

Uma ofensiva cultural



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

Este trecho de reportagem do Jornal *Notícias* estampava a capa da edição do dia 28 de dezembro de 1980, quando estreou o grande evento que se tornou a menina dos olhos da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) em sua pauta de assuntos culturais. O Festival Nacional da Canção e Música Tradicional se estendeu até o dia 3 de janeiro de 1981, com apresentações diárias dos cerca de 400 artistas que foram previamente selecionados em todas as províncias do país no Pavilhão do estádio Maxaquene e em palcos espalhados em escolas e fábricas de Maputo. Sua realização foi o ponto áureo da “política cultural”³¹ da Frelimo no pós-independência, a atividade de maior envergadura dentre aquelas que vinham sendo con-

31 Utilizo o termo entre aspas porque, nesse período, as atividades realizadas ainda não são consideradas como um conjunto articulado de iniciativas previstas em leis, em resoluções, ou outros instrumentos institucionalizados em todos os níveis da administração pública. O termo “política cultural” só começa a aparecer como uma área distinta a partir de bases próprias e como política definida de Estado em 1993, com a realização Conferência Nacional de Cultura (v. capítulo 2). Optei por utilizar as aspas neste capítulo para diferenciar essas duas acepções.

cretizadas no âmbito das diretrizes estipuladas no seu III Congresso³², tais como: a Reunião Nacional de Cultura (1977), o I Festival Nacional de Dança Popular (1978), a Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras e a Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982).

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

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

Uma das principais estratégias, nesse contexto, direcionou-se ao disciplinamento da população através de atividades no campo cultural: a mobilização de pessoas vinculadas a vários tipos de gêneros de produ-

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

ção artística em todo o país, o levantamento de informações de aspectos diversos da organização social de todos os grupos do território nacional, a produção de eventos de propaganda oficial do governo, entre outras. Os festivais, nesse sentido, funcionam como palco não só para a apresentação de uma amostra dos principais gêneros musicais existentes no país, mas sobretudo como plataforma para efetivação de fins políticos. Se considerarmos que o Estado nascente em Moçambique, como argumenta Newitt (1995), confunde-se em muitos momentos com a própria Frelimo, a organização de eventos dessa dimensão, que envolvem representantes de todo o país (leia-se, representantes de vários grupos sociais espalhados pelo país), são a motivação perfeita para a abordagem política da época. Voltarei a esse ponto no capítulo três.

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

Uma grande quantidade de reportagens, notícias e imagens foram produzidas antes, durante e depois do Festival; também foram publicadas matérias jornalísticas sobre a Reunião de 1977 e o I Festival de Dança Popular. Para tanto, utilizo como fontes para análise reportagens do Jornal *Notícias*

e da Revista *Tempo*³³. Ambos, cuja existência é anterior à independência, alinharam-se às diretrizes da Frelimo voltadas à comunicação de massas e à divulgação dos seus feitos, com objetivo de conscientização do povo em relação aos ideais revolucionários de construção da nova sociedade que se queria erigir com a saída dos portugueses em 1975.

A preocupação com a disseminação da informação, contudo, é anterior a esse período. Informações relativas ao que se passava no front de batalha da luta armada e nos encontros de discussão da Frelimo na Tanzânia transformavam-se em propaganda dos valores que justificavam a guerra, difundidas pela rádio naquele país e por diversos outros meios de comunicação, como fotografias, panfletos, caricaturas etc., além da considerável produção de material audiovisual (Mattelart, 1979). A Revista *Tempo*, “o órgão de informação mais prestigiado da imprensa moçambicana no antigo regime colonial” (Sopa e Hedges, 2002), após ser vendido para empresários que viviam em Moçambique, passou a defender a independência irrestrita do país e declarou seu apoio à Frelimo (Machiana, 2002). Eis o contexto de produção de grande parte dos escritos que serão a base de análise dos fenômenos discutidos neste capítulo.

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

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

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

O que se denominou como “política cultural” nos cinco primeiros anos do governo da Frelimo só pode ser compreendido a partir desse ideal mais amplo de construção de uma sociedade fundada pelo poder popular, pela luta de classes e pelas estratégias de governo utilizadas para tal empreendimento. A despeito das mudanças transcorridas no país em termos de orientação política, econômica e ideológica, as principais linhas de atuação, organização e concepção de atividades no campo da cultura, como os festivais, assim como as definições e noções de termos como “música tradicional”, “patrimônio cultural” etc., mantiveram-se mais ou menos inalteradas no decorrer dos anos. O mesmo não pode ser dito para o caso da expressão “dança popular”, que teve seu uso quase totalmente abandonado com o tempo. A noção do popular vinculada à dança desempenhava um papel na atividade revolucionária, à semelhança do apontado por Trajano Filho (2018) no caso de certas abordagens sobre cultura popular. Posteriormente, com as transformações ocorridas no país e a derrocada do ideal socialista, o termo pode ter perdido sua ressonância.

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

mas mobilizados pelo debate no campo cultural e musical suscitavam em termos de sua associação com a nação.

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

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

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

Nós temos raízes comuns, um passado comum, uma história e uma cultura que nos é comum. Partilhando convosco um momento desta natureza, reforçamos também a identidade africana que nós possuímos, mas mais do que isso, reforçamos a identidade de objetivos do futuro que queremos e estamos a construir para os nossos povos, baseando-nos naquilo que é a nossa história, que é a nossa cultura, mas fundamentalmente construir um futuro que nos trará felicidade, o bem-estar dos nossos povos. De facto, as fronteiras não têm qualquer significado. Os povos estão unidos pelos mesmos valores, os povos estão unidos pelos mesmos objetivos, e como povos somos humanidade, e como humanidade temos deveres, temos valores, temos uma cultura que nos é comum, temos responsabilidades que nos são comuns no nosso século, e andamos de mãos dadas.

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

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

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

A Reunião Nacional de Cultura – 1977

Durante cinco dias do mês de julho do ano de 1977, a Direção Nacional de Cultura do Ministério de Educação e Cultura realizou uma reunião

cujos objetivos eram debater os significados da cultura e seu papel no processo revolucionário e estudar modos de implementação das diretrizes da Frelimo — que acabara de se transformar em partido de vanguarda, de orientação marxista-leninista — para o campo da cultura nos seus braços administrativos localizados nas províncias. A Reunião Nacional de Cultura, como foi denominada, contou com a presença de diversos representantes da Frelimo, agentes provinciais responsáveis pela organização do encontro, cooperantes, representantes de organizações, entre outros³⁴. Presidiu a reunião a então Ministra da Educação e Cultura, Graça Machel, que, no seu discurso de abertura, declarava a cultura como uma arma na luta ideológica científica que deveria ser organizada e orientada para os fins de propagação dos valores revolucionários da Frelimo (*Tempo*, nº 356, p. 56).

Cada dia era dedicado a um assunto específico, como dança, música, tradição oral, artes plásticas, literatura e teatro; para o que interessa aos objetivos deste capítulo, focarei nos três primeiros. A dinâmica da reunião remeteu à estrutura de uma palestra, seguida do um debate sobre o tema abordado. Infelizmente não foi possível verificar quem proferiu as apresentações, exceto aquela sobre tradição oral que, de acordo com a Revista *Tempo* — de onde, aliás, todas as informações contidas nesta seção foram extraídas —, foi a historiadora Leonor de Matos, autora de importante livro sobre o “povo chope”³⁵.

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

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

35 Matos (1973).

evento sobre esses tópicos acabaram por se tornar a base da formulação da Campanha de Preservação e Valorização Cultural.

Leonor de Matos desenvolveu a sua palestra em torno de uma definição genérica sobre tradição oral: “aqueles conhecimentos geralmente aceites pela sociedade a que se portam e que se transmitem de geração em geração através de relatos de membros dessa Sociedade” (Tempo, nº 358, p. 37). A autora afirmou que essa explicação tem problemas, cujas implicações ela buscava elucidar no decorrer da sua intervenção. De modo mais amplo, enfatizou a importância da tradição oral para a história social e política de Moçambique e, no limite, de toda a África³⁶. Exemplificou esse ponto com sua experiência de pesquisa em 1971, quando realizou “um estudo de carácter etnológico e jurídico sobre o povo Chope”.

