e vídeos, pedi a colegas da Direção Provincial e a um amigo timbileiro de Inharrime, aluno do curso de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, para me ajudarem a identificá-las.

As pessoas que assistiam de perto volta e meia gritavam, assobiavam e emitiam sons de *mikulungwane* (uma espécie de ululo) quando gostavam dos movimentos. Mas a interação com o palco era muito restrita; ninguém chegou a subir para dançar com os que se apresentavam, por exemplo. A distinção era muito nítida entre artistas e audiência. As apresentações dos dois grupos de *ngalanga*, momentos em que mais gente afluía ao local, foram as que mais envolveram os presentes. Parecia não haver muitas dúvidas a respeito de quem seriam os grandes finalistas.

127 Uma nota sobre esse palco: o único dentre todos os que conheci durante a pesquisa que agradou os artistas. Estrutura de cimento a alguns metros acima do solo, contendo um pequeno lance de escadas, sua superfície era revestida com areia húmida, local que mais se adapta aos passos daquelas danças.

Figura 28: *Timbila* de ngalanga subindo ao palco.



Fonte: Foto da autora.

Figura 29: Grupo de *ngalanga* de Xitondo norte (Zavala) no palco.



Fonte: Foto da autora.

Figura 30: *Ngalanga* de Inharrime.



Fonte: Foto da autora.

Figura 31: *Xigubo* de Morrumbene.



Fonte: Foto da autora.

O resultado seria anunciado à tarde, na Praça dos Trabalhadores, na presença do governador. Após as apresentações, todos voltaram à escola, almoçaram rapidamente para em seguida se dirigirem ao encerramento da fase provincial. A estrutura dessa última parte do evento foi bastante semelhante ao primeiro dia: chegada das delegações, chegada do governador, apresentação do programa, desfile das delegações. Após o discurso do presidente do Conselho Municipal, os resultados foram anunciados. Uma a uma, as expressões selecionadas iam sendo pronunciadas pelo nome do distrito¹²⁸. Cada vez que isso acontecia, algum representante daquela expressão era direcionado com a placa do distrito a se posicionar de frente à tribuna das autoridades. Após o discurso do governador, parabenizando aqueles que representariam “condignamente” a província no X FNC, apresentaram-se o vencedor da música ligeira no palco e, em seguida, o grupo da “dança moçambicana” na área de cimento entre o palco e a tribuna. Para finalizar, três shows de música ligeira: Edy-Rob, Miss Pinda e Camal Givá.

Quando o *xigubo* de Morrumbene foi anunciado como aquele que iria para o Niassa, houve muita indignação por parte dos técnicos da Direção Provincial e por alguns dos grupos que concorreram naquele palco. Sendo impossível acompanhar a movimentação em torno do assunto de todas as partes, aproximei-me dos integrantes da delegação de Zavala. Os integrantes do grupo de *ngalanga* estavam inconsoláveis; não se conformavam como aquele grupo de Morrumbene poderia ter ficado em primeiro lugar ao invés deles ou mesmo dos seus *fortes* concorrentes de Inharrime. Um deles atribuiu aquele “erro” a uma possível corrupção do júri. Correram rumores de que um dos membros do júri era uma professora proveniente do distrito de Morrumbene, o que indicava seu favorecimento. A *ngalanga* de Zavala tinha sido o segundo colocado, resultado que não os descansou até convencerem a Direção Provincial¹²⁹, dias depois, de que deveriam participar do Festival.

Corrupção para uns, feitiçaria para outros; no fundo, dois lados de uma mesma moeda. Que forças teria aquele grupo de *xigubo* para galgar

128 Cada distrito pode concorrer em todas as categorias, embora nem todos o façam. O gênero com maior número de distritos inscritos foi a “dança moçambicana”; somente o distrito de Vilankulo não concorreu nessa categoria.

129 Na realidade, nem precisaram se esforçar tanto para convencer os técnicos da Direção Provincial, pois estes, não concordando com o resultado, acabaram por incluir também aquele grupo de *ngalanga* na delegação que rumou para Lichinga.

um lugar nunca conquistado anteriormente em outras edições do Festival? Os técnicos não se conformavam de que uma dança denominada *xigubo* representaria Inhambane na fase nacional. Em primeiro lugar, aquela não era uma expressão “originária” da província de Inhambane, portanto não representaria a “identidade do povo” daquela região do país. Comentaram que certamente a província de Maputo seria acompanhada em sua delegação por um grupo de *xigubo*, pois aquele, sim, se constituía como o “verdadeiro *xigubo*”¹³⁰. Outra questão que incomodava aqueles profissionais diz respeito ao processo em curso conduzido pela Direção Provincial de Cultura e Turismo para decidir se aquela dança e outras praticadas na província poderiam ser consideradas *xigubo*.

Retomo aqui a discussão sobre gênero como sistema classificatório mencionada no início do capítulo. A administração pública, investida de suas prerrogativas de poder, é um dos principais agentes de decisão no sistema que classifica práticas culturais em Moçambique. O critério de “originalidade”, nesse contexto, tende a ser um dos principais, jogo no qual a autodenominação dos dançarinos pouco ou nada influencia no resultado. Segundo me explicaram na Direção Provincial de Cultura e Turismo, a província de Inhambane ainda está decidindo se podem considerar as danças que as pessoas denominam como *xigubo* naquela província com esse termo. Para tanto, tem sido realizado um festival dessa expressão nas três províncias do sul de Moçambique (Maputo, Gaza e Inhambane). Nessas ocasiões e nas conversas que tive com técnicos sobre o tema, a comparação entre os estilos de *xigubo* é sempre feita em relação a essa dança tal como praticada em Maputo.¹³¹

130 Como apontado no capítulo 1, essa foi uma crítica feita em matéria de jornal a propósito, por exemplo, das *timbila* no I Festival Nacional da Música e Canção Tradicional. Um grupo de *timbila* de Maputo, que se apresentou naquele festival, foi considerado dispensável, pois as “verdadeiras *timbila*” eram as provindas da província de Inhambane, representadas na ocasião por um grupo de Banguza, Zavala.

131 Por ora, gostaria de fazer dois apontamentos. O primeiro trata-se da reificação da dança na província de Maputo; além da própria ideia de origem da expressão que é passível de crítica, os modos como o *xigubo* se expressa dentro da mesma província, a depender do grupo e das suas particularidades regionais, estéticas, coreográficas etc., são diferentes, o que torna ainda mais complicado circunscrever a comparação a um tipo idealizado. Em segundo lugar, essa discussão pode se tornar bastante significativa se considerarmos a possibilidade de o *xibugo* ser um dos próximos bens culturais a serem enviados para concorrer à inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco. Se o governo seguir a mesma lógica utilizada para as *timbila*, o dossiê do *xigubo* terá como base um território de onde a expressão teria se originado; se assim for, talvez fosse mais interessante construir esse argumento tendo em conta a proximidade com a África do Sul, onde essa expressão também é praticada.

* * *

Antes de avançarmos para a fase final, alguns aspectos dessas três fases competitivas merecem ser evidenciadas. À medida que a competição se dirige para o nível da província, a diferenciação entre audiência e palco torna-se cada vez mais manifesta. Dois dados interessantes demonstram essa asserção. Enquanto na fase de localidade em Chissibuca o envolvimento da senhora que saiu da “plateia” para se juntar aos dançarinos de *ngalanga* não provocou nenhuma reação dos organizadores do evento, no caso do senhor que tentou se aproximar dos dançarinos de *timbila* na fase provincial, o mesmo não ocorreu. Antes mesmo de conseguir alcançar os dançarinos, o homem foi retirado do espaço destinado às apresentações (o palco), atitude que indica um controle do espaço e das pessoas mais intenso do que nas fases anteriores. No mato, onde ocorreram as exibições no âmbito da fase de localidade, ainda que o espaço tivesse sido arranjado de modo a separar os artistas da audiência, havia a possibilidade de as fronteiras se borrarem, permitindo que eventualmente o “palco” fosse compartilhado com alguns que assistiam.

