

Introdução



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

Conforme descritas pela bibliografia especializada, as *timbila* são instrumentos musicais do tipo xilofone, tocadas em grandes agrupamentos por populações chopes de Moçambique.¹ Mais amplamente, o termo *timbila*² designa, a um só tempo, dança, música, instrumento e poesia. Muitos povos africanos cultivam a prática de fabricar e tocar xilofones.³ Dentre eles, os chopes são conhecidos pela singularidade de seus sons e pela exuberância das *timbila* de variados timbres e distintas sonoridades que conformam seus grupos. Na sugestiva afirmação de Thomaz (2009, p. 16), a *mbila* é um “instrumento-símbolo dos machopes, revelador de individualidades criativas extraordinárias, hoje incorporadas na própria ideia de Moçambique”. A associação das *timbila* aos chopes está tão fortemente

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

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

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

enraizada no imaginário comum que se tornou impossível abordar um, sem fazer referência ao outro.

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

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

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

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

longo e efetivo processo de objetificação das *timbila* antecedeu sua patrimonialização oficial.⁶

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

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

Tomo o ato que culminou na patrimonialização oficial das *timbila* como um processo mais longo, permeado por diferentes tempos históricos e marcado por transformações sociais substantivas. O reconhecimento pela Unesco foi resultado de expectativas relativamente bem consolidadas. Por parte do Estado moçambicano, a inserção de um bem cultural no rol das

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

obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade — num momento de mudanças significativas no campo do patrimônio cultural — não era importante somente do ponto de vista das relações políticas internacionais, mas do seu projeto nacional de fortalecimento da ideia de patrimônio cultural do país, um desafio enfrentado desde a independência em 1975, com diferentes ênfases e justificado por distintas ideologias.

A escolha das *timbila* como o primeiro patrimônio imaterial a ser reconhecido pela Unesco não foi fortuita. Discuto na obra uma série de temas conexos, como mediações de variados sujeitos sociais, políticas oficiais do Estado, produção especializada sobre as *timbila*, protagonismo de certos timbileiros em relação à reprodução das *timbila* no pós-independência etc., os quais me permitirão compreender o lugar central assumido por elas na imagem que Moçambique faz de si. A partir desses elementos, procurarei mostrar o papel e o lugar das *timbila* como um símbolo da nação no período pós-independência. A eleição de símbolos nacionais como patrimônio cultural (ou vice-versa) não é uma prática exclusiva no contexto apresentado; o tema é foco de análise em vasta bibliografia.⁷

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

Dessa forma, a noção de patrimônio imaterial tem sido acolhida sem muita tensão em relação às propostas do Estado nessa área, reforçando a ideia apontada pelos autores acima referenciados de uma África presa às “raízes”, definida e apresentada como um repositório de saberes autên-

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

ticos constituidores da sua existência. Quanto ao patrimônio “de pedra e cal”, representado em muitos países por meio de monumentos históricos e edificações consideradas autênticas do ponto de vista arquitetônico, no continente africano essa dimensão é, em geral, representada por locais associados ao tráfico de escravos. No caso dos países africanos, representados majoritariamente pelo seu patrimônio imaterial nos fóruns internacionais promovidos pela Unesco, estaríamos diante de Estados frágeis e deficientes de estruturas materiais e concomitantes recursos econômicos. Essa associação nos conduz ao problema que identifica o processo de construção nacional em África como incompleto, parcial, ausente ou mesmo inviável (Trajano Filho, 1993).

Minhas análises nesta obra se amparam na proposta de Trajano Filho de lidar com a questão da nacionalidade “pela via da identidade social”, esta referindo-se “ao modo pelo qual pessoas e grupos pertencem a uma totalidade construída enquanto representação” (Trajano Filho, 1993, p. 8). Segundo esse antropólogo, tomar a questão da nacionalidade no continente africano pela via da análise do estado nacional é improdutivo, porque “as formas de institucionalização da autoridade não se reduzem ao modelo europeu do estado nacional” (Trajano Filho, 1993, p. 7). Em outra ocasião, o autor esclarece que “a nação é uma comunidade de sentimento que se cristaliza em projetos de diferentes matizes e estilos de competição na arena política” (Trajano Filho, 2016, p. 915). Esses projetos podem ser elaborados por via institucional (Estado, partidos políticos, movimentos sociais etc.) ou “ter uma autoria difusa e ganhar expressão pública nos rumores disseminados de modo apaixonado e dramatizado nas rodas de conversa, nas estórias exemplares e em outras formas narrativas tradicionais” (*Idem*).

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

Breve história sobre a circulação e reprodução das *timbila*

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

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

A origem dos grupos que habitam a região sul de Moçambique foi tema de investigação de pesquisadores cujas análises são consideradas fundamentais para a compreensão da formação desse território. H.P. Junod (1927) considera os chopes como pertencentes à “família de popu-

lações Bantu” e os identifica genericamente como *tsongas/thongas*. Rita-Ferreira designa da mesma maneira, *tsongas*, a população denominada “chope pelos invasores angunes do século XIX”, formada “por elementos de múltiplas origens étnicas” (1982, p. 189). Webster, apesar de defender características específicas dos chopos, admite que estes “apresentam muitas semelhanças com os *tsongas* que os rodeiam” (2009, p. 34). Smith (1973) problematiza o argumento de H.P. Junod, ao alargar a percepção acerca das influências diversas que permitiram a formação dos chopos a partir do grupo mais amplo dos *tsongas*.