Quando se deparou com a questão sobre quem são os chopes, ela percebeu que dificilmente poderia chegar a uma conclusão categórica, visto que são muitas as características culturais comuns compartilhadas com outros grupos, como com os *valois*, os *guambis*, os *langas*, entre outros; portanto, não se pode afirmar que os chopes se definam como uma unidade homogênea³⁷. Embora não tenha avançado na investigação sobre a questão, a historiadora asseverou (sem nenhuma modéstia) que aprendeu mais sobre a história oral dos chopes do que qualquer outro investigador, ou mesmo mais do que muitos chopes. Ela concluiu sua intervenção afirmando a “urgência de proceder à recolha da tradição oral”, pois, “como há anos afirmou a Unesco, em sociedades que não utilizam a escrita, ‘cada velho que morre é uma biblioteca que arde’”.

Segundo os editores da Revista *Tempo*, o debate que se seguiu circunscreveu-se ao conteúdo relativo a que tipo de material precisaria ser recolhido. Fatos históricos? Contos? Lendas? Episódios? Função social de determinados elementos na sociedade? Chegou-se a um consenso segundo o qual todas essas dimensões eram igualmente importantes, prevalecendo, portanto, “a recolha da tradição histórica e a recolha da tradição cultural” (Tempo, nº 358, p. 35). O problema que se colocou na sequência

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

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

foi quem seriam os responsáveis pela recolha. Duas posições foram defendidas: a primeira argumentava que as pessoas envolvidas nessa atividade deveriam ter uma preparação técnica condizente com o trabalho, ou seja, ter conhecimentos em história, etnologia, arqueologia etc.; a segunda, mais realista, sugeria que o processo de recolha deveria prever duas fases, uma de recolha de dados e outra de interpretação desses dados.

Os defensores dessa segunda posição, que acabou por prevalecer, entendiam que, diante da falta de pessoal treinado e da urgência em executar a atividade, o mais coerente seria oferecer uma preparação mínima para algumas pessoas, que fariam o “registro fiel dos elementos recolhidos” para, numa segunda fase, preparar outras pessoas para proceder à interpretação do material. Nessa segunda fase os responsáveis teriam que distinguir entre “o material útil (correcto, verdadeiro) do restante”. Importante ressaltar aqui a concepção normativa da história e da cultura que predominava naquele contexto; muito distanciada da noção antropológica de cultura³⁸, julgava-se que a realização das atividades de pesquisa deveria se afastar ao máximo das concepções daqueles que a recolhessem, como se houvesse uma essência nas coisas em si a ser descoberta, dissociadas das interpretações dos sujeitos envolvidos na investigação.

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

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

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

³⁸ Via de regra, as modernas concepções antropológicas de cultura enfatizam mais as relações simbólicas que ordenam o mundo social do que a dimensão material de objetos ou traços culturais. Cf. Ortner (1984), Geertz (2001) e Kuper (2002).

1ª etapa

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

2ª etapa

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

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

3ª etapa

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

4ª etapa

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

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

A palestra sobre o tema Música, diferentemente da anterior sobre tradição oral, apresentou conteúdo mais voltado à propaganda política da Frelimo. O autor (desconhecido), comenta que a “música moçambicana é um riquíssimo repositório das vivências do Povo e uma expres-

são viva das suas mais profundas e nobres aspirações” (Tempo, nº 360, p. 42), e divide a sua existência no território em quatro fases temporais, dentro das quais explora as funções que a música teria em cada um desses períodos: 1) período pré-colonial (“música como um instrumento de intervenção social, com função crítica sobre a vida quotidiana, formando e informando as pessoas”); 2) período colonial (“é o canto lamentoso do escravo para longes terras [...] o ódio contra a exploração, a preparação para a greve, para a revolta, para a guerra! ... É música subterrânea, proibida, clandestina, com a sua função mobilizadora [...] a música contribui decisivamente para a tomada da consciência nacional e para a insurreição armada que viria a libertar Moçambique do jugo colonial”); 3) período da luta armada de libertação nacional (“música de marcha, a canção de combate. Agora a música moçambicana canta e exalta o amor à Pátria, exorta para o combate até à vitória final, canta os sucessos alcançados no campo da batalha, canta a solidariedade internacional, enfim a música é um instrumento veiculador da linha política e ideológica da FRELIMO”); 4) fase atual (“A música actual inspira-se nas realidades vividas pelo nosso Povo, nas várias épocas da nossa História; e daí a sua complexidade”).

Após essas divisões, que tentam explicar a música pelas funções que teria desempenhado em cada fase, cuja periodização é estabelecida sem muita precisão — para não citar a nítida vinculação da explanação à ideologia da Frelimo naquele momento —, o autor da palestra adentra nos tópicos sobre “música africana” e “música moçambicana”. Introduce o primeiro a partir de uma divisão do continente em duas partes, para explicar que haveria duas tendências gerais que justificariam esse agrupamento. A primeira zona, a norte, abrangeria as regiões do Senegal e do Sudão, tendo como principais características a quase inexistência de polifonia, exceto a instrumental. A zona sul, que representa a segunda parte da divisão, trata-se da África Austral, onde há muito influência do islã e onde “constatamos a emissão natural da voz, tendência para a utilizar no registo grave, a prática bastante mais colectiva do que individual do canto”³⁹.

³⁹ Essa informação parece estar equivocada. Não se pode afirmar que formas musicais praticadas no Senegal, Guiné, Mali, Chade, Burkina Fasso, Níger, Nigéria e Sudão apresentem menos influência islâmica que na África Austral; nesses países a maioria da população é muçulmana.

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

O dia da Reunião dedicado ao debate sobre a dança avançou com a mesma estrutura dos anteriores: palestra — intitulada “Dança Tradicional e Moderna” — seguida de discussão. De acordo com a reportagem da Revista *Tempo*, a palestra foi dividida em duas partes, uma sobre dança moçambicana e outra sobre dança no continente africano. A reportagem nada abordou sobre a primeira, exceto que a consideraram superficial, cujas informações foram apresentadas sem nenhuma investigação prévia, o que teria tornado pobre o debate. Os pontos destacados abaixo foram os que os autores da reportagem julgaram ser os principais:

- A dança é uma das principais expressões culturais do povo moçambicano;
- Antes da colonização a dança servia para caracterizar e refletir a dependência que o homem sentia em relação a “forças sobrenaturais”. Que, baseadas nas situações quotidianas havia, além dessas, danças de alegria, de tristeza e de carácter guerreiro;
- Com a vinda dos estrangeiros, primeiro os árabes e depois os colonialistas portugueses — as danças,

enquanto expressões culturais, sofrem influências. Que entre essas influências é de salientar a influência religiosa e a alienação no modo de encarar a nossa Cultura como uma “Cultura inferior” e a parte pior da “cultura estrangeira” como “cultura modelo”;

- Com a criação da FRELIMO há o duplo processo de amálgama e purificação das diversas culturas regionais e de introdução de novos valores, de que resulta o embrião da nova cultura moçambicana;

- Hoje a dança, ainda enquanto expressão cultural, deve ter novo conteúdo, baseado na nossa realidade política;

- Na dança, “os aspectos em que ainda tivemos menos sucessos” são: “a falta de organização, falta de uniformização de gestos e a falta de introdução de coreografia” (Tempo, nº 359, p. 32).

Após os dias nos quais decorreram a reunião, elaborou-se um plano de trabalho que buscou incorporar as demandas idealizadas durante a semana de discussões em Maputo. Decidiu-se que “a Cultura, quando orientada pelos valores das massas trabalhadoras, para a defesa dos seus interesses, é uma frente de combate fundamental na consolidação da base ideológica da sociedade Socialista” (Tempo, nº 363, p. 42) e, para que se consiga efetivar, de “forma organizada”, o processo de transformação cultural proposto pela Frelimo, seria necessário desenvolver “estruturas operativas com quadros capazes de orientar e implementar o desenvolvimento das diversas expressões e manifestações neste campo”. Assim, o documento descreve brevemente as atividades que deveriam ser executadas nos seguintes eixos: formação de quadros através de um Centro de Estudos Culturais⁴⁰; formação de grupos culturais polivalentes; atividades culturais em escolas, fábricas, aldeias comunais e bairros; criação de casas de cultura em todas as províncias; realização de festivais interescolares; e festivais provinciais de dança popular.

