

Considerações Finais



À guisa de conclusão, gostaria de destacar alguns pontos centrais do argumento apresentado no corpo do trabalho. No que se segue, vou sintetizar as principais conclusões desta pesquisa, procurando, por um lado, apresentar resumidamente alguns dos argumentos elaborados em cada capítulo e, por outro, entremear as duas partes do trabalho. No decurso dos seis capítulos, discuti os principais processos históricos, sociais e políticos responsáveis pela transformação das *timbila* em símbolo da nação em Moçambique.

A partir da leitura e análise documental e da descrição etnográfica de eventos como reuniões e festivais, busquei elucidar os modos como o governo da Frelimo, em distintos momentos, recorreu a manifestações culturais e ao patrimônio cultural para construir a imagem da nação moçambicana. Mostrei como as *timbila* têm um papel central nesse contexto e que sua escolha como o primeiro bem cultural do país reconhecido pela Unesco resultou de um longo e intrincado percurso que envolveu, em conjunturas distintas, diversos agentes e instâncias. Igualmente, descrevi e analisei os mecanismos por meio dos quais os grupos de *timbila*, chefiados por alguns proeminentes timbileiros, se reproduzem e se adaptam às sucessivas mudanças políticas e ideológicas. Dessa maneira, pude mostrar que as *timbila* são muito mais do que instrumentos musicais.

A locução “o palco e o mato”, que dá nome ao livro, exprime os principais espaços de reprodução das *timbila*. Toda a reflexão do meu trabalho ancora-se nesse binômio. Como categorias de entendimento por meio das quais meus interlocutores concebem, ordenam e classificavam suas experiências de vida e suas práticas musicais, o palco e o mato não designam simplesmente espaços físicos, mas sobretudo domínios culturais institucionalizados que instauram modos de exibição, padrões de interação e relacionamentos sociais. Quando conversava com meus interlocutores nas localidades rurais em Zavala, nas vilas e nas cidades, essas palavras eram

mencionadas para exprimir algo além do que o espaço em que os grupos de *timbila* se apresentam.

Por mato, tal como indicam os timbileiros, referi-me aos interiores de Zavala, locais onde residem tocadores e dançarinos e onde as *timbila* se manifestam com intensa vivacidade por meio de cerimônias tradicionais, casamentos e outras festividades constituidoras da sociabilidade chope. Já o palco designa, em geral, um suporte de madeira ou cimento, elevado ou não do chão, utilizado principalmente para exposições em festivais; são espaços que delimitam as fronteiras entre artistas e audiência, onde a música é vivenciada como um domínio exclusivo da experiência. Enquanto no mato as *timbila* se relacionam mais proximamente com formas de interação social características dos eventos mencionados acima, nos quais, em geral, todos os presentes se conhecem previamente e compartilham laços de parentesco, amizade e/ou vizinhança, no palco as *timbila* se apresentam perante uma audiência mais diversa e indiferenciada durante um período de tempo estrito. O palco é o local do espetáculo por excelência, onde os timbileiros gostam de dar o melhor de si para agradar ao público e também para competir pela melhor performance com outros grupos.

O mato, entretanto, pode também ser visto como palco em certas ocasiões, o que indica a intensa complementariedade entre essas duas categorias, além da própria fluidez de ambas no tocante à localização geográfica. Creio ser mais produtivo, nesse sentido, apreendê-los como zonas de relacionamento social, tal como propõe Kopytoff (1977); ou ainda, na perspectiva de Trajano Filho (2010, p. 246), como “um espaço conceitual de atuação de uma rede de sociabilidade geradora de sentimentos de pertencimento”. Assim, ao conceber que se tratava de categorias relacionais e não geográficas, expandi a compreensão sobre as *timbila* nos contextos abordados no livro.

No capítulo 1, mostrei como a realização do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional em 1980/1981 utilizou os palcos montados no estádio da Machava, no pavilhão do Maxaquene e em outros locais na cidade de Maputo para colocar em destaque diversas manifestações musicais do país. Transportados do mato para o palco, os representantes das manifestações exibidas no evento passaram a ser denominados “artistas”.