Em artigo publicado em 1927 (“*Some notes on Tʼfopi origins*”), o missionário explica que a chamada “chopilândia” é etnologicamente dividida em dois principais grupos de habitantes, que não são clãs, mas diferentes grupos de pessoas que apresentam algumas similaridades, embora profundamente distintos em relação à língua falada e a algumas características de seus “respectivos costumes”: são, como afirma o autor, os valengues e os “verdadeiros chopos” (Junod, 1927, p. 58). Junod expõe neste artigo que os valengues ocupariam o território situado na circunscrição de Xai-Xai, estendendo-se até o posto administrativo de Chidenguele, na circunscrição de Manjacaze. Argumenta que eles são um “povo muito peculiar” (Junod, 1927, p. 58) porque estão muito misturados com os *thongas* e outros povos falantes de changana, apresentando elementos chopos e *thongas* tão intrincados que muitas vezes não é possível diferenciá-los. Por esse motivo, os valengues não poderiam ser considerados como verdadeiros chopos; seus costumes não poderiam ser reputados como autênticos da “tribo chope” (Junod, 1927, p. 59).

Essa perspectiva, entretanto, foi problematizada algumas décadas após, a partir da perspectiva de Rita-Ferreira (1982), que se referiu aos “Lengues (Va-Lengue)” como uma cultura, e não um grupo, que misturava elementos chopos e changanas, objeto de estudos de Dora Earthy nas décadas de 1920 e 1930.⁸ O autor aponta a dificuldade de “esboçar satisfatoriamente os movimentos migratórios que se sucederam no sul de Moçambique durante os séculos XVI, XVII e XVIII, período em que julgamos terem sido robustecidos os factores que provocaram a diferenciação cul-

8 Cf. Earthy (1933).

tural e linguística” entre tsongas, chopes e bitongas (Rita-Ferreira, 1982, p. 185). A carência de registros escritos e a complexidade das dinâmicas migratórias que produziram o intenso contato entre povos distintos seriam os principais dificultadores dessa tarefa.

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

Apesar de os dados sobre a vida social demonstrarem o caráter altamente ambivalente e impreciso assente na ideia de pertencimento étnico, a ênfase em delimitações uniformes é algo gramatical nos discursos de agentes do governo (v. capítulo 4), que reproduzem certas divisões fabricadas pelo colonialismo para imaginar a comunidade mais ampla que uniria todos os grupos presumivelmente delimitados em regiões específicas. Mas não somente no âmbito do Estado essas identificações étnicas possuem ressonância. Entre os timbileiros em Zavala, a percepção de que são chopes expressa um certo sentimento de unidade e orgulho que não pode ser desconsiderada⁹, muito embora as situações de disputa e tensão nesta pretensa unidade são tão ou mais significativas que aquelas de união e/ou equilíbrio. Pereira (2019, p. 6) discute que uma bibliografia contemporânea, interessada em compreender a historicidade das diversas designações étnicas em contextos coloniais africanos, questiona a

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

capacidade do tema *tsonga* “designar objetivamente essas populações e emprega termos de autointitulação”, como é o caso dos chopos e outros grupos do sul de Moçambique.

* * *

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

A maior fonte de difusão das *timbila* são os escritos de Hugh Tracey, etnomusicólogo inglês radicado na África do Sul, responsável pela recolha de centenas de gravações de músicas de países do centro e sul do continente africano a partir de 1920. Tracey visitou pela primeira vez o território chope em agosto de 1940. Em separata do periódico *Moçambique: documentário trimestral* (nº 24 – outubro – novembro – dezembro – 1940), ele publicou, em tom de diário, suas primeiras impressões sobre as *timbila*, na qual as considerou “tão desenvolvidas como quaisquer outras em África” (Tracey, 1940, p. 30). Com o decorrer dos anos e sua crescente aproximação com a música das *timbila*, Tracey alarga sua apreciação em relação a elas. Se, em 1940, Tracey comparava a habilidade e qualidade musical dos chopos com outros povos¹⁰, e, em 1942, registrava que a sua poesia é muito evoluída (Tracey, 1942, p. 70), no final da década de 1940 afirmava que as “danças orquestrais” dos chopos “devem ser a

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

expressão mais elevada da arte africana na África meridional” (Tracey, 1949 [1948], p. 1).

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

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

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

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

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

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

Este foi também um aspecto mais tarde destacado por Webster, que sofisticou a interpretação acerca da profunda relação entre as *tim-*

bila e padrões de sociabilidade no interior dos grupos chopos. Segundo esse antropólogo, as orquestras das povoações, organizadas pelos seus respectivos chefes (em geral os régulos)¹¹, se caracterizavam como um dos principais elementos de identificação dos indivíduos com suas localidades: “É através da música e das letras que as lealdades do indivíduo se estabelecem; as canções oferecem uma unidade de propósitos e um núcleo identitário” (Webster, 2009, p. 97). Quase todas as povoações possuíam sua própria orquestra, cujos “compositores incorporam nas letras versos de enaltecimento à sua povoação e insultos às povoações vizinhas” (Webster, 2009, p. 97)¹². As orquestras exibiam-se em festividades locais e em concursos competitivos¹³. As letras das canções à época (década de 1960), segundo aponta Webster, desempenhavam um papel fundamental na regulação de comportamentos prescritos pela sociedade (v. capítulo 5). O antropólogo atribuiu tamanha centralidade às *timbila* em sua pesquisa que apontou, inclusive, ser a “prática musical dos chopos” mais efetiva do ponto de vista do alívio das tensões entre rivais do que as acusações de feitiçaria (Webster, 2009, p. 342).

O sul de Moçambique viveu profundas transformações com o intenso movimento migratório de trabalhadores para as minas recém-descobertas de diamante na África do Sul nas últimas décadas do século XIX¹⁴. Homens jovens, atraídos pela possibilidade de aquisição de bens materiais, que aumentariam seu status pessoal ou de sua linhagem, além do cumprimento de prestações relativas ao *lobolo* (Newitt, 1995, p. 484), protagonizaram um longo e profundo processo de mudança social durante todo o século XX.