⁴⁰ De acordo com Costa (2013, p. 252), a criação do Centro de Estudos Culturais foi decidida em 1976, tendo como primeiros cursos ofertados os seguintes: “curso de formação de animadores culturais, curso acelerado de sensibilização cultural e curso nocturno de animadores de actividades culturais, para animação cultural a nível de empresas, cooperativas e outros centros de produção. As disciplinas de música, dança e teatro que, entre outras, faziam parte do curso de animadores culturais, constituíram o centro de outras experiências de formação que se tentaram nos anos seguintes”. Em 1979, o Centro passou por algumas mudanças, com a reestruturação da Direção Nacional de Cultura, assumindo uma postura cada vez mais voltada ao discurso da pedagogia e estética marxistas.

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

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

O primeiro Festival Nacional de Dança Popular

A Reunião de 1977 gerou resultados. O primeiro deles foi o processo de preparação e a realização do 1º Festival Nacional de Dança Popular⁴¹. De acordo com documento oficial datilografado encontrado no ARPAC, intitulado “Orientações gerais a transmitir aos gabinetes provinciais de organização do 1º Festival Nacional de Dança Popular”, os objetivos e a natureza do Festival eram:

41 Esse Festival foi integrado como parte da “Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras”, campanha lançada em 1977 através do Instituto Nacional de Cultura, que tinha como foco de atuação atividades ligadas à música, dança, canção, teatro popular, literatura, poesia, casas de cultura e artes plásticas. (cf. Costa, 2013, p. 261).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Essa descrição não difere muito da que consta nos trabalhos até então já publicados sobre *timbila*, exceto em relação ao último parágrafo, cujo conteúdo foi produzido para servir aos propósitos do discurso político da época. Como tratarei no capítulo cinco, a ideia de crítica associada às *timbila* muito dificilmente se alinha aos sentidos comumente atribuídos a ela (de enfrentamento ao poder instituído). Pode-se observar também nesse trecho uma discrepância em relação à utilização do termo *M'saho* tal como referido pelos timbileiros atualmente e por estudos realizados por moçambicanos que abordam o tema. Para estes, *M'saho* não significa “dança das timbilas”, como propõe o *Programa*, mas evoca a ideia de encontro competitivo entre grupos (ou orquestras, a depender da bibliografia consultada)⁴².

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

42 Ver capítulo 6.

publicação, cujas descrições se apoiam em estudos realizados anteriormente e reconhecidos internacionalmente.

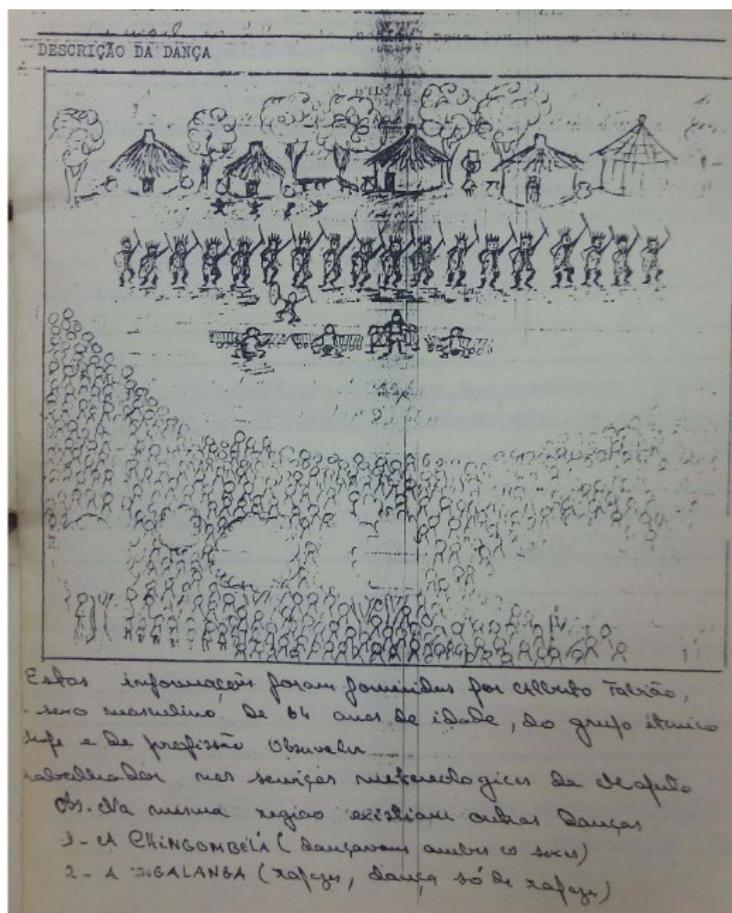
Além das *timbila*, da província de Inhambane, outras danças aludidas no *Programa* foram: a) *zore* e *ngalanga* (província de Inhambane); b) *mapiko*, *canhembe* ou *dínamo* e *nsope* (província de Cabo Delgado); c) *chiwoda*, *nganda* e *chimbilo* (província de Niassa); d) não foi possível publicar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

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

A partir de dados relativos à Campanha de Preservação e Valorização Cultural e conforme constava nas orientações fornecidas na Reunião Nacional da Cultura em 1977 sobre as etapas de um processo de recolha, podemos considerar que esses agentes eram professores, alunos e funcionários públicos que porventura nutriam interesse pela pesquisa ou que eram escalados para tal. O material resultante dessas investigações não está sistematizado e não há muita precisão sobre quem produziu os manuscritos, os textos datilografados e os desenhos, mas não se pode negar

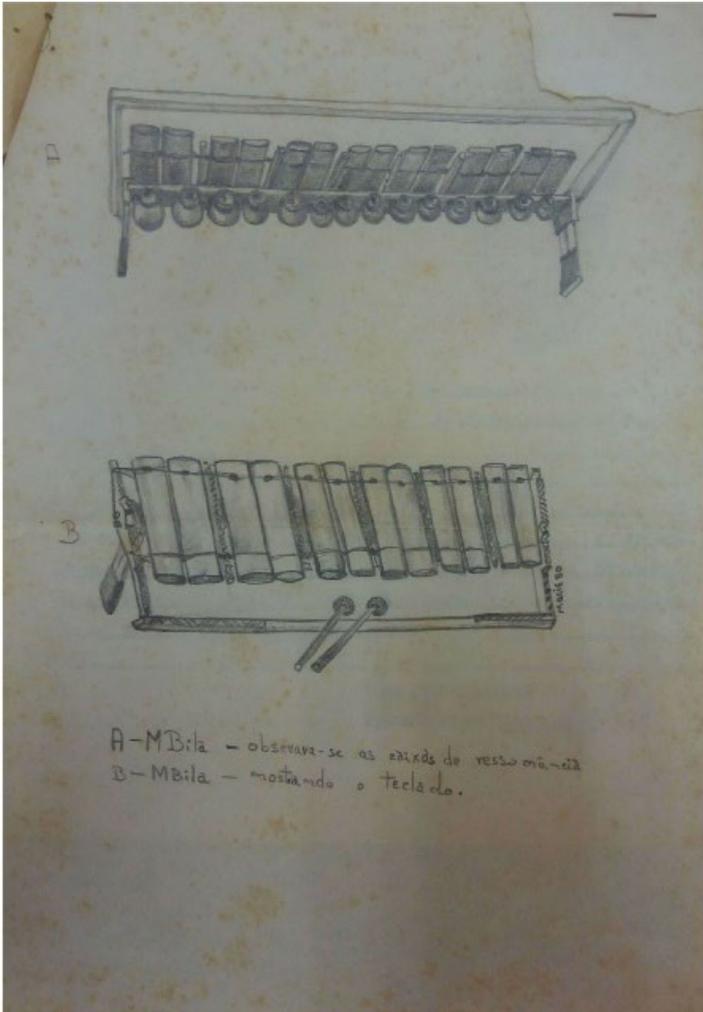
a incrível quantidade de informação produzida, em alguns casos tendo levado à redação de ótimas descrições sobre determinadas danças e a produção de croquis referentes a indumentárias, instrumentos e à disposição de dançarinos no espaço próprio à dança.