Nesse sentido, o palco teve um papel simbólico decisivo, pois representava o lugar concedido ao “povo” pela Frelimo, um lugar de destaque na nação que estava em vias de construção. O palco era o espaço idealizado pelo partido que governava o país para a exibição das manifestações do “povo”, tal como concebido no seu projeto para a nação. Este espaço coletivo se opunha a um outro “povo”, que a Frelimo queria erradicar: aquele associado às práticas consideradas tribalistas. O mato era entendido como *locus* do atraso, do obscurantismo, da antirrevolução. A proposta era, então, levar “o povo”, representante legítimo da verdadeira e autêntica cultura do país, para a ribalta. Assim, livre das ligações tribais, ele passaria a desenvolver sua “arte” em prol da revolução e do processo de modernização do país. O palco foi concebido como a redenção dos “desvios” que se produziam no mato.

O capítulo 2 analisou situação bastante diversa. Os debates gerados pela Conferência Nacional de Cultura em 1993, no contexto do pós-guerra civil, buscaram reparar o abandono ao qual foram relegados os modos de vida das populações rurais, ou seja, a maioria absoluta da população do país. O mato passa a ser valorizado como *locus* da diversidade cultural, afinal é o espaço onde viviam os distintos grupos sociais constituidores da nação moçambicana. É também onde brotam as manifestações “tradicionais”, o patrimônio da nação. As pessoas que cantam, dançam, tocam instrumentos, recitam poesia etc., continuam sendo chamadas de artistas pelas instâncias do governo. Mas essa denominação não pressupõe mais abolir a ligação com os modos tradicionais de manifestação, muito pelo contrário: é incentivada, esperada e valorizada. Agora a arte não mais se opõe à tradição. Moçambique se alinhou, nesse início dos anos 1990, aos discursos internacionais que levariam o “tradicional” a se relacionar de formas distintas com o Estado, o que exigia políticas de preservação e salvaguarda que evitassem o caminho irreversível trilhado por manifestações dessa natureza: o desaparecimento.

O Festival Nacional da Cultura realizado em 2018, foco do capítulo 3, apontou um caso interessante e ilustrativo dessa nova linha seguida no pós-guerra, que ainda persiste nos dias atuais. A maior parte da programação de danças moçambicanas e música tradicional (que se resume a modalidades de canto) se desenrola no mato. Mas, naquela ocasião, um

fenômeno significativo ocorreu: o palco foi transposto para o mato. Se, no período imediatamente pós-independência, o palco foi utilizado como um mostruário da “cultura moçambicana” indiferenciada, agora ele acolhe apresentações de expressões particularizadas por região²⁹⁰. Essa sutil modificação revela uma alteração de considerável importância na política cultural da Frelimo. No novo cenário de valorização do tradicional, a cultura no palco é levada para o mato, num contexto em que o governo tenta se aproximar dos recônditos rurais para ampliar sua plataforma política. Os festivais acompanharam, portanto, a mudança de ênfase na área da cultura, e continuam exercendo um papel central no projeto de construção da nação em Moçambique, sintetizando, em grande medida, as diretrizes da política cultural do país.

Na primeira parte do livro, então, busquei ressaltar o lugar das *timbila* no movimento descrito acima. No I FNCMT, elas foram o emblema de divulgação do evento e tiveram centralidade na cobertura midiática escrita. As discussões derivadas daquele festival sobre música tradicional permitiram, ainda, refletir sobre o processo de objetificação que antecedeu a patrimonialização oficial das *timbila*. A partir das respostas fornecidas no interior desse debate, foi possível apreender que sua classificação prioritária recaía na dança, embora pudesse ser também definida como música, ou mesmo canto. Considerando que a classificação e definição dos gêneros artísticos é uma prática de poder (Dias, 2012), apontei como o Estado tem uma função preponderante a esse respeito. Para os timbileiros, contudo que sejam convidados para se apresentarem, pouca relevância tem o modo como as *timbila* são definidas.