Quanto maior é a diferenciação e distância dos distintos sujeitos que participam do Festival (o que se observa nas mudanças de fases), mais controle é utilizado de modo a disciplinar a população e, conseqüentemente, manter a ordem. Outro ponto importante diz respeito à relação entre gêneros e localizações (nomes dos distritos). Se nas duas primeiras fases os candidatos foram anunciados pelos nomes dos grupos e em que categorias concorriam (dança moçambicana, música tradicional, música ligeira, teatro etc.), na última fase competitiva o anúncio (tanto nas apresentações nos palcos específicos quanto na proclamação final dos vencedores) foi proferido pelo nome do distrito. Na fase demonstrativa, no Niassa, os anúncios nos palcos eram emitidos em nome das províncias. Assim, a *ngalanga* em Inhambane representava Zavala e, no Niassa, representava Inhambane.

Esse aspecto se relaciona, a meu ver, a um processo mais amplo e significativo: os diferentes níveis de envolvimento dos artistas nos espaços de competição parecem simular o projeto de construção da nação. Se num primeiro momento habitantes de uma mesma localidade e circunvi-

zinhança participam da seleção de expressões com as quais se relacionam com certa frequência, paulatinamente esse ambiente de familiaridade dá lugar a um outro tipo de coletividade, que nem sempre é reconhecível por todos que nele se engajam. Na fase final, centenas de pessoas são acomodadas no mesmo espaço, no qual as diferenças são expressas em termos territoriais (as províncias) por meio de suas expressões culturais. Assim, unidades sociais menores, cujos habitantes se ligam por meio de laços de parentesco e amizade e se reconhecem através de traços regionais, passam paulatinamente a serem diluídas em uma comunidade mais ampla, genérica e, por isso mesmo, mais indefinida.

Analisar o papel das *timbila* nesse contexto é muito interessante, pois sua relação com a nação é estabelecida de forma imediata. Ou seja, ela não precisa entrar em competição com outras expressões culturais, pois é um dos símbolos da nação por excelência, dispensando outras vinculações com unidades menores. Embora seu processo de patrimonialização tenha enfatizado seu pertencimento regional e o *M'saho* coloque essa característica em ação, no Festival Nacional as *timbila* são vinculada primordialmente à nação moçambicana, e com menor força à Zavala.

O processo a que me referi se assemelha, ainda, às experiências dos primeiros festivais, na medida em que um evento cultural de grandes dimensões, envolvendo pessoas de todo o país, auxiliava o governo na consolidação do seu projeto de nação. Contudo, se, naqueles primeiros cinco anos pós-independência, abandonar os laços de pertencimento locais era um condicionante para o estabelecimento de uma unidade nacional (“somos todos moçambicanos”), em 2018 as diferenças entre regiões e suas respectivas expressões culturais não somente são enfatizadas¹³², mas se tratou efetivamente de uma estratégia de governação que pode ser também vislumbrada como um dos projetos centrais de construção da nação atual em Moçambique. Na seção seguinte, mostrarei alguns modos pelos quais esse projeto é experienciado pelos sujeitos que nele estão implicados. A percepção de pertencimento a uma província e a um país por parte de habitantes dos seus vários distritos é introjetada pouco a pouco durante as etapas seletivas, sendo consolidada durante a viagem para o Niassa

132 O que pressupõe singularidades dos povos no território, algo impensável para o governo da Frelimo antes da guerra civil.

e, fundamentalmente, durante os dias de realização do Festival. Veremos como isso ocorre nas próximas linhas.

O X FNC no Niassa

Niassa é a província mais extensa do país. Localizada na região norte, faz fronteira com a República Unida da Tanzânia a norte; a sul, com as províncias da Zambézia e Nampula e a este com a província de Cabo Delgado e a oeste com a República do Malawi. A cidade de Lichinga, sua capital, acolheu as cerimônias centrais do X Festival Nacional da Cultura que ostentou o lema “A cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”. A cidade encheu-se de cor e alegria entre os dias 26 a 30 de julho de 2018 com cerca de 3.000 pessoas a inundarem as artérias de Lichinga, dando um ar incomum à cidade, que durante cinco dias foi a capital da cultura. Os 3.000 artistas que integravam as várias delegações provinciais trocaram saberes e celebraram a cultura moçambicana na sua plenitude. [...] A festa da cultura foi agraciada também por povos amigos de Angola e da Guiné Equatorial (Narração contida no vídeo produzido pelo Ministério da Cultura e Turismo após a realização do Festival)¹³³.

Transcorreram quase três dias para chegar de ônibus à província do Niassa. Mesmo avisados previamente, a maior parte dos artistas de Inhambane não estavam preparados para suportar uma temperatura tão baixa. Às mulheres foi indicado um imenso galpão no fundo da escola; era uma espécie de ginásio com vestiário. Quando entramos, havia colchões empilhados num canto de uma das paredes, que não foram suficientes para a quantidade de pessoas que acabava de chegar. Começamos a juntá-los para que todas se acomodassem. As luzes nunca se apagavam; era comum ver, espalhadas pelo comprido galpão, mulheres com roupas, lençóis ou *capulanas* cobrindo o rosto.

O primeiro *mata-bicho* (café da manhã) não agradou os artistas de Inhambane. Cada um tinha direito a um pão com ovo e uma garrafinha de vidro de refrigerante. Todos, principalmente os mais velhos, estranharam

133 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGbTs7RJuGw>. Acesso em: 17/07/2019.

aquela refeição. “Pela manhã, toma-se chá”, diziam. Aquele tratamento foi interpretado como falta de respeito por parte da província anfitriã. No almoço, a situação piorou ainda mais. A comida demorava muito a chegar, contribuindo para o atraso geral nos locais de apresentação — principalmente para o caso da “dança moçambicana”, cujos palcos distavam cerca de 30 quilômetros da capital, onde estávamos hospedados —, e quando chegava em embalagens de isopor (os *take aways*), já estava fria, com algum alimento queimado ou faltando algo. Os artistas da província de Inhambane não se sentiam bem se alimentando de uma comida “seca, sem *caril*”. E, como prezam tanto pelo modo como recebem hóspedes em suas casas, passaram a reclamar diariamente que Niassa não estava preparada para receber bem tanta gente. A comparação com a organização do Festival realizado na província de Inhambane em 2014 tornou-se recorrente.

A viagem começou dois dias antes da partida propriamente dita para aqueles que se deslocaram de seus distritos em direção à cidade de Inhambane. Era necessário concentrar-se na capital para participar do evento de despedida com a presença do governador, que ocorreu um dia antes da partida. Inhambane atrasou sua ida porque, segundo ouviu-se, quando o governador viu estacionados os dois ônibus destinados para o percurso que faríamos, achou inadmissível: os artistas daquela província não poderiam chegar ao Niassa em um ônibus de linha municipal, com poltronas de plástico. O que fariam daquela província¹³⁴? Em “condições normais”, ouvi algumas vezes, a delegação viajaria de avião, mas a crise financeira impedira a locomoção por aquele meio de transporte. Por fim, com algumas ligações e certos compromissos firmados, dois ônibus que costumam fazer esse longo percurso, com motoristas da própria empresa, chegaram de Maputo no outro dia, esperaram não mais que todos se acomodassem para partirmos.

Além da questão dos ônibus, que preocupava a todos, os técnicos da Direção Provincial estavam atarefados com os últimos preparativos: buscar as roupas da delegação para os desfiles de abertura e encerramento

134 Mais uma vez a questão da estética, que recai diretamente na imagem dos governantes, podendo contribuir ou manchar de vez sua imagem como chefe daquele local. E as pessoas realmente falam, repararam em tudo, tudo julgam.

do Festival, acertar a questão da escolta¹³⁵; ensaiar os grupos de dança e música tradicional, teatro e poesia; conferir as contas bancárias de um a um para que recebessem as ajudas de custo; providenciar Bilhetes de Identificação (BI) para alguns da delegação que não tinham esse documento etc.