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

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

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

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

Webster (2009, p. 105) afirma que o trabalho migratório se tornou também “uma espécie de iniciação dos jovens do sexo masculino”. Muitos sujeitos chopes foram trabalhar nas minas do país vizinho a partir de 1897, por meio da formalização de convênios que previam a regulamentação em relação ao recrutamento e ao trânsito de trabalhadores moçambicanos. Inhambane, assim como Maputo e Gaza, todas províncias da região sul de Moçambique, foram as grandes fornecedoras de mão-de-obra para trabalhar nas minas da África do Sul. Acompanhados de muitos desses chopes foram as *timbila*.

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

Figura 1: Lista fornecida por Hugh Tracey.

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

Mine	No. of orchestras	No. of players
Barkpan	1	23
City Deep	1	17
C.M.B.	3	38
Crown Mines	2	20
Daggafenstein	1	30
Danien Deep	1	30
East Champ d'Or	1	3 (Not active)
East Daggas	3	49
E. R. P. M.	—	4 (Not active)
Goldfield	1	10
Goldfields Deep	1	14
Government Areas	1	40
Groenvlei	1	26
Langeboskloof Estates	2	63
Leipavala Vlei	1	6
Matroos	—	6 (Not active)
Makler B.	2	26
Makler Deep	1	21
Makler East	1	7
New Kloofenstein	1	13
New Makler	1	12
Randfontein Estates	2	20
Randfontein	2	39
Randfontein Consolidated	—	4 (Not active)
Robinson Deep	1	14
Road Deep	1	14
Sinmer & Jack	1	20
S.A. Lands	1	26
Springa Mines	1	24
Sib Ngei	1	24
Van Dyk	1	31
Van Ryn Deep	2	24
Versmoet	1	20
Vogelstruik	1	12
Wit Rand Consolidated	1	20
Witwatersrand Deep	1	8 (Not active)
Witwatersrand G.M.	1	23
Total	47	780

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

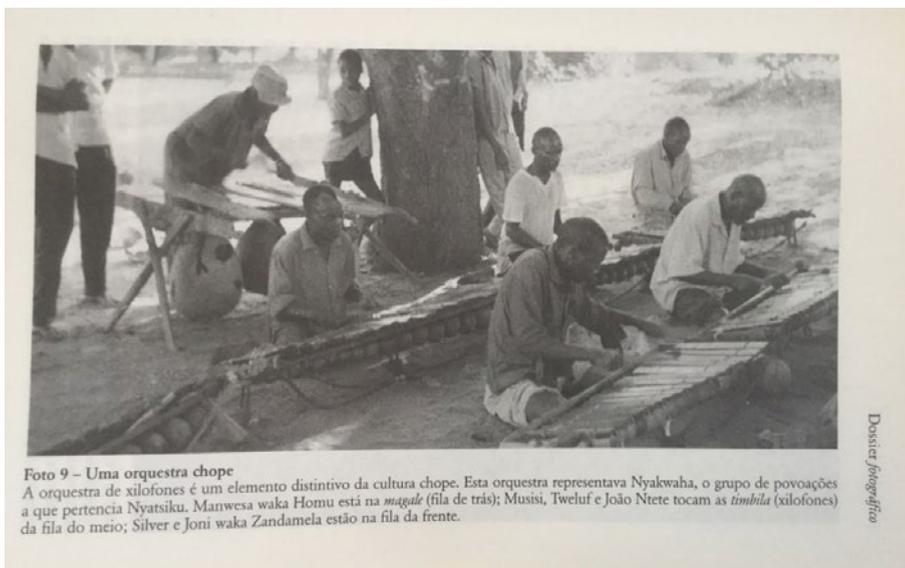
Diferentemente do modelo de recrutamento na terra natal, baseado em aspectos territoriais (os régulos buscavam pessoas no interior da sua circunscrição), nas minas os agrupamentos eram constituídos por tocadores e dançarinos de diferentes localidades. Essa configuração teria contribuído para diversificar estilos de modos de tocar e dançar, pois timbaleiros treinados em distintas “tradições” passaram a compartilhar suas especificidades naquele contexto¹⁵. Assim, canções reconhecidas em Zavala como sendo de determinado compositor, pertencente a determinado regulado, nas minas eram tocadas, dançadas e tocadas por agrupamentos de formações variadas. Sobre o assunto, Webster observou o seguinte:

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

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

15 Cf. Tracey (1948).

Figura 2: Uma orquestra chope no final da década de 1960.



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

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

Ainda sobre o tema, Newitt (1995, p. 413) afirma categoricamente que, no sul de Moçambique, a única maneira de escapar do *chibalo* era ser contratado para trabalhar nas minas sul-africanas. Uma nova perspectiva a esse respeito foi aventada por Wane (2010) a partir de entrevistas com alguns líderes de grupos de *timbila* em 2008: muitas pessoas se integraram às orquestras como alternativa ao *chibalo*, pois os régulos

teriam protegido aqueles que se dedicassem integralmente aos ensaios e apresentações. Meus dados reforçam esse argumento e acrescentam a ele algumas nuances importantes. De fato, a partir de narrativas de alguns dos meus interlocutores, integrar-se nas orquestras dos regulados como tocadores ou dançarinos foi uma das estratégias utilizadas por muitos deles para fugir do *chibalo*.