Figura 7: Esboço de uma apresentação de *timbila*.



Fonte: Arquivo ARPAC.

Figura 8: Desenho de uma mbila.



Fonte: Arquivo ARPAC.

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

1. PRINCÍPIOS GERAIS

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

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

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

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

2. QUEM PARTICIPA NO FESTIVAL

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

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

3. DO PROCESSO COMPETITIVO

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

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

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

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

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

4. DO JÚRI

4.1. Composição do Júri será sempre constituído por um mínimo de 3 membros das estruturas do Partido, do Estado, das organizações democráticas de massas, das Forças de Defesa e Segurança e dentre pessoas consideradas idóneas e merecedoras da confiança no seio da população, de acordo com as considerações e possibilidades locais.

4.2. Critério de apreciação e classificação

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

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

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

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

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

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

Às 15h do dia 17 de junho de 1978, cerca de 600 dançarinos e músicos, 60 de cada província do país, desfilavam no Estádio da Machava para um público variado, “gente dos subúrbios e da cidade, individualmente ou em grupos como os alunos de várias escolas” (Tempo, n.º 403, p. 34). Pelo que podemos apreender de imagens da época, esses “artistas” passaram em frente da tribuna, onde se encontravam membros do Comitê Central da Frelimo, do Conselho de Ministros e o presidente Samora Machel. Abaixo, na bancada central, podiam ser vistos centenas de soldados das Forças Populares.

No campo, junto aos “artistas”, movimentaram-se sem cessar mais de 50 profissionais da imagem e da informação, moçambicanos e estrangeiros, como fotógrafos, jornalistas e cineastas. Um imenso painel confeccionado em pano branco estampava o local com letras vermelhas e com a figura de um dançarino (de *timbila*?): 1.º Festival Nacional de Dança Popular. Das cerca de 250 danças existentes no território, conforme afirmou a reportagem da Revista *Tempo* sobre o festival, as “mais representativas” do “povo moçambicano” foram selecionadas.

Dançarinos e dançarinas, tambores pequenos, tambores médios, tambores grandes, timbilas, máscaras, vozes, gestos, saltos, escudos, lanças, pedaços de madeira trabalhados em forma de metralhadora; à nossa frente passam os símbolos mais característicos e caracterizantes da história de um povo numa amálgama de especificidades que compõem a mais desenvolvida de todas as artes de Moçambique (e de África): a dança. (Tempo, n.º 403, p. 34).

Figura 10: Imagens da abertura do I FNDP na Revista *Tempo*.



Fonte: Biblioteca do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema.

A reportagem questiona por que as danças moçambicanas, mesmo com seu conteúdo associado a “certas práticas negativas da sociedade tradicional-feudal” (Tempo, nº 403, p. 36), são o centro do primeiro festival dedicado a exaltar os valores do partido que condena tais práticas. A resposta aponta que essa contradição é apenas aparente, pois a dança é uma forma de comunicação que reflete as concepções de uma dada sociedade. Como “nós, hoje, em Moçambique, educados na linha política da Frelimo, compreendemos o carácter profundamente negativo do lobolo, dos ritos de iniciação e das práticas supersticiosas” (*Ibidem*), é possível combater o que a antiga sociedade imprimiu nas danças. Utilizando o ritmo, os gestos e as expressões corporais, seria possível transmitir ao “povo” conteúdos positivos advindos da nova sociedade, conquistando assim a consciência coletiva.

Dois anos depois, e com muito mais visibilidade do ponto de vista da cobertura jornalística e dos registros audiovisuais, realizou-se na capital do país o 1º Festival Nacional de Canção e Música Tradicional. Seguindo o teor do seu antecessor, a organização desse evento buscou ancorar com ainda mais fervor a função das expressões musicais do território na criação de um imaginário nacional. Passo na próxima seção a analisar a realiza-

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

O Festival Nacional de Canção e Música Tradicional

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

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

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

[...]

No Niassa, competiram 130 artistas (com uma previsão de 120), distribuídos por 21 conjuntos vocais e instrumentais e 15 solistas, apurando-se um conjunto e um artista individual por distrito, excepto de Lichinga que se não apurou representatividade e mostrando-se a característica interessante de apresentação de instrumentos inéditos, incluindo enxadas, guisos etc.; Na Zambézia, participaram 139 artistas, sendo 8 individuais e 131 em conjuntos, com grande apoio popular e destacando-se alguns artistas de elevado mérito de interpretação;

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

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

Outros membros desse mesmo Gabinete viajaram para todas as províncias do país num momento posterior para atuarem na produção artística (vestimentas, coreografias, posicionamento no palco, tempo de apresentação etc.). Essa segunda etapa ocorreu na primeira quinzena do mês de dezembro de 1980 quando, no dia 8, os representantes do governo viajaram para as capitais de cada província e retornaram com os grupos a Maputo no dia 22 de dezembro⁴³. Na capital do país, algumas pessoas ligadas à organização do evento preocupavam-se com os espaços de alojamento e alimentação dos artistas, enquanto outros arrumavam os espaços de apresentação dos grupos (Praça de Toiros, para a abertura, e Pavilhão do Maxaquene para as atuações gerais e a cerimônia de encerramento).

43 Notícias, 30 de novembro de 1980, p. 1.

Na edição de 5 de dezembro de 1980, o Jornal *Notícias* divulgava a aprovação do emblema do Festival: “com fundo cor-de-rosa, contém ao meio alguns instrumentos tradicionais, entre os quais ‘marimba ou timbila’ e congas, considerados os mais representativos nas nossas músicas e canções tradicionais. E junto às marimbas, aparecem os marimbeiros” (Notícias, 5 de dezembro de 1980, p. 3). Produtos como copos, *capulanas*, blusas e calendários com a logo do Festival já estavam à venda antes mesmo de o evento começar. Além da brochura *Música tradicional em Moçambique*, o *Catálogo de instrumentos tradicionais* e discos, foi produzida uma coleção de seis selos, juntamente com o envelope, que circulou em todo o país (Notícias, de 27 de dezembro de 1980, p. 1).

Figura 11: Divulgação do logotipo do Festival no Jornal *Notícias*.

Aprovado emblema do festival de canção e música tradicional

Foi já aprovado o emblema do Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, cuja última fase decorrerá na capital do País de 27 de Dezembro corrente a 3 de Janeiro do próximo ano.

O referido emblema, com fundo cor-de-rosa, contém ao meio alguns instrumentos tradicionais, entre os quais «marimba ou timbila» e congas, considerados os mais representativos nas nossas músicas e canções tradicionais. E junto às marimbas, aparecem os marimbeiros.

O referido emblema será, a partir desta semana, reproduzido em cartazes que serão postos em locais públicos, sendo de destacar que a fábrica Textiom, na Machava, começou já a reproduzi-lo em capulanas que serão vendidas no início da fase final deste festival. Por seu turno e por forma a marcar a sua presença

EMULAÇÃO SOCIALISTA ENTRE HOSPITAIS

Na fase preliminar da emulação socialista que se desenvolve entre os hospitais provinciais de Inhambane e de Manica, o primeiro classificou-se em primeiro lugar.

Esta informação foi revelada pela comissão de avaliação do processo, nos dois hospitais, numa reunião realizada ontem na cidade de Inhambane.

A emulação socialista entre as duas unidades sanitárias, compreende várias fases entre as quais se destacam a da limpeza e da estatística das infeções pós-operatórias.

em apoio a este grande acontecimento cultural no nosso País, a empresa Vidreira de Moçambique iniciou também a produção de jogos de copos e jarras que terão o «logotipo» do festival.