O evento de despedida aconteceu dia 20 de julho de 2018 em uma das salas da Escola Superior de Hotelaria e Turismo da Universidade Eduardo Mondlane, localizada na Praça dos Trabalhadores, onde havia decorrido a fase provincial do Festival. Naquele espaço, as línguas faladas na província, *gitonga*, *xitswa* e *cicopi*, misturavam-se. Como a quantidade de pessoas havia diminuído consideravelmente em relação à outra fase, as diferenças entre os diversos grupos sociais que viajariam juntos tornavam-se mais evidentes pouco a pouco. Importante apontar que, mesmo na etapa de localidade e, em alguma medida na distrital, em que algumas comunicações foram proferidas em *cicopi*, os discursos de personalidades políticas (administrador, diretores, governador) são pronunciados em português, o que demonstra a efetividade do projeto samoriano de nacionalização dessa língua¹³⁶. A despeito da crescente onda de valorização das “línguas moçambicanas”, que inclui a paulatina implementação do ensino bilíngue nas escolas, o português continua sendo a língua oficial do Estado e, portanto, a língua de comunicação preferencial em discursos políticos.

Antes de o governador chegar, formou-se uma aglomeração no exterior da Escola para a distribuição das camisetas encomendadas para aquela ocasião. Todos deveriam estar uniformizados, afinal, agora passariam a pertencer a uma coletividade específica. Num contexto de precariedades materiais de várias ordens, é uma alegria receber essa vestimenta e há grande disputa por elas. Alguns que não foram contabilizados, por não fazerem parte da delegação que viajaria, tentaram entrar na fila, mas logo viram sua tentativa frustrada. Assim, entramos no local e em seguida a chegada do governador foi anunciada. Foi um evento relativamente

135 Como se tratava de uma comitiva oficial, era necessário que uma escolta da polícia acompanhasse a delegação durante todo o percurso, excetuando-se o trecho dentro do Malawi. Assim, os percursos e os horários tinham que ser bem definidos, para que as brigadas policiais fizessem revezamento em determinados trechos.

136 Cf. Firmino (2004).

rápido. Houve a execução do hino nacional com uma *mbila* por Horácio Mbande, a apresentação do grupo de *ngalanga* e do grupo de poesia. Dois representantes dos artistas falaram ao microfone, transmitindo a mensagem segundo a qual se sentiam honrados por representarem a província naquela “festividade nacional”.

O Diretor Provincial de Cultura e Turismo congratulou os presentes, desejou-os uma boa viagem, afirmou que os acompanharia naquela jornada¹³⁷. Enfatizou que, além dos presentes, integraria a delegação um grupo de *timbila*, e explicou que essa expressão não concorre porque já era reconhecida como Patrimônio da Humanidade pela Unesco. O governador afirmou que era preciso “exaltar a importância da preservação das *timbila*”, repetindo que se tratava um patrimônio da humanidade. Aconselhou os viajantes — mesclando a leitura de um texto com um discurso mais espontâneo — que privilegiassem a troca de experiências, pois o Festival seria, acima de tudo, um momento de intercâmbio entre os vários artistas daquele país e se configuraria como um “mosaico cultural que somos detentores como moçambicanos”. Depois da saída dos chefes, continuamos todos na sala para a distribuição das roupas de *capulanas*. Instalou-se uma confusão geral: homens reclamando que seus coletes estavam muito pequenos, mulheres com blusas muito apertadas, alguns reclamando que não estavam bem costuradas ou que a *capulana* escolhida não era bonita.

A ideia era partir à noite daquele mesmo dia, mas como os ônibus ainda estavam a caminho, a solução cada vez mais acordada era de que a viagem seria adiada em um dia. Voltamos para a escola para jantarmos. Quando nos aproximávamos do local, um micro-ônibus se aproximou da entrada. “É o grupo de *timbila*”, alguém disse. Somente nesse momento o mistério deixado no início do capítulo foi desvendado. Para quase todos os técnicos envolvidos na organização, a configuração do grupo de *timbila* que iria para o Festival não interessava; o importante era ter as *timbila* na delegação, pois esse era um dos diferenciais da província de Inhambane frente às outras províncias e, embora a fase final não se constitua como

¹³⁷ E certamente o fez. Saiu um pouco mais tarde e nos alcançou no carro oficial conduzido pelo motorista antes de chegarmos à fronteira com o Malawi.

competitiva no regulamento, não significa que os membros das delegações não a vivam como se de uma competição se tratasse.

Houve um técnico, entretanto, que não gostou muito do grupo que viu descer, um a um de seus integrantes, do transporte que os havia buscado em Zavala. Tratava-se do grupo de Muane, do Filipiane. O referido técnico, antes de tudo um timbileiro, ficou bastante furioso quando notou que nenhum dos timbileiros do seu grupo participaria do Festival. A disputa enfrentada por outros grupos durante as fases seletivas é vivenciada pelas *timbila* nesse momento pré-fase final, em que um grupo deve ser escolhido para representar a província. A atuação nesse evento nacional é muito apreciada pelos artistas (timbileiros inclusos), que inclusive recebem um certificado de participação com assinatura do Ministro da Cultura e Turismo. O documento, aceito com orgulho, é um sinal de prestígio e passa a ser incorporado no “currículo” daquele grupo.

A indignação do técnico timbileiro se justificava, segundo ele, pela falta de rotatividade na escolha dos grupos pela Associação dos Timbileiros: “É sempre a mesma coisa, não sei qual o objetivo dessa associação, nunca dão espaço a outros grupos, são sempre eles”¹³⁸. Esse comentário se referia, entre outros eventos, à participação do grupo de Muane como convidado do governo na fase distrital na cidade de Inhambane. Pela lógica da rotatividade, conforme me explicou o referido técnico, outros deveriam ser os escolhidos, e não aquele, novamente. As lógicas, entretanto, são outras, e escapam a uma sequência linear, em que uns são sucedidos por outros, e assim sucessivamente. No caso abordado, não sabemos ao certo quem havia selecionado aquele grupo, se foi a Repartição de Cultura do SDEJT ou o próprio Filipiane, presidente da Associação dos Timbileiros. Uma informação era condizente: a partir do momento em que foram contactados, timbileiros e governo do distrito tiveram apenas algumas

138 Explicarei com mais detalhes sobre a criação da Associação dos Timbileiros no capítulo 5. Neste momento basta comentar que, como alguns timbileiros me disseram, um dos papéis da associação seria promover a rotatividade das apresentações dos grupos de *timbila*, sempre que fossem contactados. Aparentemente, isso nunca ocorreu. Essa contenda, entretanto, é um pouco mais complexa do que aparenta, envolvendo relações de amizade/inimizade de longa duração entre os timbileiros em causa e seus grupos. Desde que foi criada a associação, o governo distrital, que antes indicava quais grupos deveriam se apresentar em ocasiões específicas, passou a delegar essa atribuição a ela. Mas essa transferência de responsabilidade, conforme observei na pesquisa, é sempre circunstancial. Muitas vezes a associação não é contactada, continuando a escolha nas mãos do Estado. Essa distinção de autoridade nem sempre é clara, permitindo uma grande margem de manobra para a manipulação e acomodação de interesses.

horas para fornecer o nome dos integrantes do grupo de *timbila* que iriam para o Niassa, juntamente com seus Bilhetes de Identificação.

Partimos às cinco e meia da manhã do dia seguinte. Muito cuidado era necessário para transportar os alimentos (tanto os que comeríamos na ida quanto os ingredientes que as senhoras da modalidade “gastro-nomia” levavam para preparar as comidas), objetos de arte e artesanato, instrumentos musicais. As *timbila*, apesar do cuidado demandado para serem transportadas, acabaram sendo acondicionadas num bagageiro do ônibus juntamente com umas caixas pesadas e, devido à longa viagem e as más condições das estradas principalmente do trecho de Tete até Lichinga, os instrumentos chegaram com vários estragos. Filipiane, quando os viu, assustou-se com a situação das suas *timbila*. Dedicou uma manhã inteira para consertá-las com as poucas ferramentas e matérias-primas que havia levado numa mochila. Nem todas as *massalas* puderam ser substituídas, pois ele não previra tamanho estrago, então levou apenas algumas, como é de praxe.