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

O recrutamento de pessoas e sua incorporação em grupos, aspectos relacionados à reprodução das *timbila*, é um dos temas centrais nesta obra. Se, durante o colonialismo, os agrupamentos de *timbila* foram mantidos, em grande medida, devido à organização social dos regulados e à dinâmica das minas na África do Sul, que permitia a certos trabalhadores chopes se organizarem em torno da sua música, apresentando-a frequentemente em espaços construídos para esse fim, após a independência o cenário se altera. As minas continuaram a exercer um papel importante para a reprodução das *timbila*. Conversas com meus interlocutores timbileiros indicaram, inclusive, que a manutenção dessa prática no país vizinho durante as décadas de 1980 e início de 1990 (período que coincide com os terríveis anos de guerra civil em Moçambique) fo-

ram fundamentais para a sua continuidade em Zavala. Ao regressarem de longos anos de trabalho nas minas, importantes timbileiros retornaram à terra natal e fundaram grupos de *timbila* baseados em suas localidades, tendo recorrido às relações de parentesco e vizinhança para o recrutamento de integrantes.

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

A extinção dos estatutos de indígena e de assimilado do quadro jurídico colonial em 1961 não foi acompanhada pela supressão das atividades dos régulos, pois eram “os interlocutores da administração colonial com a maioria da população rural” (Farré, 2015). Manter sua lealdade em um iminente cenário de guerra de guerrilhas era estratégico (Coelho, 2012; Farré, 2015). Segundo West (2009 [2005], p. 22), desde sua criação, “a Frelimo encarou sempre essas figuras de autoridade com grande desconfiança”. Com efeito, após a independência do país, o partido destituiu todas as “autoridades tradicionais” das funções que exerciam e criou órgãos locais para arbitrarem em casos de distribuição de terras e na resolução de conflitos (West, 2009), pois eram consideradas ora como representantes do “obscurantismo rural”, ora como colaboradores das autoridades coloniais (Meneses *et al.*, 2003, p. 351).

Nesse novo contexto, os agrupamentos de *timbila* deixam de ser organizados no âmbito dos regulados. Como eles são arregimentados e constituídos, a partir de então? Se o principal fator de articulação em torno da incorporação de pessoas para tocar e dançar *timbila* era o sistema social que tinha o régulo como seu sustentáculo, o que aconteceu com as *timbila* sem ele? Meu argumento para responder a essas questões se ancora em dois fenômenos conexos. Em primeiro lugar, um progressivo processo de individualização despoletado pela independência (iniciado nos últimos anos do período colonial) diminuiu o controle exercido pelas linhagens sobre as ações dos seus membros¹⁶. Ou seja, menos preocupados em serem recrutados para trabalhos diversos e em cumprir obrigações devidas ao governo colonial, as populações passaram a se dedicar mais às atividades domésticas e a engajarem-se em assuntos de interesse pessoal. Certamente a paulatina ampliação do sistema escolar nas pequenas localidades do interior dos distritos e a absorção de indivíduos que tinham adquirido algum nível de educação formal ou que se engajaram em trabalhos no aparelho administrativo do Estado contribuíram para acelerar esse processo.

Um segundo elemento, potencializador do primeiro, se relaciona à análise do indivíduo chope proposta por Webster (2009). O antropólogo argumenta que o “ritmo acelerado de sociação”, como as altas taxas de divórcio e a dinâmica produzida pelas diversas mudanças de residência efetuadas por um indivíduo durante a vida, além da grande variedade de estatutos sociais eventualmente adquiridos por ele fora dos sistemas políticos e de parentesco, conferem ao sistema social chope uma forma característica de individualismo.¹⁷ “Os indivíduos esforçam-se bastante por obter prestígio e, em consequência, melhorar o seu estatuto relativamente aos seus pares”, afirma Webster (2009, p. 347). Como nem todos se sobressaem, há intensa competição em vários domínios da vida social,

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

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

mas aquele que mais sucesso obtêm só o consegue com a cooperação de outros. Nesse contexto, encontrar apoio e confiança nem sempre é tarefa fácil, pois os apoiantes têm suas próprias ambições. Assim, um indivíduo precisa ser suficientemente habilidoso no manejo das suas relações sociais, podendo acionar as já existentes (parentesco ou amizade) ou estabelecer novas.

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

Timbila e nação

A construção da nação em Moçambique é projeto cheio de tensões e nunca plenamente concretizado. O termo foi utilizado repetidamente por Samora Machel, o primeiro presidente do país, e transcrito em documentos programáticos do governo da Frelimo nos primeiros anos pós-independência. Não é, portanto, uma categoria exógena ao contexto em que minha pesquisa está inserida. Ainda hoje é utilizado, embora com roupagens mais modernas, como moçambicanidade, mosaico cultural etc. À nação atribuo dois sentidos gerais: um de caráter mais oficial, atrelado às delimitações, estratégias e escolhas políticas do Estado soberano num determinado território, aproximando-me da abordagem de Benedict

Anderson (2008), e outro de caráter menos evidente, relativo ao modo como timbileiros e técnicos da área da cultura vivem na prática as nuances das políticas desse Estado. Para perseguir essa discussão, desenvolvi na tese a compreensão de como a abordagem da “cultura” e do “patrimônio cultural”, incluindo aqui as *timbila*, revela importantes concepções e construções sobre a nação moçambicana. Quais são os símbolos de construção dessa nação? Quais são os “projetos de identificação” (Dias, 2004) do governo moçambicano em diferentes períodos? Como eles são construídos e de que forma são utilizados pelos mais diversos agentes que convivem nessa grande comunidade?