NOTÍCIAS, sexta-feira, 5 de dezembro de 1980

Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique

Figura 12: Divulgação do I FNCMT no Jornal *Notícias*.



Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

A fase final, ou seja, o Festival propriamente dito, contou com cinco apresentações no Maxaquene, duas províncias por dia: cada uma delas tinha direito a 45 minutos de exibição, sendo cada grupo composto por cerca de 40 “artistas”. Além do Presidente da República, Samora Machel, muitos dos seus ministros de Estado, membros do partido Frelimo, cooperantes e representantes do corpo diplomático foram convidados oficialmente. Estiveram presentes autoridades políticas dos seguintes países: Zimbabwe, Tanzânia, Angola, Lesoto, Suazilândia, Argélia e Zâmbia. A abertura realizou-se na Praça de Toiros, dia 27 de dezembro, às 16h, e foi a única programação gratuita do evento, incluindo o transporte “das massas das zonas mais distantes como é o caso dos bairros da Matola, T-3 e Benfica e dos trabalhadores que, organizados e integrados nas estruturas dos Conselhos

de Produção, deverão começar a concentrar-se na ‘Monumental’, a partir das 14 horas” (Notícias, 27 de dezembro de 1980, p. 1).

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

Figura 13: Capa do Jornal Notícias a propósito da abertura do I FNCMT.



Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

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

Este festival é mais uma manifestação da pujança criadora do povo moçambicano, este povo trabalhador que mostra aqui, à sua frente, senhor presidente, uma parcela da sua cultura, uma ínfima amostra do rico patrimônio de que é detentor. Em nome do governo da República Popular de Moçambique, declaro solenemente aberta a fase final do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. A luta continua! (Trecho do filme *Música, Moçambique!*)⁴⁴.

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

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

Incômodos como esse — uma província ser representada por uma expressão que pertencente “genuinamente” a outra — foram apontados também em outros casos, como as *nyangas*; entretanto, o exemplo das *timbila* parece ser sempre o mais reiterado, o mais dramático⁴⁵. Possivelmente isso se deve ao intenso e efetivo trabalho de objetificação que já

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

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

vinha ocorrendo e para o qual os estudos e a produção imagética e escrita em torno do Festival em muito contribuiu. Sua associação com o distrito de Zavala, na província de Inhambane, é mito de origem que dificilmente é contestado, tendo sido inclusive um dos critérios que justificou a circunscrição da “comunidade” de identificação da expressão cultural “timbila chope” à Unesco.

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

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

Dois de janeiro de 1981 foi dedicado às províncias da Zambézia e de Inhambane. A primeira apresentou um grupo de nove flautistas da dança *nyanga* e um coral de mulheres acompanhado com claves de madeira na percussão. Os redatores da matéria do *Notícias* lamentaram que a província não pôde levar representantes da dança *cedo*, “que representa neste género algo do mesmo peso e força que a timbila de Inhambane” (5 de janeiro de 1981, p. 3). Inhambane, por seu turno, mostrou: um coro tradicional estilo pergunta-resposta, um solista de *chipendane* e, claro, *timbila*. O espetáculo

lo desse penúltimo dia de Festival teve a apresentação de Miriam Makeba e banda⁴⁶. No filme *Música, Moçambique!*, a cantora e ativista sul-africana aparece cantando a música “A Luta Continua”.

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

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

Exceto pelas críticas a respeito de certos aspectos da sua organização contidas nas “Crônicas do Festival”, como abordarei posteriormente, o evento foi considerado um grande sucesso pela mídia. Diante da presença de Samora Machel, integrantes da Frelimo e convidados oficiais de outros países africanos, os artistas adentraram a arena do Maxaquene, bem-organizados, mas festivos, segurando as placas onde se viam o nome da província correspondente a cada delegação presente, e seguiram em direção ao palco principal do pavilhão. A Banda das Forças Policiais executou o Hino Nacional. Na sequência, os “agrupamentos artísticos internacionais”⁴⁷ se apresentaram, sendo “vibrantemente aclamados pela vasta assistência” (Notícias, 4 de janeiro de 1981, p. 1). Passou-se, então, à entrega de prêmios a todos os grupos das dez províncias, que consistiram em estatuetas em marfim⁴⁸. Os artistas internacionais foram agraciados com esculturas esculpidas em pau preto. Entretanto,

O momento mais alto da cerimônia foi caracterizado pela entrega ao Presidente do Partido FRELIMO e Pre-

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

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

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

sidente da República Popular de Moçambique Marechal Samora Machel, de um enorme dente de marfim trabalhado, com motivos representando os instrumentos de música tradicional do nosso País (Notícias, 4 de janeiro de 1981, p. 1).

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

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

As respostas transcritas na reportagem são muito parecidas entre si, no sentido de que gostaram muito da experiência; quem ensinou foram os mais velhos; no colonialismo não podiam tocar, agora que há liberdade podem tocar à vontade; com certeza a música tradicional vai avançar... Responderam António Micoloss, da província de Tete, tocador de *chimbutu* (também chamado genericamente de *mpundu*); Rejabo Ibrahim, de província de Cabo Delgado, tocador de *kanhembe* (também denominado *tchakare*); Sebastião Guijane M'Banze, da província de Inhambane, tocador de *chiquitsi*; Ritinha Estêvão, da província da Zambézia, dançarina de *nambalu*; Baile Caníua, da província de Nampula, tocador de *tchakare*; António Masaete Nhabete, da província de Maputo, mas “nascido em Zavala, de onde veio em 1978 sendo actualmente empregado do Conselho Executivo, trabalhador da limpeza da cidade” (*Tempo*, nº 536, 18 de janeiro de 1981, p. 57), dançarino de *timbila*. Apresentarei algumas das respostas deste, pelos motivos que conduzem ao tema central deste livro.

António comenta que começou a dançar em 1948, com nove anos de idade, em Zavala. Quem ensinou foi o avô quando estavam no campo semeando milho e enquanto outros tocavam. “Também tocavam para impedir que os macacos fossem apanhar as maçarocas”, completou. Explica que no tempo colonial eram proibidos de dançar *timbila*, só gostavam para “serem tocadas nas suas festas, por exemplo quando içavam a bandeira portuguesa”. Caso a população local quisesse fazer sua própria festa, teria que apresentar a demanda ao régulo, que levaria à administração para ter ou não a autorização⁴⁹. Com a independência, não é mais necessário esse trâmite: “podemos tocar e dançar à vontade”.

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

No subtópico abaixo, analisarei o conteúdo de uma série de reportagens críticas publicadas pelo jornal *Notícias* a respeito das apresentações que tiveram lugar no Festival. Meu objetivo com essa discussão é evidenciar algumas das tensões surgidas naquele período, além de ampliar, com as reflexões propostas pelos autores, a percepção sobre as *timbila* em termos de sua classificação e definição no contexto moçambicano.

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

Algumas polémicas sobre o Festival: as crônicas

Após a realização do Festival, Martinho Lutero⁵⁰ e Abel Esmael⁵¹ produziram uma série de artigos com conteúdo crítico, cujo teor recaía fundamentalmente em aspectos da organização do evento. Esses escritos foram apelidados por seus críticos de “crônicas do festival” e geraram respostas de leitores, promovendo um acalorado debate no Jornal *Notícias*⁵². Eles foram selecionados porque constituem um conjunto de questões pertinentes à discussão proposta neste capítulo, com potencial de elucidar certas tensões — no interior de quadros ligados à Frelimo — em torno da utilização de termos, como música tradicional, dança, canção, entre outros⁵³. Num primeiro momento, apresentarei as principais questões colocadas pelos autores para, em seguida, abordar algumas das reações a elas.