No rio Save a escolta foi trocada. Paramos para ir à “casa de banho”, que nada mais era que fazer “necessidades menores ou maiores” no mato. Uma das técnicas da Direção Provincial alertou-nos que não entrássemos muito para dentro, pois naquele trecho ainda poderia haver mina terrestre, resquício da guerra civil. Seguimos para trocar a escolta novamente em Chimoio, província de Manica, onde aproveitamos para almoçar. A comida, que se encontrava dentro dos ônibus em grandes panelas (frango, arroz e batata frita), foi levada para os fundos de um restaurante na beira da estrada, onde foi servida nas embalagens *take away*.

Na fronteira com o Malawi, a espera durou três horas ou mais. O diretor da Direção Provincial, que desde Chimoio nos acompanhava conduzido por motorista em uma caminhonete cabine dupla, foi quem conduziu as negociações com as autoridades locais, a fim de liberar a passagem da delegação. Uma das questões relativas ao atraso na passagem fronteiriça dizia respeito à exigência de passaporte (poucos dos integrantes da delegação possuíam esse documento). O diretor frisou que aqueles viajantes eram parte de uma comitiva oficial e, tendo nome e números de Bilhetes de Identificação protocolados em documento oficial do governo moçambicano, este corresponderia ao passaporte. Os passageiros tiveram que

entrar em fila na edificação da fronteira para assinar seus nomes em um caderno de controle de entradas e saídas de pessoas. Antes de adentrar aquele espaço interno, foram orientados a colocar os pés numa bacia com água e cloro¹³⁹. Voltamos para perto dos ônibus, do lado moçambicano.

Considerações sobre o excesso de corrupção naquele país vizinho e acusações de práticas de feitiçaria não faltaram. Quando, finalmente, tudo foi resolvido e conseguimos atravessar o portão, há poucos metros na estrada tivemos que descer do ônibus para ultrapassar a pé uma barreira construída com a utilização de alguns panos (embebidos em cloro, aparentemente) estilo sacos de estopa. “Tradições aqui são demais”, alguém comentou. “Antes lá dentro, agora isso aqui. Estão é querendo nos enfeitiçar!”, outro redarguiu, extraíndo risos daqueles que ouviram.

Comentários jocosos como esses tiveram lugar durante grande parte da viagem. Falantes de três diferentes línguas constituidoras da comunicação na província de Inhambane conversavam em português quando interagiam entre si. Nos momentos em que a comunicação era realizada entre aqueles de um mesmo grupo linguístico, o português era deixado de lado. Os timbileiros (tocadores e dançarinos) eram os mais discretos daquele grupo. Quase nunca interagiam com os companheiros de viagem, não participavam das brincadeiras, não cantavam. Os integrantes do grupo de canto coral e do desfile de moda, todos do distrito de Vilankulo, incomodavam-se com o comportamento daqueles chopes. Um professor de escola primária da cidade de Inhambane, que acompanhava a delegação, comentou em um momento da viagem que “os chopes são assim, sempre foram orgulhosos, se acham melhores que todos os outros”. Ouvi comentários como esse em diversos contextos.

Webster apontou certos tipos de atitudes de desprezo dos chopes em relação a outros povos vizinhos, centrados na “consciência do seu talento na música e na dança” (2009, p. 39). Um comentário proferido por alguém no interior do ônibus associava o status das *timbila* como Patrimônio da Humanidade àquela atitude de descaso e desinteresse dos timbileiros em relação aos demais artistas da delegação. Em conversas com alguns timbileiros daquele grupo de Muane, principalmente os dançarinos (mais

139 Havia no local um cartaz em inglês com o emblema do governo malawiano, explicando que se tratava de medidas para evitar a cólera.

jovens do que os tocadores), observei que o comportamento mais pacato se devia primordialmente ao respeito e deferência ao chefe do grupo, Filipiane. Diferentemente dos outros grupos, incluindo o de *ngalanga* — cujos integrantes são também identificados e se identificam como chopes —, as *timbila* eram as únicas lideradas por um “sênior”, alguém importante não só pela sua posição enquanto chefe do grupo, mas igualmente pela responsabilidade que lhe cabia em relação à confiança nele depositada pelos familiares daqueles jovens.

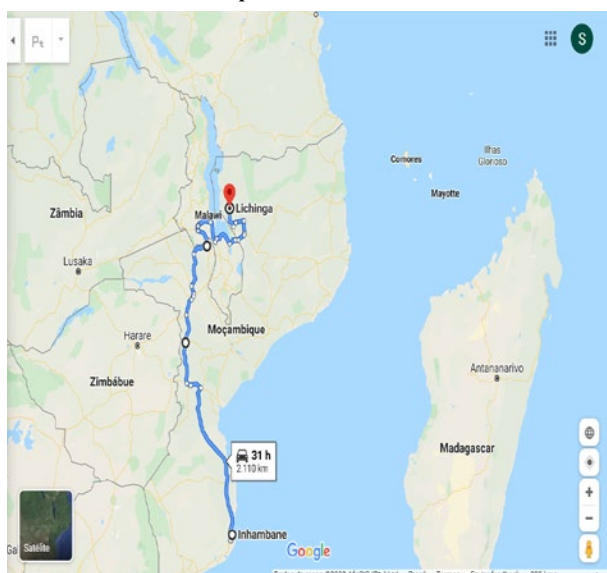
A confiança, assim como a deferência dos membros do grupo, podem ser explicadas pelo padrão de relações entre pessoas de diferentes sexos e idades, tal como discutido por Levine (1973) no contexto de sociedades africanas. Segundo o autor, essas relações são reguladas por uma série de regras que enfatizam a distância social entre atores, manifestadas por meio de interações revestidas de formalidade, relações de evitação e a realização de atividades realizadas separadamente, baseadas em gênero e idade. Como aponta Trajano Filho (1998, p. 327), há algo além da formalidade, separação e evitação, na medida em que — no concernente à idade — a distância social também implica em uma hierarquia na qual o mais velho se encontra frequentemente numa posição de superioridade em relação ao mais novo. Ou seja, a atitude dos membros do grupo de *timbila* não se justificava pelo desapareço em relação aos outros artistas, mas antes pelos valores constituidores das relações sociais prescritas naquele microgrupo.

* * *

Viajamos mais umas tantas horas até chegar em Tete, onde nos hospedamos em uma escola. Foram servidos *take aways* com frango, arroz e batatas. Com o atraso na fronteira, tivemos três horas de descanso. O sol estava nascendo quando subimos nos ônibus para continuar a viagem. Mais um dia inteiro antes de chegarmos ao destino final. Desde a passagem pelo rio Save, muitos comentavam que aquela viagem estava mostrando o “Moçambique real”. Assim que a paisagem começou a mudar, os olhares tornaram-se ainda mais atentos. A passagem pelo Malawi foi reveladora dessa experiência de admiração por estarem conhecendo

lugares nunca antes vistos e tudo era observado: o modo como as pessoas se vestiam, como construía suas casas, a paisagem de montanhas etc. A comparação era elaborada pelo binômio nós x eles; “eles fazem assim, nós fazemos desse outro jeito”, ora diferenciando dos malawianos, ora diferenciando dos moçambicanos “do norte”. Dentro do ônibus, vivia-se experiências variadas de encantamento e contemplação relativas à viagem, seja em território nacional ou no trecho internacional.

Figura 32: Percurso percorrido pela delegação de Inhambane, passando pelo Malawi.



Fonte: Google Maps.

Na tarde daquele primeiro dia, acompanhei os timbileiros ao ensaio da gala, cerimônia fechada para o Presidente da República e outras autoridades políticas. As *timbila* foram transportadas para o local do ensaio na caminhonete diretor da Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane. Filipiane, que acabara de finalizar os reparos possíveis nos instrumentos, orientava seus pupilos muito de perto, energicamente, para que os acomodassem bem de modo a não sofrerem mais danos. O IFAPA (Instituto de Formação em Administração Pública e Autárquica), local do ensaio onde também ocorreria a gala, ficava próximo de onde estávamos hospedados, no centro da cidade.