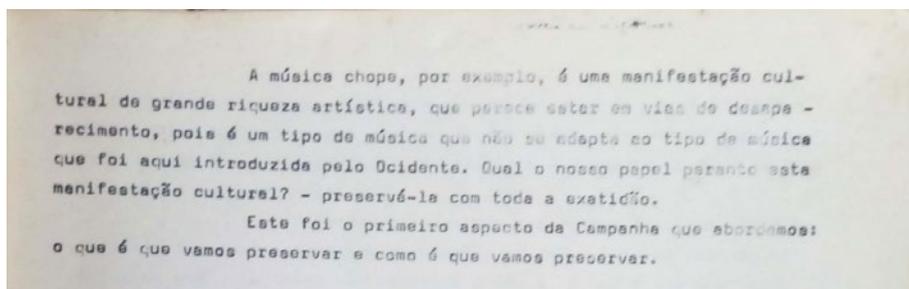
Em Moçambique, o Estado foi construído paralelamente à nação. Herdado da administração colonial, o aparelho estatal implantado paulatinamente em Moçambique a partir de 1975 se valeu em grande medida do aparato deixado pelos portugueses, como escolas, ministérios, hospitais etc. No período Samora, todas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

Documentos como esse, de onde retirei o trecho citado acima, foram por mim localizados em duas instituições públicas (ARPAC e Museu Regional de Inhambane) e em acervos pessoais de alguns dos meus interlocutores que atuaram nas atividades da Campanha durante os anos

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

de 1978 a 1982. Esse material, que merecerá ser analisado mais detidamente em trabalhos futuros, a despeito da grande quantidade de informações sobre aspectos da cultura em várias regiões do país, fornece poucos exemplos concretos e direcionados acerca da atuação do Estado em relação às manifestações culturais. Surpreendentemente, uma das poucas menções específicas parece ser à *timbila*¹⁹.

Figura 3: “A Participação Popular na Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1179, de setembro de 1979.



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

19 Cf. “A Participação Popular na Campanha de Preservação e Valorização Cultural”, Documento nº 1179, de setembro de 1979, encontrado no Museu Regional de Inhambane. Transcrição do trecho fotografado: “A música chope, por exemplo, é uma manifestação cultural de grande riqueza artística, que parece estar em vias de desaparecimento, pois é um tipo de música que não se adapta ao tipo de música que foi aqui introduzida pelo Ocidente. Qual o nosso papel perante esta manifestação cultural? - preservá-la com toda a exatidão. Este foi o primeiro aspecto da Campanha que abordamos: o que é que vamos preservar e como é que vamos preservar”.

papel naquela nova comunidade. Na perspectiva da Frelimo, nada melhor do que arregimentar seu público a partir daquilo que era considerado o âmago da sua verdadeira existência: as “tradições culturais”.

A violenta guerra civil que se desenrolou de 1976/1977 a 1992 comprometeu esse projeto da nação proposto pela Frelimo²⁰. Uma guerra de guerrilhas, conduzida contra a Renamo — que construiu sua base social a partir de grupos rurais em todo o país — colocou a Frelimo numa situação extrema. Segundo Geffray (1991, p. 15), os dirigentes que conceberam o novo Estado soberano foram “incapazes de pensar a construção da nação sem apagar ao mesmo tempo a diversidade e a heterogeneidade concretas e históricas dos grupos sociais que pretendiam unir e integrar sob o signo de uma identidade única”. Assim, os dirigentes da Frelimo, de acordo com esse antropólogo, não dispunham de mecanismos políticos que lhes permitissem “reconhecer a existência, dos diferentes componentes, por vezes contraditórios, da sociedade colonizada que lhes era dado governar” (Geffray, 1991, p. 15). A crise profunda da sociedade rural moçambicana, conforme aponta Cahen (1987, p. 17), teria dado à Renamo, senão uma base social, ao menos os meios para liderar uma guerrilha com características particularmente atroz.

Está fora do escopo desta obra discutir a fundo os contornos extremamente sinuosos da guerra. Destacar esses pontos permitirá que adentremos no assunto que nos interessa. O desfecho oficial do conflito, representado pela assinatura dos acordos de paz em Roma em 1992, produziu uma série de mudanças fundamentais. A grave crise do Estado provocada, entre outros fatores, pela guerra,²¹ conduziu o país ao empréstimo de grandes somas em moedas estrangeiras, além da implementação de dois programas de reajuste estrutural: em 1987, o Programa de Reabilitação Econômica (PRE), e em 1990, o Programa de Reabilitação Econômica e

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

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

Social (PES). As consequentes privatizações nos setores empresariais e financeiros diminuíram a presença do Estado nas empresas públicas (Santos e Cruz e Silva, 2004, p. 22). Nesse contexto, iniciou-se 1991 um processo de descentralização da administração pública, seguido do surgimento de ONG's (Organizações Não-Governamentais) e de associações, "que preencheram parte dos espaços vazios deixados por um Estado que enfrentava dificuldades em garantir o bem-estar dos cidadãos, procurando ao mesmo tempo encontrar formas alternativas de gestão social, numa situação de crise social e política" (Santos e Cruz e Silva, 2004, p. 23).

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

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

a Amizava (Associação dos Amigos de Zavala), ora considerando apenas as “autoridades comunitárias”, termo que foi incorporado pelo governo da Frelimo em 2000²².

O tema das autoridades tradicionais (expressão que engloba os régulos) ainda carece de análises mais complexas, produzidas a partir de trabalho de campo antropológico. Farré (2015, p. 205) aponta que no contexto do pós-guerra, na década de 1990, muitos debates buscavam respostas à seguinte questão: “tendo em conta a quebra de legitimidades que representou o fato de o regime colonial ter dado posse a tantos régulos, mais a bagunça feita pela Frelimo depois da independência, como o Estado pode agora recuperar a legitimidade perdida?”. Assim, “deslegitimada nas bases, a Frelimo procurou modos de restituir formas de governação local, voltando a reinstaurar, oficialmente, as autoridades tradicionais a partir do ano 2000 (Decreto nº 15/2000)” (Meneses *et al.*, 2003, p. 354). Na prática, os régulos (o termo foi abolido oficialmente, mas as pessoas continuam a utilizar cotidianamente) continuaram a exercer suas atividades, embora, no novo contexto, tenham passado a exercer um papel de “intermediários” do Estado com as populações rurais.