Argumentei neste livro — especialmente no último capítulo — que a ênfase no elemento dança em certos contextos se deve às suas classificações contemporâneas. Em outros períodos históricos, as letras das canções, seus compositores e o som dos instrumentos tiveram destaque,

290 É provável que a ênfase dada pelo governo da Frelimo no âmbito dos festivais nacionais à ancoragem regional/geográfica das manifestações culturais, no lugar do seu pertencimento étnico, decorra de um possível temor em relação ao retorno insidioso do tribalismo ou de solidariedades étnicas. Embora as *timbila* sejam identificadas como dança de Zavala e/ou Inhambane nessas ocasiões, é difícil desvinculá-la do seu caráter étnico. Talvez outras expressões culturais não sejam marcadas por vínculos dessa natureza, especialmente entre aqueles grupos étnicos que apoiam a Renamo ou que tenham uma grande base geográfica. Cabe mencionar que os chopes nunca representaram uma ameaça maior, nem para o governo colonial, nem para o Estado pós-colonial.

segundo aponta a bibliografia sobre o tema. As *timbila* estão alocadas nos palcos de dança moçambicana nos festivais de cultura; além disso, a posição na qual os integrantes dos grupos são dispostos nos palcos acabam por direcionar a atenção do público para os movimentos dos dançarinos. Considerar a proposta de Barber (1997) sobre audiências africanas foi muito produtivo nesse sentido. Passei a levar em conta, nas análises empreendidas sobre o assunto, não somente o modo como os timbileiros interagem entre si no interior dos grupos ou as definições comumente reproduzidas e aceitas, mas também a maneira como aqueles que participam de uma apresentação de *timbila* (o público) se relaciona com elas. Alinhando o formato das *timbila* no palco à progressiva falta de centralidade das canções nas apresentações no mato, percebi que os dançarinos haviam conquistado uma posição de destaque em relação à audiência nas exibições, embora no interior do grupo a posição de maior prestígio continue sendo a do chefe do grupo, em geral um tocador.

As *timbila* se adaptaram ao contexto do pós-guerra. A ideia de sua “revitalização”, associada à criação de um festival anual em Quissico por uma associação da sociedade civil (a Amizava), constituída majoritariamente por chopos residentes em Maputo, ajudou a fundamentar um discurso centrado na tradição promovido pelo Estado em diálogo com agências e organizações internacionais. O *M’saho* surge, então, ressoando os valores da democracia recém-adotada pelo país: tratava-se de um evento proposto pela “sociedade civil”, com objetivo de valorização e promoção de uma manifestação de um grupo étnico representante da sua diversidade cultural. Além disso, considerando que um dos objetivos era proporcionar a “troca de experiência” entre agrupamentos de *timbila*, o festival também contribuiria para a manutenção da paz. Sua realização ininterrupta foi realçada no dossiê enviado à Unesco como uma das principais atividades de salvaguarda das *timbila*.

Minha abordagem sobre o *M’saho* no capítulo 4 — e aqui entro na segunda parte do livro — buscou analisar esse festival como uma situação social complexa, na qual participam agentes sociais diversos e pelo qual discursos de pertencimento local, regional e nacional são acionados. Inseri a discussão num campo mais amplo de estudos sobre festivais no continente africano, ressaltando a importância do *M’saho* nesse campo.

No limite, considerei a dinâmica do dia do festival como uma metáfora da dinâmica da daquela sociedade. As atividades desempenhadas por sujeitos distintos seguem, no festival, a mesma lógica do cotidiano. Dispersas na vida social, essas funções se revelam de forma ritualizada no *M'saho*: o régulo conduz a cerimônia tradicional; o governador e demais autoridades políticas têm o poder da palavra e realizam os discursos; os habitantes do distrito que constituem o público devem ficar distanciados do palco e das tribunas, apenas ouvindo e vendo; o lugar dos artistas é no palco, e o dos técnicos da administração distrital e provincial é circular pelo palco e no espaço entre o palco e a tribuna para organizar as apresentações; o dever dos guardas municipais é manter a ordem e impedir que o público ultrapasse os limites a ele impostos; ao MC é dada a tarefa de seguir o programa, anunciar os participantes e, eventualmente, pedir que o público aplauda as apresentações.

Nesse sentido, além de evidenciar certos papéis sociais, o *M'saho* reitera as relações entre os sujeitos que participam daquela coletividade, na medida em que a sua realização reforça sentimentos de pertencimento renovados ano a ano, à maneira de um ritual. No evento, as pessoas sabem onde devem ficar; se houver uma transposição dos limites estabelecidos, haverá repressão, pois a ordem é um valor e deve ser alcançada. O festival é o evento mais apreciado pelos habitantes do distrito e pelos timbileiros; é nele que os grupos de *timbila* buscam demonstrar sua excelência perante seus pares e de uma audiência que conhece e as aprecia.