Estava sendo montada uma tenda onde seriam distribuídas cadeiras para receber os nobres convidados. De frente para esses assentos, um palco de tapume bem próximo ao chão, coberto com tapetes verdes. Ao fundo, refletores giratórios de luz suportados por uma estrutura de aço. O profissional contratado para elaborar a coreografia do espetáculo foi Casimiro Nhussi, um dos maiores expoentes da Companhia Nacional de Canto e Dança que vive no Canadá há muitos anos. Viajou para Moçambique especialmente para aquela atividade. Embora as grafias sejam distintas (Nyusi e Nhussi), o sobrenome é o mesmo do Presidente da República: eles são irmãos. “Papá, vamos fazer aqui uma coisa um pouco diferente do que estão acostumados”, disse o coreógrafo a Filipiane, assim que se aproximaram.

Figura 33: Timbaleiros ajustam os instrumentos na caminhonete que os transportariam até o local do ensaio.



Fonte: Foto da autora.

O que se passou, efetivamente, não foi uma conversa, mas uma orientação com pouca ou nenhuma margem de discussão. Filipiane ouviu atento as informações. Nhussi explicou que a ideia era entrar tocando as

timbila de pé, ao invés de começarem a tocar com os instrumentos devidamente apoiados no chão. Assim, tocadores e dançarinos entrariam juntos no palco. Filipiane mudou a expressão facial imediatamente, mas não disse nada. “Pode ser?”, perguntou Nhussi, que foi respondido com um movimento afirmativo de cabeça. Instou-os a pensar uma forma de executar aquela entrada enquanto falava com outros grupos. Tão logo Nhussi se afastou, Filipiane expressou um descontentamento de meter medo e, muito irritado, chamou o timbileiro técnico e pediu a ele que interviesse no sentido de dissuadir “aquele senhor” em relação àquela proposta descabida. Sentia-se desrespeitado, quase insultado, e explicou que fazer o que o coreógrafo exigia (tocar de pé!) era um afronta à sua tradição: “o que estão a nos pedir é para violar a nossa natureza”, pois “nossos pais, avós, bisavós, todos sempre tocaram sentados”. A resposta ouvida foi: “Aqui estou como técnico, não como timbileiro”, que expressava a tensão gerada entre aqueles timbileiros.

Esse episódio mostra que, distintamente da ideia comumente disseminada segundo a qual os timbileiros conformam uma comunidade harmônica unida pela música (v. capítulo 5), em situações de disputa por posições de prestígio (Webster, 2009) ou competição em busca do reconhecimento como melhor grupo — como ocorre no *M’saho* (v. capítulo 6) — cada um busca se diferenciar dos outros acessando as ferramentas disponíveis no momento. No caso do técnico timbileiro, além do descontentamento nutrido pelo fato de nenhum integrante do seu grupo poder participar do Festival, preferiu alinhar-se ao chefe Nhussi, mostrando sua habilidade em construir relações para além do seu círculo limitado de vínculos cotidianos. Ao agir dessa forma, ele buscava garantir boas relações com alguém de status elevado, o que quiçá poderia reverberar futuramente em oportunidades para o seu grupo de *timbila*. Mostrava ao chefe, além disso, que aprovava a modificação por ele proposta.

Os integrantes do grupo permaneceram no mesmo lugar, tentando entender como executariam a invenção demandada. Filipiane estava muito resistente, mas por fim cedeu. Não disse nada ao coreógrafo. O técnico chamou algumas pessoas da delegação que estavam por perto para ajudar naquela tarefa: posicionou uma pessoa de cada lado de cada uma das *timbila*, seguraram e as levantaram. O primeiro desafio foi tocar em pé,

mas o mais difícil foi tocar em pé e caminhando, articulando os passos com mais duas pessoas que seguravam o instrumento. Em vez de subir diretamente no palco, como foi o caso da maioria dos integrantes dos grupos das danças escaladas para a apresentação, as *timbila* entrariam pela lateral da tenda, passando pelos convidados, e somente então seguiria em direção à estrutura de madeira montada para a ocasião. Depois de muito testar, Nhussi cedeu um pouco: quando subissem no palco, poderiam apoiar as *timbila* no chão e tocá-las dessa forma.

Na manhã do dia seguinte, todos foram para o Estádio 1º de Maio ensaiar a entrada das delegações que teria lugar no dia seguinte na cerimônia de abertura do evento. Foi um longo período de espera até que todas as províncias estivessem a postos nas arquibancadas e fossem chamadas para entrar no espaço do estádio. Fazia frio, estava seco e havia muita poeira¹⁴⁰. As crianças da província anfitriã que apresentariam o bailado deviam estar desde muito cedo ensaiando; foram agrupadas no centro do estádio, enquanto, dirigidos pela responsável coreográfica da abertura, caminhávamos em círculos, parando onde era indicado. Os integrantes das delegações eram instados a ficarem alegres e animados. Em frente ao local onde estaria o Presidente da República, cada delegação teria que parar uns minutos e apresentar passos conduzidos pelos integrantes do grupo de “dança moçambicana”.

Durante o almoço daquele dia 25 de julho, fomos informados de que o programa havia sido alterado devido a problemas com a agenda do Presidente. A gala, que geralmente ocorre após o encerramento do evento, aconteceria naquele mesmo dia à noite. O argumento central da montagem do coreógrafo era transportar os espectadores para o tempo do rei Mathaka. Escolheu, então, algumas pessoas para interpretar o rei, sua esposa e alguns criados¹⁴¹, que simplesmente entraram em cena e ficaram sentados em um dos cantos do palco. A ideia era que o espetáculo estava sendo apresentado no reino. As danças e músicas/instrumentos escolhi-

140 Essas condições climáticas foram responsáveis pelo adoecimento de muitas pessoas. Correram boatos de que no primeiro dia do festival havia cerca de 300 pessoas com problemas respiratórios e intestinais no hospital da cidade.

141 O rei, por acaso, foi interpretado pelo Horácio Mbande, que passou a ser chamado de Gungunhane, chefe maior do Reino de Gaza e um dos principais opositores do governo colonial português. Horácio é alto e corpulento e, sentado numa poltrona de madeira, ficou mesmo com a postura de um grande chefe, por isso a brincadeira dos colegas.

das por Nhussi deveriam ser interpretadas entre dois e cinco minutos e eram as seguintes: *nyau*, *timbila*, *ngalanga*, *mbira*, *mapiko*, *mpakwe*, *parampara*, *mapanza*, *xitende*, *xingomana*, *xitonga*, *mwandinyoza*, *makonya*, *xigubo* (um grupo de Maputo, não o de Morrumbene), *ilala*, coral, *ulongo*. Uma a uma, entrando em sequência, a apresentação somaria “uma hora e dez minutos de show”.

Esse último ensaio foi demorado. O coreógrafo fazia com que repetissem até chegar ao ponto do seu agrado. Chamou atenção dos timbileiros por olharem para o lado errado quando entravam; disse ao tocador de *xitende* que circulasse melhor no palco; e pediu a todos que queria “tudo que é original, natural. Nada de sapatilhas, sandálias, chapéus [bonés]”. Interessante observar que sua concepção de originalidade estava direcionada exclusivamente a aspectos da sua construção como o que deveria ser o modo mais “tradicional” e primeiro de se portarem sem, contudo, considerar a maneira como os próprios executores entendiam a respeito do que é o seu original e como gostariam de se apresentar. Além do caso das *timbila*, outra questão foi colocada a respeito das modificações que estavam em pauta.