No primeiro artigo por mim selecionado, os autores comentam sobre a falta de tambores no Festival. Citam a performance do “conguista” nas apresentações de Miriam Makeba, convidada de honra do evento, que entusiasmou o público. Lastimaram a falta de “membranófonos percutidos” dentre os instrumentos levados a Maputo pelos grupos selecionados e deram como exemplo a não inclusão, entre os instrumentos dos grupos da província da Zambézia, da “bateria de tambores da dança Cedo que representa neste género algo do mesmo peso e força que a timbila de Inhambane”. Criticaram a organização do Festival por não terem critérios para selecionar as expressões mais representativas e tradicionais de cada província⁵⁴. Os elogios foram todos destinados à delegação de Inhambane, e mais enfaticamente às *timbila*:

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

51 Jornalista moçambicano.

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

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

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

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

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

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

Esta música tradicional tem como base o acompanhamento da dança, não possuindo moto-próprio como ideia, comunicação, mensagem e carácter de obra musical. Não é por assim dizer, substantiva. Ela existe como se refere, ligada à dança, ou vice-versa, a dança ligada a ela. A música em Moçambique, em África, tem um carácter utilitário. Como vemos, não é só uma questão de pureza conceitual, que por si só justificaria o protesto. É

uma questão de pureza e respeito artístico. (Notícias, 11 de janeiro de 1981, p.2)

Para finalizar as críticas contidas nesse artigo, questionam a falta de cuidado, por parte dos organizadores, em relação às fases anteriores do Festival. Tão logo o título do evento foi proposto, várias perguntas foram colocadas àqueles que o propuseram — como, por exemplo, se as *timbila* se apresentariam sem os dançarinos —, mas todas ficaram sem respostas. Segundo os autores, a inexistência de critérios que levassem em consideração as particularidades de cada uma das expressões selecionadas para a fase final do Festival comprometeu não somente o êxito do evento, mas tornaram insatisfeitos os participantes, dos quais foi retirada a oportunidade de se expressarem como gostariam. Mais uma vez as *timbila* aparecem como dado na elucidação da análise: “Os timbileiros de Zavala, apesar de muito contentes em participar no Festival, lamentavam não terem podido apresentar a dança, e conseqüentemente a sua obra “M’saho” completa”⁵⁵.

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

O músico chope encontrou o músico macua e o músico chissena, tocando, por exemplo, o Chipendane e as suas variações. De repente ele percebe que os três “povos” compartilham do mesmo instrumento de co-

⁵⁵ Essa reclamação não se restringe ao contexto desse Festival. Esse ponto ficará mais claro à medida que os capítulos começarem a se aproximar da análise dos dados produzidos a partir do meu encontro com os timbileiros.

municação com a sua aldeia, portanto, têm algo de fundo em comum. Aos poucos dão-se conta enquanto tocam, que ali não está o macua, está o moçambicano. E assim a música tornou-se para eles um elemento de unidade (Notícias, 12 de janeiro de 1981, p. 2).

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

No último artigo da série, os autores sugerem uma ampliação das atividades no âmbito da música no país. Reconhecem a importância do trabalho de levantamento realizado no território nacional, mas afirmam que a recolha, tanto de instrumentos quanto de músicas, não pode mais prescindir de um estudo com “absoluto rigor científico”⁵⁶. Comentam, nesse sentido, que com a independência do país, os moçambicanos passaram a ter acesso a métodos científicos, o que poderia muito bem ser aplicado no campo musical. Especificamente, apresentam duas atividades para que essa proposta seja efetivada, além dos estudos com caráter científico, quais sejam: realização de debates públicos sobre música tradicionais e eventos interprovinciais que promovam o intercâmbio entre músicos tradicionais.

A primeira resposta às “crônicas” surgiu dia 13 de janeiro de 1981, assinada por Arnaldo Bimbe⁵⁷. Antes de iniciar a ponderar as críticas des-

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

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

tinadas aos dois cronistas, Bimbe elogia o evento⁵⁸, para assim explicitar os seus desagrados, todos centrados nas assertivas sobre a falta de preparo por parte da organização do evento, tal como colocaram os dois autores em seus artigos. Aponta a seguinte frase como cerne das suas colocações, considerando-a um insulto àqueles que se dedicaram aos preparativos do Festival: “Infelizes seres que se julgam com o direito de indicar ao artista popular a forma como deve tocar o seu instrumento” (Notícias, 4 de janeiro de 1981, p. 2). Bimbe interpreta que, para as apresentações dos grupos em Maputo, houve um trabalho positivo de “preparação técnica dos artistas”, que orientou os participantes sobre como deveriam se localizar no palco, quais seriam os momentos corretos para começar e terminar a tocar, quanto tempo teriam para tocar etc. Ou seja, ele considera que as orientações dadas àqueles que se apresentaram no Festival foi importante, tendo essa disciplinarização surtido efeito na exitosa execução dos músicos e, portanto, do próprio evento.

Uma outra colocação refere-se ao comentário sobre o modo como as senhoras de Manica estavam trajadas, assemelhando-se a funcionários de hotel⁵⁹. Bimbe aponta que não só estavam errados ao fazer essa afirmação, mas o que mais o incomodou foi a comparação com “serventes”. Mesmo admitindo não saber exatamente a formação dos dois, “cheiram-se ligados às estruturas de cultura”, portanto deveriam ter endereçado suas contribuições ao Gabinete Central de Organização do Festival durante o processo de preparação do mesmo, e não posteriormente, quando tudo já tinha sido decidido.

A réplica foi publicada um dia depois, e inicia afirmando que em nenhum momento foi intenção dos autores desmoralizar “as estruturas que tanto trabalharam para o sucesso do Festival”. Rebate a afirmação taxada de insultuosa, afirmando que a frase não se referia aos aspectos mais gerais de coreografia, tempo determinado para tocar etc., mas às “mutilações” feitas à música *nyanga*. Segundo Lutero e Esmael, o termo “forma”

58 “Julgo que constituiu momentos inesquecíveis para os que puderam ter a oportunidade de se deslocar aos locais onde rufaram os tambores da nossa libertação”. (Notícias, 13 de janeiro de 1981, p. 2).

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

foi mal interpretado pelo leitor; refere-se à “forma de tocar”, à “forma musical”. Nesse sentido, somente o executor da música (“o real produtor da cultura”) seria legitimado a indicar a forma correta.

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

Em 19 de janeiro de 1981 é publicado o texto de Calisto Mijigo⁶⁰, intitulado “A propósito das crônicas de Martinho Lutero e Abel Esmael”. O autor explica demoradamente sobre a importância da realização do Festival, que foi “um sucesso incontestável”. Afirma que todo o “Povo” moçambicano participou porque foi devidamente mobilizado pelo “Estado Socialista e o Governo”, o que demonstra que o evento não foi apenas uma manifestação de natureza cultural, mas eminentemente política. Após expor a ideia de que Moçambique estaria vivenciando um progresso cultural necessário no processo de “evolução socialista”, Mijigo confidencia que quando estavam planejando a concretização do Festival, surgiram algumas questões relativas à definição do seu título e dos seus objetivos. Segundo ele, algumas pessoas sugeriram o nome “Festival da Canção e Música”, para que pudessem incluir o canto coral moderno e a música ligeira; outros eram contra a própria realização do evento, pois argumentavam que o “povo” ainda não estava “musicalmente educado a ponto de compreender o valor histórico deste acontecimento”. Infelizmente não explica o ponto em que foi tomada a decisão pela inclusão da palavra tradicional nem o que motivou, afinal, a organização do Festival, apesar do problema colocado.

“Martinho Lutero é um músico proveniente de um país onde o Povo é nosso amigo”, assevera Mijigo, referindo-se à nacionalidade brasileira de Lutero. Elogia os esforços de pesquisa que o músico vinha realizando sobre a música moçambicana, mas critica ferozmente o modo como ele teria rela-

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

tado as falhas da organização do Festival em suas crônicas. De acordo com Mijigo, Lutero agiu como tal devido ao sistema político do seu país, “onde os problemas importantes que exigem uma solução diferente são tratados na imprensa à sorte do leitor” e, apesar de ter feito pesquisa e escrito sobre a música tradicional moçambicana, acaba por defender a teoria dos musicólogos ocidentais ao afirmar que essa música só existe tendo como base o acompanhamento da dança.