Considerados esses argumentos, espero ter mostrado que o palco e o mato se constituem como dimensões complementares na trajetória das *timbila*. No decorrer do livro, optei por discutir os elementos que pudessem ampliar a compreensão sobre a circulação das *timbila* nesses espaços. Assim, enfatizei as maneiras como elas se relacionaram com régulos e demais agentes da administração portuguesa na sociedade colonial e com os governos da Frelimo após a independência. O contexto de patrimonialização que culminou na proclamação pela Unesco evidenciou certos aspectos interessantes das relações com esses últimos. Conforme argumentei no capítulo 4, o processo de produção do dossiê explicitou como as *timbila* eram percebidas pelo Estado: uma prática ancestral, encravada numa “comunidade chope”, estudada cientificamente por diver-

sos estudiosos no século XX. Os timbileiros foram contactados por intermédio de “autoridades comunitárias”, que deram a anuência ao processo e ratificaram informações sobre as *timbila* fornecidas pela administração pública distrital.

Essas autoridades eram os régulos do governo colonial, figuras que foram reinseridas na vida política do Estado após os consecutivos desastres políticos que culminaram com a guerra civil entre 1976 e 1992. Embora não exercessem mais nenhuma posição de liderança voltada à organização e manutenção dos agrupamentos de *timbila*, essas autoridades foram convidadas pelo governo a ter voz ativa no processo como representantes da “comunidade”, uma estratégia pública de consolidação da sua admissão como intermediários — legitimamente empossados pelo Estado — do governo com as populações rurais.

A proclamação das Obras-Primas que concedeu o título às *timbila* foi a última antes de entrar em vigor a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade (2003). Naquele momento, a Unesco buscava estimular a participação de agentes “da comunidade” como protagonistas no processo de construção do dossiê. Esse critério de “participação da comunidade” tornou-se cada vez mais importante com a implementação, em 2006, da Convenção supracitada. Em 2004, período de transição entre o Programa das Obras-Primas e a Lista Representativa (proposta pela Convenção), esse aspecto foi cobrado por um funcionário da Unesco por e-mail à diretora nacional do patrimônio cultural, que liderava o processo das *timbila* em Moçambique. Assim, era necessário envolver representantes da comunidade praticante da manifestação que iria ser candidatada, papel que foi desempenhado à época pela Amizava (Associação dos Amigos de Zavala). Aos timbileiros, restou responder a algumas perguntas e serem filmados e fotografados.

A questão que envolve o protagonismo dos timbileiros em relação às suas *timbila* tornou-se central na minha pesquisa. Confrontando previsões que pregavam a extinção das *timbila* desde a década de 1970, somadas aos pressupostos da Unesco a respeito do perigo provocado pela globalização, enfatizei as estratégias utilizadas pelos timbileiros na manutenção de suas práticas e analisei as mudanças sociais produzidas com o fim do colonialismo e pelo pós-guerra. Mostrei que as *timbila* passaram

por diversas transformações, tais como: 1) os régulos deixaram de ser os responsáveis pela arregimentação de integrantes e manutenção dos agrupamentos; 2) as letras das canções perderam paulatinamente a centralidade na regulação de comportamentos na vida social; 3) o aprendizado do instrumento passou a ser cada vez mais centrado na relação de pai para filhos; 4) a paulatina inserção de mulheres como dançarinas e, mais raramente, como tocadoras; 5) surgimento e reprodução de um formato reduzido de apresentações em eventos promovidos pelo governo; 6) maior ênfase no aspecto dança; 7) alteração cada vez mais evidente da posição dos dançarinos em relação aos tocadores, ou seja, antes dançavam de frente para os instrumentos, e agora é mais comum vê-los de costas para os tocadores e de frente para o público; etc.