A técnica da província do grupo de canto coral que apresentaria na gala, presente naquele ensaio, perguntou se os artistas daquela modalidade poderiam entrar de sapatos; “já que falaram de naturalidade... é com sapatos, o natural”. Nhussi rechaçou a ideia, pois todos deveriam entrar descalços: “vamos fazer como um lugar sagrado, onde não podemos entrar de sapatos”. Ao final do ensaio, agradeceu a todos pela paciência, afirmou saber como é “difícil mudar as tradições”, mas não “estamos a mudar, é só para hoje”. Aparentemente, o grupo de *nyau* havia se negado a fazer aquela apresentação no palco, devido a uma série de prescrições envolvendo a aparição pública de seus integrantes, mas depois decidiram por fazê-lo; infelizmente não pude acompanhar essa negociação¹⁴². Dirigiu-se

142 Canivete aponta, a partir de informação verbal do delegado do ARPAC de Tete, que em certa ocasião, quando o *nyau* foi convidado para participar de um festival na Argélia, palcos especiais, cobertos com terra, foram montados; “tivemos que arranjar um bananal, pois eles se recusaram a se vestir nos camarins. Os dançarinos não aceitam” (Zimba *apud* Canivete, 2015, p. 105). Outra situação ocorreu em Paris quando, “sem avisar, saíram com os seus equipamentos. No hotel havia um bananal. Eles dirigiram-se para o bananal e usaram as máscaras. Esses dançarinos foram interpelados pela polícia, que achava que eram terroristas, e de dois deles foram retiradas as máscaras e o grupo recusou-se a ir atuar. A sua participação no festival só foi possível depois de delicadas negociações com as autoridades francesas e com os organizadores do festival” (Canivete, 2015, p. 105).

com especial deferência àqueles dançarinos: “Agradeço o grupo de *nyau* por se apresentarem dessa maneira”, disse Nhussi.

Momentos mais tarde, com a chegada do Presidente da República ao local, iniciaram-se as apresentações. Ato contínuo à saída do grupo do *nyau* (o primeiro na ordem das exposições) do palco iluminado, quando toques das *timbila* se sobrepuseram aos tambores do *nyau*, os tocadores enfileirados entraram pelas laterais do espaço destinado à audiência tocando de pé suas *timbila* suportadas por pessoas da delegação da província e de outras delegações que tiveram acesso à cerimônia. Os quatro dançarinos entraram logo em seguida em fila executando movimentos de pés e braços, em estilo *makhara*. Assim que subiram ao palco, as *timbila* foram delicadamente colocadas no chão e os tocadores cessaram de tocar. Os dançarinos, de costas para os tocadores, puseram-se de frente para a audiência. Em seguida, o líder dos dançarinos deu um passo à frente e, ao bater o escudo com força no chão, bradou:

Eu sou líder desta zona!, ao passo que os outros três responderam: sim, é o líder desta zona!.

Os malfeitores fazem muitos estragos nesta zona, invadem lojas e casas, até matam pessoas¹⁴³.

Filipiane, o chefe do grupo, ajeitou-se em seu banquinho de madeira e, de posse das suas baquetas, iniciou o toque das *timbila*, cuja execução foi seguida pelos outros quatro tocadores do instrumento e também pelo tocador do *ngoma* (tambor). O que se seguiu foi uma apresentação de dança no seu ápice com movimentos coordenados dos dançarinos. Com a saída desses do palco, os tocadores tocaram mais uns segundos, finalizando sua exibição. Rapidamente ergueram suas *timbila* do solo e conduziram-se para fora do palco. Toda a apresentação, desde a entrada no recinto até a saída dos tocadores do palco, durou exatos três minutos e trinta e seis segundos.

O apelo ao tradicional foi também foco do bailado na cerimônia de abertura do Festival no dia seguinte no estádio. Uma coreografia escrita e ensaiada pela dançarina da Companhia Nacional de Canto e Dança, Pérola Jaime, envolveu cerca de 1.500 pessoas, a maioria delas crianças. O bailado,

143 Agradeço imensamente e Venâncio Mbande Jr. por ter me auxiliada na tradução deste trecho, que foi transmitido em língua chope na ocasião.

uma espécie de teatro dançado, foi construído a partir de elementos da história da rainha Abibi Achivangila e sua luta contra a dominação colonial e teve duração de quase uma hora, cuja base foi a dança *nganda*. Há meses a coreógrafa vivia em Lichinga para ensaiar os participantes. O estádio estava completamente lotado naquela cerimônia de abertura. Como me explicaram, há sempre muita expectativa para ver o bailado¹⁴⁴. Os poucos momentos em que a personagem da rainha falou, meus interlocutores, perto dos quais eu assistia o espetáculo, não entenderam (muito menos eu), por se tratar de uma língua ininteligível para eles. No vídeo produzido pelo governo após o Festival, foi inserida legenda em português nas partes faladas.

Antes de tudo, entretanto, ocorreu o desfile das delegações. Uma a uma, entraram trajadas com roupas feitas de *capulanas*, cada província com suas cores, erguendo a placa de madeira com a respectiva denominação. Tudo correu como ensaiado: adentraram o estádio, pararam uns minutos em frente à tribuna oficial — onde se encontrava o Presidente da República, outras autoridades e convidados —, o grupo escolhido dançou, e retornaram para fazer o percurso completo, circulando todo o espaço.

Figura 34: Delegação de Inhambane após o desfile pelo estádio.



Fonte: Foto da autora.

144 De fato, é muito impressionante assistir ao vivo uma apresentação como aquela, não só pela sua dimensão (os dançarinos ocupam praticamente todo o espaço do estádio), mas principalmente pela beleza da dança, da música que é tocada ao vivo em cima do palco, do som percussivo forte que ressoava no grande espaço aberto.

Posteriormente foi entoado o hino nacional, seguido das intervenções do “representante da comunidade cristã” e do “representante da comunidade islâmica”. Após o discurso do governador da província do Niassa na altura, Arlindo Chilundo, apresentou-se o bailado, que foi narrado da seguinte maneira pelo vídeo oficial do evento: “o público assistiu ao belíssimo bailado em homenagem à rainha Abibi Achivangila, que com bravura lutou contra a escravatura em Moçambique entre os anos de 1870 a 1920, ano em que perdeu a vida no distrito de Majuna, no Niassa”. Ao final da apresentação, os dançarinos do bailado permaneceram sentados no chão do estádio, enquanto foram proferidos os discursos seguintes, do Ministro da Cultura e Turismo, Silva Dunduro, e do Presidente da República, Felipe Jacinto Nyusi. Eis um trecho das palavras do primeiro:

Sob o lema “A Cultura promovendo a mulher, a identidade e o desenvolvimento sustentável”, estão entre nós mais de 900 artistas vindos de todas as províncias, nomeadamente Cabo Delgado, Nampula, Zambézia, Tete, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza, Maputo, Cidade de Maputo, incluindo Niassa na qualidade da província anfitriã. Gostaria de destacar as Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade de que nos orgulhamos: refiro-me ao Nyau e à Timbila, assim como a participação do grupo dos Combatentes da Luta de Libertação Nacional.

Terminado o discurso do Ministro, o Presidente dirigiu-se ao púlpito montado no chão, abaixo da tribuna, acompanhado de uma senhora vestida com o fardamento característico dos régulos. O vídeo citado anteriormente narrou da seguinte maneira esse momento: “A rainha Achivangila não está mais entre nós, mas descendentes dela podemos encontrar na província do Niassa. O Presidente da República convidou uma das descendentes para interagir com o povo. Ela falou em forma de uma canção”. Após entoar a canção, a descendente da rainha falou algumas palavras, que foram traduzidas simultaneamente.

O Presidente da República procedeu a um longuíssimo discurso em português. As pessoas pareciam inquietas nas arquibancadas, pois já estávamos há muito tempo sob o sol e respirando muita poeira. “Ficava feio” sair enquanto o presidente falava, como me explicaram. A projeção do

som do seu microfone, além disso, não estava boa, dificultando que ouvíssemos com clareza o que dizia. Um colega da delegação que estava a meu lado comentou: “se calhar, essas pessoas aqui nem percebem português”. Praticamente todos permaneceram até o fim. Várias crianças que participaram do bailado, ainda sentadas no centro do estádio, começaram a passar mal durante o discurso presidencial e foram retiradas do local em macas por socorristas¹⁴⁵. Não houve confusão nem interrupção. Tudo continuou como mandava o figurino.