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

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

Escreve ainda mais para exemplificar outras situações nas quais é possível experimentar a música sem necessariamente dançar. Explica que, ao treinarem os “artistas” como deveriam se portar no palco, não estavam diminuindo a música tradicional, mas propondo uma “qualidade historicamente nova”. Um “alheamento na arte”, segundo Mijigo, seria, por exemplo, incluir na orquestra de *timbila* mais instrumentos que não fazem parte daquela formação (um acordeão, uma guitarra, uma trombeta), ou ainda incluir no *M’saho* “mais cinco movimentos do Samba”. Após apontar esses assuntos mais relacionadas ao conteúdo das crônicas, Mijigo volta a questionar a idoneidade dos autores, acusando-os de “levantar uma campanha de desnortear a opinião pública nacional e internacional”.

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

1.º Tipo de dança de extrema rigorosidade (carácter secreto) como é o caso do Mapico e o Nyau.

2.º Tipo de dança embora não sendo de carácter secreto, mas se observa a mesma rigorosidade para activar a forma, harmonia e sua beleza artística. Exemplo: Muhimba, Msaho, Nonje, Xigubu etc.

3.º Tipo de dança e sobretudo executantes dos coros que não exigindo uniformização se deixam vestir com a melhor roupa festiva que cada um tem (Notícias, 19 de janeiro de 1981, p. 2).

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

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

tos, não podemos deixar de reconhecer o alto desenvolvimento técnico de expressões como Nyanga e Timbila”.

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

Música tradicional em Moçambique e Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique

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

O objetivo geral dessa publicação, de acordo com o artigo introdutório, intitulado “A valorização da música e canção tradicional”, assinado por Paulo Soares, é provocar uma reflexão no “povo moçambicano” sobre o seu patrimônio cultural, “em particular sobre a música e canção tradicional” (Soares, 1980, p. 5). O Festival foi considerado, nesse sentido, como uma manifestação de massas que contribuiu para a libertação de valores que impediam o florescimento de uma “nova consciência”. O autor argumenta que, “no passado”, a música e a canção tradicionais estavam intrinsecamente associadas a cerimônias, ritos de iniciação, festas de nascimento e de casamento etc. A luta armada de libertação teria transformado as expressões culturais e os sentidos tradicionalmente atribuídos a elas nos contextos citados em instrumento pedagógico de luta contra o

colonialismo e de mobilização de massas⁶¹. Com a independência do país, a ideia era difundir o que tinha sido experimentado na luta armada para todo o território moçambicano, processo que seria fundamental para o estabelecimento do “Poder Popular”.

A Campanha de Preservação e Valorização Cultural é mencionada como uma atividade fundamental para a consecução desse projeto mais amplo. É ela que permite o estudo das expressões culturais do povo, interpretado no texto como um “processo de reflexão, registo e recolha do património cultural” (Soares, 1980, p. 6), somente consolidado em função do engajamento popular. Um dos resultados da Campanha, o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, funcionou como uma espécie de vitrine do que foi selecionado não só como uma amostra de expressões musicais de todo o país e do conhecimento acumulado sobre esse patrimônio, mas sobretudo como uma demonstração do que há de melhor em termos de música (os melhores grupos, os melhores instrumentos, as melhores canções) e da criatividade dos “artistas” que, desamarrados do “tradicionalismo e da mentalidade colonizada” (Soares, 1980, p. 6) podiam agora desfilar e mostrar livremente a sua arte transformada a serviço da revolução.

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

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

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

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

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

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

O texto escrito por John Marney, “As tradições musicais em Moçambique”, concentra-se na reflexão histórica sobre a tradição e formação do património musical moçambicano. De acordo com o autor, a diversidade das expressões culturais no país pode ser explicada pelas dinâmicas migratórias e contatos dos povos bantos que se fixaram em espaços vários

daquele território. Assim, as práticas musicais seriam resultado do intercâmbio cultural gerado por esses encontros. O autor fornece exemplos de danças e instrumentos musicais que podem ser encontrados com poucas variações de uma região para outra, inclusive em comparação com países vizinhos. São enfatizadas as influências “orientais” e das “culturas árabes e muçulmanas”⁶² nas expressões musicais em Moçambique, especialmente em províncias do centro e norte do país. O autor cita o caso da ilha de Madagascar, que teria sido o resultado de contatos e interações com povos da Malásia, Indonésia e outros países do continente africano, configuração social que teria contribuído para o surgimento do “xilofone africano”⁶³.

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

Marney argumenta que, como os portugueses não conheciam e não estavam acostumados aos sons da música tradicional moçambicana, precisaram buscar outras formas de apreciação musical; assim, “a necessidade de fornecer algum divertimento musical ocidental aos oficiais e burguesia colonial, foi resolvida pelas bandas da polícia e militar para os quais um número limitado de moçambicanos foram recrutados e treinados” (Marney, 1980, p. 14). Importante ponderar aqui que, mais uma vez, essa ideia da recusa absoluta dos portugueses em relação a expressões musicais moçambicanas não se aplica no caso das *timbila*.

Como descrevi na Introdução desta obra, as *timbila* foram executadas em ocasiões diversas no período colonial tardio. Assim, embora tenha tido bastante destaque entre administradores coloniais nas circunscrições de

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

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

Zavala, Inharrime, Panda, Homoíne, Manjacaze, Massinga, tendo sido inclusive conduzida a Portugal para “apresentar uma série de concertos em Lisboa, durante o Verão de 1940” (Munguambe, 2000, p. 47), nada disso é levado em consideração quando o assunto é o “divertimento” dos europeus. Nem sequer o texto dedicado às *timbila*, de autoria de Martinho Lutero, menciona esses aspectos sobre a apreciação dessa música pelos portugueses. É sobre a discussão apresentada nesse texto que me dedico a seguir.

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

Hoje, 1980, qualquer cidadão moçambicano quando utiliza uma moeda de 50 centavos de metical para pagar as suas contas, manuseia a figura de uma **Mbila** chope, instrumento musical já totalmente incorporado à cultura musical nacional.

Que segredos ou que encantos encerra este instrumento que há quatro séculos, do que se tem notícia, ocupa tantos técnicos e de tantas nações na pesquisa e estudo do seu funcionamento e estrutura? (Lutero, 1980, p. 39-40).

O que segue no texto não é propriamente uma resposta, mas uma descrição genérica sobre o instrumento, a dança e “sua função social dentro

da comunidade” (Lutero, 1980, p. 40). Ao termo *timbila* o autor se refere ao nome do instrumento e da dança “que o acompanha” (Lutero, 1980, p. 40). Lutero comenta que a *mbila* é um instrumento de percussão com teclas de madeira que pertence ao grupo dos xilofones e afirma que estes podem ser encontrados em todo o continente africano, mas “a *mbila* chope tem características especiais que a destaca dos demais” (Lutero, 1980, p. 40). São apontadas no texto duas hipóteses para a origem da marimba⁶⁴: 1) o instrumento é de origem oriental, foi difundido pela Europa pelos cruzados regressados do Oriente e pela África por povos do norte, oriundos da Ásia Menor. Nas mãos de povos bantos, teria sofrido alterações, especialmente no que tange à introdução no instrumento de cabaças ressoadoras; 2) a *mbila* chope teria surgido das influências das migrações indonésias para a costa moçambicana (Inhambane) há cerca de dois séculos.

Após apontar a complexidade de construção do instrumento, enfatizando a importância da madeira *mwenje* na qualidade sonora produzida por ele, e afirmando que o conhecimento nela envolvido é transmitido de pai para filho, podendo ser caracterizado como uma “tecnologia especial”, Lutero explica que frequentemente a *mbila* pode ser tocada como solista em outras danças. Essa informação, aparentemente prosaica, é, na verdade uma constatação que dificilmente se reproduz em outros escritos sobre *timbila*⁶⁵. Muito possivelmente pela influência de Hugh Tracey, que privilegiou a descrição do instrumento como elemento de um conjunto mais amplo (uma orquestra, termo também utilizado por Lutero) de instrumentos, a autonomia da *mbila* acabou por se tornar invisível; apesar disso, e a despeito de o dossiê enviado para a Unesco também ter reforçado a estrutura proposta por Tracey, há muita confusão no senso comum e na mídia moçambicana sobre o objeto da patrimonialização, que acreditam ter sido o instrumento o cerne do reconhecimento internacional.