Não se pode, pois, desconsiderar a importância que essas autoridades possuem nas localidades onde habitam os timbileiros. Se elas deixaram de ser os principais eixos de aglutinação em torno das *timbila*, não significa que ainda não desempenhem um papel fundamental em diversas esferas da vida social nessas áreas rurais, como nos casos de resolução de conflitos (geralmente em torno de litígios relacionados à terra, dívidas, danos físicos e relativos à propriedade e questões familiares) e da condução de cerimônias tradicionais (Meneses *et al.*, 2003). De fato, em relação a estas últimas, os régulos estiveram presentes e conduziram rituais para os ancestrais em todas as ocasiões que participei com a presença de algum grupo de *timbila*. Assim, embora não sejam mais os responsá-

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

veis pelo recrutamento de membros e manutenção dos agrupamentos, os régulos continuam conferindo às *timbila* sua ligação mais estreita com o território, na medida em que são uma fonte legítima de autoridade, à qual os sujeitos do distrito recorrem frequentemente para auxiliar na resolução de conflitos diversos e nas relações que os unem aos ancestrais.

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

As *timbila* foram proclamadas Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005 pela Unesco. O dossiê produzido pelo governo moçambicano para concorrer ao título, resultado de um trabalho envolvendo agentes diversos, ligados a distintas instituições, foi enviado a Paris em 2004, com vistas a duas avaliações: uma especializada, que ficou a cargo do ICTM (*International Council of African Music*), e outra mais geral, realizada por um júri constituído de integrantes de diferentes nacionalidades (v. capítulo 4). O documento escrito, intitulado *Chopi Timbila*, descreve as *timbila*, em linhas gerais, como uma forma de expressão artística, um conjunto de instrumentos (as *timbila*, além do *ngoma*-tambor e do *njele*-chocoalho) e uma música acompanhada de dança. Ancorado na bibliografia existente sobre o tema, o dossiê de candidatura enfatizou elementos que refletiam com mais força o “valor excepcional” das *timbila*

como uma “obra-prima do gênio criativo humano”, um dos critérios exigidos pelo Programa²³.

Os redatores do dossiê moçambicano não tiveram muitas dificuldades em enquadrar as *timbila* nesse e nos outros critérios²⁴, pois tudo o que se dizia na bibliografia disponível sobre o tema contribuía para descrevê-la como uma prática musical complexa enraizada no seio da “comunidade chope”. Seu lugar privilegiado no imaginário local, além da afinidade que os técnicos envolvidos nutriam pelo assunto também foram fatores decisivos para o sucesso do pleito. O dossiê ressalta a complexidade das técnicas de construção do instrumento, as particularidades das *timbila* associadas à sua exibição em formato de orquestra etc., e demonstra que a manifestação cultural em causa estava em grave risco de desaparecimento.

O Programa das Obras-Primas, que contou com três proclamações (2001, 2003 e 2005), e o sistema dos “tesouros humanos vivos”²⁵ foram as primeiras experiências dedicadas à preservação do patrimônio imaterial desenvolvidas pela Unesco. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), ainda em vigor, surgiu após calorosas discussões entre especialistas, pesquisadores e representantes dos países signatários da Unesco em reuniões promovidas por essa organização (v. Bortolotto, 2013; Hafstein, 2018). Dentre as preocupações e questões debatidas acerca das concepções e do campo de atuação que se convencionou chamar de patrimônio imaterial ou intangível, um dos principais desafios enfrentados foi ampliar o foco de atuação da Unesco em relação ao domínio patrimonial, que se pautava, quase exclusivamente, no reconhecimento e preservação de bens de natureza material (monumentos, sítios históricos, edificações, entre outros) e naturais como patrimônios mundiais. O debate de fundo nesse momento se voltava aos efeitos deleté-

23 Cf. UNESCO (2006).

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

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

rios da globalização em relação a manifestações orais cuja transmissão se dava de geração a geração, por meio de métodos considerados informais. O propósito nobre da Convenção, nesse sentido, seria o de promover a implementação de mecanismos de salvaguarda que evitariam ou reverteriam a extinção das manifestações culturais do globo terrestre.

Alguns dos debates que antecederam a implementação da Convenção de 2003 da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2006 questionavam a utilização do critério de autenticidade no Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade²⁶. Bortolotto (2013) nota que o papel da autenticidade nos processos de patrimonialização das manifestações culturais imateriais é ambíguo e controverso. A autora fornece um dado bastante elucidativo sobre esse ponto, advindo de um encontro de um comitê de patrimônio cultural constituído por antropólogos italianos. Na ocasião, os especialistas discutiram sobre a flexibilidade do critério de autenticidade, pois ele não deveria ser interpretado como sinônimo de “puro” e “não contaminado”, mas antes como uma referência a uma “continuidade da tradição” (Bortolotto, 2013, p. 67). Por um lado, argumentaram que as inevitáveis mudanças advindas da “evolução da cultura” não comprometeriam sua autenticidade, mas, por outro, esclareceram que essas mudanças não deveriam ser resultado de influências exógenas.