Nos três dias seguintes, aconteceriam as diversas apresentações previstas na programação, que contava com atividades das 9h às 23h. “Dança e música tradicional” foram divididas em três palcos, localizados em três distritos diferentes, nos quais os grupos deveriam se apresentar em sistema rotativo. A província de Inhambane foi escalada juntamente com as de Manica, Nam-pula e Sofala. Todos os dias, entre 13h30 e 18h30, os grupos de cada uma delas se dirigia ao local estipulado em programa afixado na entrada de uma instituição que abrigou o comitê central de organização do evento. Os técnicos das direções provinciais eram os responsáveis por averiguar diariamente a programação, caso ocorressem alterações, o que não era raro.

O primeiro dia que o grupo de *timbila* — assim como *ngalanga*, *xigubo* e um grupo de música tradicional — se apresentou foi no “campo da EPC de Licole” do distrito de Sanga, que distava cerca de 30 km da cidade de Lichinga. Havia duas estruturas de madeira montadas (um palco e um local para sentarem autoridade e convidados), um mestre de cerimônias que já se encontrava a postos, com microfone nas mãos, e uma aglomeração não muito grande de pessoas (todas moradoras das redondezas), que foram orientadas a se posicionarem em volta do palco, e a uma certa distância dele. Assim que chegamos no local, Filipiane logo percebeu que as *timbila* não caberiam no palco com os dançarinos. Rapidamente tiveram que pensar numa estratégia e esta foi deixar os instrumentos no chão, de frente para o palco, e os dançarinos em cima do palco, de frente para os tocadores. Microfones com tripés foram colocados muito próximos das *timbila* para auxiliar a captação e projeção do som.

145 Especulou-se que elas estavam há muitas horas sem comer, sem beber água, expostas ao sol e exercitando-se por muito tempo, respirando ar seco, engolindo poeira: tudo que poderia ter causado fraqueza que fez com que alguns até desmaiassem.

Embora a posição escolhida tenha sido a melhor — e a mais “lógica”, em certo sentido, pois é como gostam (e acham certo) de tocar, ou seja, com os dançarinos de frente para os tocadores —, o público dificilmente conseguia ver os instrumentos, o que enfatizou ainda mais o aspecto da dança. Tiveram cerca de cinco minutos para se apresentar, tempo que foi seguido à risca pelo Mestre de Cerimônias. O público, que permaneceu a uma distância razoável do palco, contornando o local num grande círculo, assistiu muito atento às apresentações. Se houvesse alguma movimentação que rompesse a linha que separava o público dos artistas, os guardas estavam ali para fazer retornar a ordem. O MC frequentemente comentava algo pelo microfone na língua local durante as exibições; somente nos momentos em que precisava anunciar a entrada de algum grupo no palco ou informar os grupos que se apresentariam na sequência para se prepararem, os fazia em português.

Figura 35: Grupo de *timbila* de Muane apresentando-se no X FNC/Palco Licole.



Fonte: Foto da autora.

Diferentemente de outros contextos, em que as *timbila* são exaltadas como Patrimônio da Humanidade, o que pôde ser observado no próprio discurso do Ministro da Cultura e Turismo na cerimônia de abertura, naquela ocasião era apenas mais uma, tão parte da diversidade cultural do país como qualquer outra: o grupo foi anunciado como *timbila* de Inhambane, identidade regional ressaltada em consonância com a proposta do evento de aglutinar em um só local parcela considerável das manifestações culturais de cada província que, somadas, representariam todo o país. Há outra diferença entre contextos em que as *timbila* se apresentaram nesse Festival que merece ser apontada.

Embora tenham um repertório bem ensaiado e enxuto para acomodar no tempo que lhes é permitido, os timbileiros escolhem estrategicamente o quê e como apresentá-lo, a depender da ocasião. Se, na gala, inseriram uma parte cantada logo no início da apresentação, não o fizeram por acaso: enfatizaram um aspecto importante das *timbila*, que é a transmissão de uma mensagem para aqueles que os ouvem. Como se tratava de um público diminuto e seletivo, mesmo sem microfone o som era audível à audiência, mas não saberia dizer se os presentes compreenderam o que estava sendo dito em língua chope. Em Licole, os dançarinos subiram ao palco dançando, em fila, e se posicionaram de frente e acima dos tocadores, ocupando todo o restrito espaço disponível no palco. Na metade da apresentação, cantaram um verso inaudível mesmo para quem estava muito próximo. Assim, eles escolhem não só o que vão cantar, mas sobretudo cantam para certas pessoas específicas que acreditam poderem ouvi-los.

Os dias que se seguiram à gala e à abertura do evento foram muito intensos. Exceto nos momentos das refeições, que em geral todos estávamos juntos, nos outros momentos os membros da delegação se espalhavam pelos palcos. Utilizavam as poucas brechas de tempo livre para conhecer a cidade. Mesmo com as múltiplas dificuldades e reclamações relacionadas à saúde, ao alojamento, à alimentação etc., nutriam muito contentamento em relação à viagem, ao fato de terem cruzado o país e poderem dizer para parentes e amigos que estiveram no Niassa. No último dia, quando se sentiam cansados e com saudades de casa, ainda não tinham recebido a ajuda de custo que lhes era direito. Conversaram com pessoas das outras delegações e descobriram que eram os únicos que

ainda não estavam com o dinheiro em mãos. Queriam comprar feijão (a província é conhecida como produtora de boa variedade de feijão), roupa e sapatos das *calamidades* etc. A aquisição de um óculos de sol por um timbaleiro no último dia do Festival foi uma das suas grandes alegrias naquela viagem.

Os 2.000 meticais (cerca de 30 dólares) prometidos estavam fazendo falta. Reuniram, então, algumas pessoas, que já estavam decepcionadas com o diretor provincial por este ter se mantido afastado dos membros da delegação durante todo o Festival, e decretaram uma espécie de greve: se não recebessem o dinheiro, não participariam da cerimônia de encerramento no dia seguinte. Imediatamente o diretor reuniu-se com o grupo e, muito nervoso, quis saber quem estava “incitando a rebelião”, pois essa atitude era “muito errada”. Afirmou que se descobrisse quem fosse, essa pessoa não participaria do próximo Festival. Nenhum nome foi citado. “Somos todos”, responderam. Depois de uns bons minutos envoltos em tensão e ligações para o funcionário responsável pelo setor financeiro na Direção Provincial de Cultura e Turismo de Inhambane, os ânimos se acalmaram. O diretor recebeu um *print* da tela do sistema em que apareciam os valores empenhados. A qualquer momento o dinheiro chegaria. Todos participaram da cerimônia de encerramento.

Apontamentos Finais

O Festival Nacional da Cultura é um ato político, uma das formas encontradas pelos governos da Frelimo para juntar pessoas em certo tipo especial de coletividade e exercer sua soberania. Se, no passado, como aponta Honwana (2017, p. 65), os festivais foram “a fórmula encontrada para fazer a afirmação cultural da identidade nacional”, eles continuam tendo um papel importante na linha de atuação dedicada à política cultural, especialmente no campo do patrimônio cultural, e mais recentemente têm sido concebidos sob a rubrica genérica das indústrias culturais e criativas. Há uma década esse grande evento bianual tem incorporado muitas das diretrizes assinaladas durante as reuniões da Primeira Conferência Nacional da Cultura em 1993, como, por exemplo, a busca pelos símbolos regionais e nacionais. O alargamento dos itens pensados como fundamentais para compor a “moçambicanidade” foi capturado pela pro-

gramação do Festival. Se, anteriormente, bastavam música, dança e canção como símbolos de uma coletividade imaginada, atualmente esses são apenas alguns de um conjunto de elementos mais amplo, que também inclui teatro, gastronomia, moda etc.