A *mbila*, embora possa ser tocada a solo, possui maior destaque, de acordo com o texto, no *M'saho*, denominado como a “dança das Timbila”. Nesse ponto Lutero explica a diferença entre os cinco tipos de *timbila* existentes (*chilanzane*, *sanje*, *dohle*, *dibhinda* e *chikhulu*) e a sua organização no

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

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

interior de um conjunto, comparando-a com uma orquestra de câmara barroca (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Comenta que houve quem dissesse ter sido essa organização musical chope inventada por influência de elementos da cultura europeia, o que ele logo demonstra não ser possível, visto que não há vestígios de orquestras de câmara em missões da região e que essa organização já existia no século XVI, antes de essas orquestras se tornarem difundidas na Europa.

O *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique* é uma publicação ainda mais curta que a brochura sobre música tradicional. Em 31 páginas, há informações sobre 26 instrumentos musicais, com uma página destinada para cada, que segue o mesmo padrão: o nome do instrumento no alto da página, duas gravuras emparelhadas (à esquerda o desenho do instrumento, à direita o mapa de Moçambique com pontinhos assinalados nas províncias onde há sua ocorrência) e um texto curto que apresenta informações contendo descrição e as situações sociais nas quais é executado.

Figura 14: Capa do Catálogo e página dedicada à mbila.



Fonte: Museu Nacional de Arte de Moçambique.

Seguem algumas palavras da Introdução do *Catálogo*:

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

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

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

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

Os instrumentos que constam nesse catálogo, juntamente com sua localização (província) de ocorrência, são os seguintes: *Bendi* (Tete); *Chigovia* (Maputo, Gaza e Inhambane); *Chipendane* (Tete, Manica, Inhambane, Gaza e Maputo); *Chiquitsi* (Maputo, Gaza, Inhambane, Niassa e Tete); *Chitata* (Cabo Delgado, Nampula, Niassa, Zambézia, Tete, Manica, Sofala e Inhambane); *Chitende* (Maputo, Gaza, Inhambane e Sofala); *Chivoconvoco* (Gaza e Maputo); *Chizambe* (Maputo, Gaza, Inhambane, Manica e Sofala); *Gocha* (todo o país); *M'lapa* (Cabo Delgado, Niassa, Nampula e Zambézia); *Makwilo* (Zambézia, Nampula, Niassa e Cabo Delgado); *Malimba* (Tete); *Masseve* (todo o país); *Mbila* (Inhambane, Manica, Sofala e Tete); *Mpundu*

(todo o país); *Mutoriro* (Manica, Tete, Maputo, Gaza e Inhambane); *Ngulula* (Maputo); *Nhacatangali* (Manica, Sofala e Tete); *Nkangala* (Gaza e Tete); *Nyanga* (Tete, Manica, Sofala e Zambézia); *Pankwé* (Niassa, Cabo Delgado, Nampula, Zambézia e Tete); *Phiane* (Maputo e Gaza); Tambores do *Mapico* (Cabo Delgado); Tambores do *Tufo* (Nampula); *Tchakare* (Niassa, Zambézia, Nampula, Cabo Delgado, Tete e Inhambane); *Tsudi* (Inhambane e Maputo); *Xirupe* (Gaza e Maputo)⁶⁶.

Apontamentos Finais

A atenção despendida com a cultura nos primeiros anos pós-independência foi a fórmula encontrada pela Frelimo para somar as distintas expressões do povo que resultassem na nação moçambicana. Acessar músicas e danças praticadas por diferentes grupos sociais do território permitia que o governo se comunicasse com pessoas de todo o país. A construção da nação exigia um grande movimento de sensibilização dos habitantes de norte a sul para a causa maior que os deveria unir como um só povo, e o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional foi o grande palco para apresentar esse projeto. A própria ideia de independência e de luta contra o colonialismo, abordada através da linguagem da revolução socialista, era reiteradamente evocada nos discursos dirigidos ao “povo moçambicano”, totalidade esta bastante indefinida.

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

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

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

Assim, a expressão “canção e música tradicionais” somente fazia sentido e foi foco de atenção do governo da Frelimo pelo potencial de arregimentação de pessoas com fins políticos que um evento como o Festival proporcionou⁶⁷. Evidentemente seu título não passa despercebido e reflete escolhas que não foram feitas ao acaso, para não citar a polissemia do termo anteriormente aventada. O tradicional não era uma ameaça à Frelimo desde que não se virasse contra a modernização por ela reclamada, pois era entendido como condição historicamente inerente à formação do “povo moçambicano”, o que inclusive possibilitaria sua transformação em direção ao homem novo. Passadas pelo crivo revolucionário, práticas tradicionais estariam salvas; o problema era o tribal.

Não causa espanto que as respostas endereçadas aos dois cronistas, assinadas por pessoas diretamente envolvidas na concepção do Festival, demonstraram nenhum descompasso entre o que se esperava que os “artistas” fizessem no palco e aquilo que traziam de seus contextos de origem. Nesse sentido, o elogio ao modo como os grupos atuaram é também um elogio ao exitoso trabalho que a Frelimo teria desenvolvido ao iniciar o processo de *modernização* das práticas culturais moçambicanas. Como veremos, à medida que a obra avança, os festivais passam a se alinhar cada vez

⁶⁷ Esse tipo de estratégia continua tendo sua eficácia nos dias atuais, como discutirei no capítulo 3.

mais com a denominação “cultural”, e não mais com “tradicional” ou “popular”, embora existam modalidades de “dança e música tradicionais” e palcos específicos para apresentações de expressões que nelas se encaixem.

Dessa reflexão terminológica, interessa-me reter o conflito que aparece em relação às várias classificações/definições atribuídas às *timbila*, ora como música, ora como dança⁶⁸. Essa discussão, tal como apresentada nesse capítulo, remete à distinção defendida por Martins (1975, p. 112) entre música caipira e música sertaneja brasileiras, cujo foco está nas condições sociais de produção e utilização de cada uma delas. Embora os contextos que aproximam com esta comparação sejam bastante distintos, considero ser produtiva e estimulante a análise teórica para o caso das *timbila* aqui abordado. O autor caracteriza a música caipira por seu valor de uso, ou seja, como “meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo cotidiano do caipira”. A música sertaneja, por seu turno, é definida como um fim em si mesma, destinada ao consumo, não fazendo parte das relações sociais “na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria. [...] a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental” (Martins, 1975, p. 113).

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

O processo de modernização apregoado pela Frelimo no campo musical passaria, então, pela evolução disso que se fazia no passado, quando as expressões musicais estavam intimamente vinculadas a atividades “tradi-

⁶⁸ Discutirei no capítulo 4 o modo como as *timbila* foram descritas no dossiê produzido por certos agentes do governo moçambicano e enviado à Unesco. Curiosamente, mas muito possivelmente para se adequar aos critérios exigidos no formulário de candidatura, o foco recaiu mais no instrumento (e na complexidade de sua construção) do que propriamente na sua expressão enquanto dança. Voltarei a esse ponto com mais rigor à frente.

cionais” — vividas no cotidiano e em eventos extraordinários da vida coletiva no campo — para apresentações públicas que, dissociadas do contexto em que foram desenvolvidas (embora mantendo seu conteúdo) pudessem comunicar a plateias mais amplas e diversificadas, entre outras coisas, sua capacidade de produção artística. Essas dimensões, a meu ver, não estão dissociadas uma da outra no caso das *timbila*, mas fazem parte de uma dinâmica contínua. Toca-se e dança-se em diferentes espaços, em cerimônias tradicionais, em palcos montados para receber autoridades da Frelimo, em festivais de cultura etc. Os timbileiros não parecem viver essa tensão que define o que fazem como uma coisa ou outra.

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

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