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

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

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

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

A ambiguidade desse projeto de nação e as consequências do seu malogro podem ser explicadas por diferentes vias. A guerra é uma delas, tendo sido objeto de análises consagradas para a compreensão das rápidas mudanças que ocorreram no Moçambique pós-independência (v. Cahen, 1987; Geffray, 1990; Honwana, 2002). Proponho olhar para esse fenômeno a partir do caso das *timbila*. A manifestação caracterizada por atributos associados à música ocidental (orquestras que exibem peças

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

com movimentos marcados pelo tempo e coordenados por uma estrutura rítmica executada por vários instrumentos) e aquela que mais atenção obteve do governo colonial tornou-se o principal símbolo desse Moçambique “autêntico”. Esse aparente paradoxo pode ser explicado pela plasticidade das *timbila*, que são capazes de se adaptarem e se ajustarem. Onde há ambiguidade, há espaço para diferenciação e, portanto, incorporação.

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

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

que os timbileiros se associem de forma irrestrita ao projeto atual do governo da Frelimo ou que não tenham projetos concorrentes a esse.

Em suma, não há *timbila* autêntica e sua tradição é muito recente. Uma das atividades que mais reproduzem a ideia de tradição de diversas manifestações culturais no território moçambicano são os festivais. As análises de dois desses eventos (um de abrangência nacional e outro regional) presentes na obra, ambos realizados em 2018, explicitarão como os festivais condensam uma série de práticas, relações e discursos reveladores das tensões envolvidas em sua realização. Entendo-os como situações sociais privilegiadas para compreender a imbricação entre política, história, pertencimento étnico, tradição etc. Os festivais são a plataforma privilegiada pelo governo moçambicano para colocar em prática seu projeto de nação. É através deles que sentimentos de pertencimento e identificação com essa nação são infundidos, e neles que as pessoas de diferentes províncias, falantes de distintas línguas, são representados.

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

O *M'saho*, festival de *timbila*, realizado ininterruptamente desde 1994 em Quissico (Zavala), é uma versão local/regional desses eventos de cultura. Discuto sua realização como um evento social complexo, no qual participam distintos atores e instituições (estatais e não estatais) e por meio dos quais são evidenciados valores, posturas políticas e institucionais, modos específicos de construção de coletividade e convivialidade, entre outros. Para além de demonstrações de exibições musicais, o *M'saho* reforça sentimentos de pertencimento a uma coletividade chope, atualizados pelo seu

tempo cíclico anual, que infunde nas populações de Zavala (incluo aqui os *timbileiros*) imensas expectativas em dele participar e, portanto, reconhecerem-se e serem reconhecidas como parte daquele coletivo (v. capítulo 6). A análise da dinâmica produzida pelo festival em relação à presença e movimentação de distintos sujeitos que constituem a audiência no Miradouro de Quissico é relevante no âmbito do debate mais amplo sobre festivais no continente africano na medida em que fornece novos dados, situando-os no contexto contemporâneo de reprodução das *timbila*.

* * *

A partir dos fenômenos que acabo de descrever, da abordagem da bibliografia, da documentação histórica e das narrativas sobre as *timbila* que serão analisadas nesta obra, é possível realizar um breve sobrevoo nos séculos XX e XXI com vistas a identificar, de maneira geral, postulações e acepções construídas sobre elas. O quadro a seguir permitirá visualizar os mais importantes dentre eles. Seu conteúdo permitirá ao leitor memorizar os principais elementos envolvidos na trajetória das *timbila* que serão abordados na obra através das análises empreendidas em cada capítulo.

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

Aspectos metodológicos da pesquisa

Ouvi pela primeira vez os sons produzidos por uma *mbila* em Maputo no ano de 2011, quando realizava minha pesquisa de mestrado²⁸. Voltei a entrar em contato com o tema somente cinco anos mais tarde, momento em que comecei a me preparar para a candidatura do doutorado. Foi nesse período, influenciada por temas e estudos sobre patrimônio cultural imaterial em decorrência do meu trabalho no Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que vim a saber sobre o reconhecimento das *timbila* pela Unesco. Desde então, passei a recolher e estudar todo material disponível sobre o tema em bibliotecas no Brasil (Gabinete Português de Leitura em Salvador/BA)²⁹ e em Portugal (Universidade de Coimbra e Biblioteca Nacional em Lisboa) e na internet. Em agosto de 2017, beneficiada por uma visita técnica financiada pela FAPDF (Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal), viajei a Moçambique, onde dediquei vinte dias a uma pesquisa preliminar, os quais dividi entre levantamento de referências bibliográficas e arquivos no ARPAC e uma viagem a Zavala a fim de conhecer o festival de *timbila* denominado *M'saho*. Essa curta estadia foi importante em vários sentidos, principalmente porque estabeleci contatos que foram fundamentais para minha inserção em campo no ano seguinte.

Com o material coligido e as questões de pesquisa elaboradas, escrevi meu projeto de qualificação, o qual defendi no final de 2017. Em janeiro de 2018, regressei a Moçambique, desta vez para dedicar um ano inteiro à pesquisa de campo. Em Maputo, voltei-me dois meses ao levantamento de material de arquivo. O restante desse período me dividi entre a cidade de Inhambane e a vila de Quissico (distrito de Zavala), residindo nesta última definitivamente nos últimos meses da pesquisa. Enquanto vivi em Inhambane, no primeiro semestre de 2018, ia frequentemente a Zavala acom-

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

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

panhada por Venâncio Mbande Jr.³⁰, que me auxiliava na comunicação em língua chope e também na formulação de questões a serem debatidas com outros timbileiros. Aos poucos, através do aprendizado da língua — cujos primeiros diálogos me foram ensinados por três competentes professores —, me familiarizei com sua estrutura e memorizei diversas palavras (as quais ia anotando num caderno e criando um dicionário pessoal). A partir do segundo semestre, entendia quase tudo o que era dito, mas falar (*ku bwabwata*) era mais difícil; sempre que podia me arriscava, o que era recebido com muita simpatia por meus interlocutores, pelas pessoas com quem vivia e outros conhecidos na vila de Quissico.