Apesar disso, a dança continua tendo uma certa centralidade nesse contexto. Afirmei no capítulo 1, a partir da leitura de documentos sobre os festivais de 1978 e 1980/1981, que as *timbila* tendiam a ser definidas mais como dança do que como música. A discussão apresentada nesse capítulo caminhou em direção àquela hipótese. A leitura que fazemos dessa distinção pode apontar para reflexões relevantes sobre os modos como as *timbila* foram abordadas nos trabalhos de Hugh Tracey, Antônio Rita-Ferreira e outras publicações do período colonial tardio em relação à maneira como passou a ser classificada no pós-independência. Como explicar a mudança de ênfase na música e no instrumento (foco dos estudos mencionados) para o campo da dança?

Conforme argumentarei na segunda parte do livro (especialmente nos capítulos 5 e 6), a importância dada às letras das canções pela “sociedade chope” e o papel de um afamado compositor no interior dos regulados constituíram-se durante muito tempo — antes da independência do país — como elementos centrais da vida social no território caracterizado como chope. Mudanças históricas e políticas alteraram a dinâmicas das *timbila* e, ao se adaptarem ao novo contexto, o aspecto da dança passou a ser enfatizado nas suas apresentações. Isso não significa que a dança não tivesse tido importância anteriormente — Tracey (1948) considerava as *timbila* como “danças orquestrais”! —, mas meus dados auxiliam a elaboração de uma análise mais detida nos modos como certas definições e enquadramentos enfatizaram, em diferentes momentos, algum aspecto em detrimento de outros. Contemporaneamente, a dança é proeminente.

O Festival Nacional da Cultura não é somente um evento de cultura, de demonstração da diversidade cultural do país, de intercâmbio de experiências entre artistas das diversas partes do território nacional. Trata-se, sobretudo, de uma tecnologia de governo criada internamente — embora possa ter tido inspiração de experiências de outras partes do continente, como o I Festival de Artes Negras no Senegal, ou o Festac realizado na

Nigéria¹⁴⁶ — que vem sendo aprimorada desde o final da década de 1970. A fase final é apenas a ponta (uma ponta importante, certamente) de uma longa cadeia de eventos que produz efeitos muito particulares, como a relativa proximidade de pessoas moradores do mundo rural com suas autoridades políticas oficiais e seu paulatino processo de alfabetização política e moral.

O longo processo de seleção é estratégico nesse sentido. Em todos os níveis o Estado se faz presente e a escolha dos locais de apresentação está longe de ser aleatória: é a praça central da cidade, o miradouro, a localidade no interior próxima à escola e ao comércio local. Os agentes desse Estado envolvem-se de maneiras distintas no Festival e também são vistos de modos distintos pelas pessoas que participam nas suas fases seletivas. O caráter extremamente oficial e ritualizado do evento em todas as suas etapas garante a sua legitimidade, na medida em que a presença dos dirigentes políticos é encarada como respeito e cuidado dos chefes para com o povo. Mesmo quando as coisas “não estão a andar bem”, dificilmente o governo é apontado como culpado ou é promovido um confronto direto com esses chefes.

Apesar da imensa maioria do público do X FNC viver no Niassa e, mais especificamente, em Lichinga, o que se replica é a narrativa de que todo Moçambique se encontrava naquele espaço. A projeção de um todo indiferenciado, combinada com a enfática narrativa acerca da presença de representantes da cultura de todo o país produz uma coletividade *sui generis*. A própria viagem contribui para isso, pois a experiência compartilhada por aqueles que se deslocam de suas localidades para outras partes do país potencializa sentidos e sentimentos de pertencimento a um espaço mais alargado chamado Moçambique, externo aos locais onde vivenciam suas relações sociais cotidianas, mas ao mesmo tempo identificam-se como parte dele. O patrimônio cultural da nação, nesse sentido, continua a ter força como narrativa de conciliação de um passado ancestral cujos herdeiros são o “povo moçambicano” de hoje. Os festivais ampliaram seu escopo de atuação, adicionando uma série de outras mani-

146 Cf. Apter (1996).

festações consideradas como cultura: artes plásticas, teatro, poesia, gastronomia, moda¹⁴⁷ etc.

A meu ver, isso se deveu a dois fatores conexos. Por um lado, os ecos da política cultural do final da década de 1990, que buscou introduzir uma série de atividades consideradas culturais, impulsionou os governos dos anos seguintes a lidar com a nova pauta política inaugurada no pós-guerra. Consequentemente, ao incorporar novos elementos, os festivais — cuja realização é explicitamente incentivada pela legislação, como descrito no segundo capítulo — também incorporaram mais gente, ampliando assim o público-alvo da política pública. Longe de ocultar o caráter propriamente festivo do evento, com o propósito de adensar a discussão sobre esses grandes eventos “de cultura”, aproximo-me da perspectiva teórica de Goerg (1999) sobre festas urbanas no continente africano. A autora propõe que as festividades urbanas apresentam muitas facetas: nelas, há tanto aprovação dos poderes constituídos quanto sua contestação, convivem (não sem tensão) aparência de consenso e rebelião aberta. Em tempos de festa, propõe Goerg, são diversos os modos de apropriação dos espaços, pois eles se configuram como locais de encontro e de evitação, onde há fronteiras do proibido e do permitido a depender dos grupos que neles circulam.

Se analisarmos, à luz do Festival Nacional da Cultura, o atual projeto de nação do governo moçambicano em relação aos primeiros festivais organizados no pós-independência, podemos identificar novos atores, novo léxico e novos espaços, mas, no fundo, seu intuito permanece, ainda que com uma sutil alteração: forjar uma unidade a partir de uma comunidade imaginada não mais como a soma dos povos que compõem o território, mas como o conjunto de diferentes elementos considerados constitui-

147 Além disso, não se pode deixar de observar que o cenário da música/dança em Moçambique também mudou, tendo o festival nacional incluído — ainda que muito parcialmente — expressões que anteriormente não se alinhavam com seu espírito político, como por exemplo a música ligeira e a marrabenta. É interessante pensar, nesse sentido, em que medida o agrupamento Timbila Muzimba, nascido na capital, teria se beneficiado desse contexto de expansão cultural impulsionado pela abertura do país ao sistema capitalista e ao capital estrangeiro; quem o patrocina não é o Estado, mas empresários e produtores que o insere num mercado profissionalizado da música (com gravação de cds e DVDs, shows em grandes palcos, turnês internacionais etc.). Apesar de terem se inspirado nas *timbila* para criar a *fusão* desse instrumento *tradicional* com outros ditos *ocidentais*, como bateria, guitarra e baixo elétricos, e seus membros serem considerados chopos (nascidos em Maputo, são filhos e sobrinhos de timbileiros de Zavala que foram para a capital procurar melhores condições de trabalho), Timbila Muzimba não aparece no dossiê da candidatura das *timbila* enviado à Unesco e também não participa do Festival Nacional da Cultura.

dores da cultura moçambicana. Nessa perspectiva, as *timbila* — assim como o *nyau* — desempenham um papel fundamental, na medida em que contribuem para reforçar a imagem de expressões nacionais construídas como patrimônio cultural em contextos internacionais. Para além do prestígio arregimentado com o título da Unesco, o governo acaba por se valer desse reconhecimento para consolidar seu discurso de unidade nacional, incorporando-o, assim, ao projeto mais alargado de construção e imaginação da nação.

Mas por que as *timbila* foram a primeira expressão escolhida pelo governo moçambicano para representá-lo perante a Unesco? Como se deu esse processo e quem foram os agentes nele envolvidos? Quem são os praticantes das *timbila*, onde vivem e como se relacionam com esses instrumentos, sua música, sua dança e suas dinâmicas de execução? Quais os efeitos desse processo de patrimonialização e como os timbileiros o vivenciam?

A segunda parte do livro, que iniciará com o próximo capítulo, abordará todas essas questões. Nessa primeira, preocupei-me em discutir os modos como o Estado concebeu, aprimorou e tem executado nos últimos anos sua política cultural, concentrando-me no papel que é atribuído às *timbila* em diferentes momentos desse processo. A partir de agora minha atenção estará voltada à análise de, pelo menos, dois temas principais: a condução do processo (que inclui atividades, iniciativas, desdobramentos etc.) que proclamou as *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005 e alguns dos fenômenos que configuram a prática das *timbila* atualmente. É o que desenvolverei nos três capítulos seguintes.