No que toca ao levantamento de acervos documentais, rastreei escritos e documentos programáticos das políticas culturais, catálogos e demais materiais de eventos, documentação de ordem institucional, notícias de periódicos, relatórios técnicos, fotografias, vídeos etc. Para tanto, pesquisei no Arquivo Histórico de Moçambique (unidade central na Baixa e Seção Especial no campus da UEM), na Biblioteca Nacional de Moçambique, no Instituto de Investigação Sócio-Cultural (ARPAC, antigo Arquivo do Patrimônio Cultural), na biblioteca do INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema), na biblioteca e arquivo do Instituto de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, na Biblioteca Central da Universidade Eduardo Mondlane, na biblioteca do Instituto Camões de Maputo e no ILAM (International Library of African Music), localizado na Rhodes University/África do Sul.

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

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

modo e como as pessoas e os instrumentos eram transportados para os locais de apresentação, entre outras.

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

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

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

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

Meus dados foram analisados a partir de diferentes perspectivas/níveis: a) participação e observação da rotina de trabalho dos técnicos da área da cultura e/ou patrimônio cultural na cidade de Inhambane, em Quisico e em Maputo, principalmente no seu envolvimento antes, durante e após os festivais; b) o ponto de vista de *timbileiros* sobre o que fazem e sua participação em diferentes eventos, incluindo os dois festivais que privilegiarei na análise (dados produzidos através de entrevistas, conversas, participação em ensaios de grupos e em cerimônias e eventos diversos); c) informações oriundas de reportagens de jornais e revistas; d) documentos oficiais produzidos pelas instituições públicas voltadas ao trabalho na área da cultura; e) conversas e entrevistas com régulos, moradores da vila de

Quissico e localidades do distrito de Zavala, além de outras pessoas relacionadas com as *timbila*.

Estrutura do livro

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

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

No capítulo três, vou descrever e analisar as ações ocorridas durante o X Festival Nacional da Cultura, ocorrido em julho de 2018 em Lichinga, capital da província do Niassa. Contextualizo a realização de festivais no

país a partir dos anos 2000 e, a partir da abordagem das três fases competitivas que antecederam o festival a nível nacional, mostro como elas estão relacionadas à própria ideia de nação, partindo de unidades sociais menores para chegar a uma comunidade mais ampla. Descrevo certos aspectos da viagem a Lichinga com foco na experiência dos artistas da delegação e algumas situações ocorridas durante o Festival, como o ensaio do grupo de *timbila* para ser apresentada na gala, a cerimônia de abertura, entre outras. Por fim, reflito sobre a realização de eventos desse tipo em outras partes do continente africano e sobre o lugar que o Festival ocupa nas políticas do governo moçambicano.

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

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

O sexto e último capítulo é sobre o *M'saho*. Além de refletir acerca das diversas acepções sobre o termo, descrevo e analiso o *M'saho* ocorrido em 2018, um festival de *timbila* realizado em Quissico, Zavala, que conta com a participação de outras expressões musicais, autoridades políticas, auto-

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

* * *

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

Mapas contendo representação e localização de Zavala

Figura 4: Mapa dos regulados chopes fornecido por Hugh Tracey em *Chopi Musicians* (1970 [1948]).

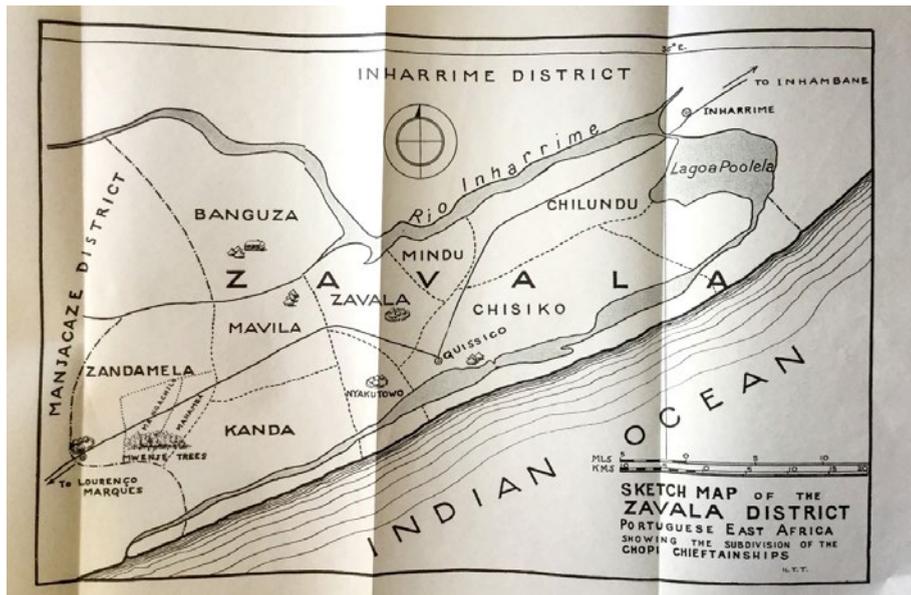


Figura 5: Mapa dos regulados chopes fornecido por David Webster em *A Sociedade Chope* (2009).

Mapa 1.1 - Localização aproximada dos regulados na terra dos chopes



Figura 6: Detalhe da província de Inhambane em mapa de Moçambique produzido pelo governo moçambicano em 1980.