De todas essas mudanças, concentrei-me naquela que se refere à liderança dos grupos de *timbila*. Se os agrupamentos não tinham desaparecido, algo explicaria o porquê da sua manutenção. Argumentei que o principal elemento para compreender a existência das *timbila* em Zavalá atualmente são os chefes dos grupos. Tendo recorrido a histórias dos grupos centradas nas trajetórias dos seus chefes e a genealogias de famílias de timbileiros, observei que grande parte dos esforços destinados à criação de agrupamentos no pós-independência se devia a projetos individuais de certos timbileiros. Associei suas habilidades de liderança à análise proposta por Webster (2009) sobre o individualismo naquela sociedade. Esse foco analítico me permitiu olhar para o problema incômodo em Moçambique a respeito do desaparecimento das *timbila*. Em vez de me fiar aos lamentos dominantes, concentrei-me nas explicações dos próprios timbileiros. Embora eles reproduzam, em grande medida, o conteúdo desses vaticínios, ao dialogarem sobre suas vidas, acabaram por me mostrar a solução para aquele problema aparente.

Minha conclusão sobre esse ponto, desenvolvida no capítulo 5, foi: munidos de atributos como carisma e liderança, e tendo sabido manejá-los, importantes e talentosos timbileiros arregimentaram gente (filhos, irmãos, cunhados, vizinhos, colegas de trabalho), constituíram agrupamentos e deles tornaram-se chefes. Agindo dessa maneira, construíram ou compraram instrumentos, compuseram canções, ensinaram seus filhos e demais integrantes a tocar e a dançar. Com todo esse aparato, in-

ventaram um novo modo de existirem em Zavala. Em condições materiais muitas vezes bastante precárias, não deixam de se engajarem na manutenção dos seus grupos: ensaiam com frequência, elaboram estratégias as mais diversas e inusitadas para arregimentar integrantes, se apresentam em cerimônias tradicionais por todo o distrito e fora dele, exibem-se em eventos diversos.

Refiro-me ao termo chefe, portanto, no caso dos timbileiros, de modo semelhante ao utilizado por Webster (2009). A liderança exercida por esses indivíduos é construída e validada no interior de um sistema social que prevê o aparecimento desses indivíduos de tempos em tempos. Não se trata de uma capacidade inata, mas da destreza e inteligência desenvolvidas pelos indivíduos. É certo que nem todos se tornam chefes (de *timbila*, ou de alguma outra atividade diferenciada), apenas aqueles que possuem condições e que batalham para serem reconhecidos como tal. No caso das *timbila*, mostrei que os chefes dos grupos com os quais interagi durante a pesquisa se valeram do estatuto diferenciado que muitos outros antes deles haviam conquistado. Ou seja, conforme mostrou Webster com tanta propriedade, timbileiros (especialmente compositores) eram figuras centrais na reprodutibilidade de certos padrões sociais, sendo respeitados e temidos por muitos. Apesar de o contexto no qual esse antropólogo realizou sua pesquisa tenha se alterado bastante, alguns desses elementos da estrutura social não se dissiparam. É o caso da relação com régulos em Zavala e Inharrime, ainda mantida em grande medida pelo respeito e autoridade com os quais esses sujeitos são tratados.

Esses estatutos diferenciados (chefe de *timbila*, régulo, entre outros), como discuti, estão sempre associados a habilidades específicas, por isso sua exclusividade a alguns poucos indivíduos. Ao ignorarem o protagonismo dos timbileiros nas dinâmicas de reprodução e manutenção das *timbila* em Zavala, estudiosos, apreciadores e governo moçambicano amplificaram o ceticismo em relação ao futuro desses artistas. O discurso da Unesco agravou esse quadro, ao estimular, por meio de um dos critérios do Programa da proclamação das Obras-Primas, que a manifestação em causa deveria estar em “risco de desaparecimento”. No dossiê de candidatura preparado pelo governo moçambicano, o papel dos timbileiros foi reduzido a executores da música das *timbila*. Minha análise visou com-

plexificar a questão, ao introduzir o fator de maior relevância para a vitalidade de qualquer prática cultural: o modo como determinados grupos sociais se engajam na manutenção de certos aspectos de sua existência. Não haveria *timbila* se não houvesse timbileiros que, estrategicamente, desenvolveram suas habilidades advindas do seu estatuto.

A abordagem centrada nos ciclos de vida dos agrupamentos atuais e nas vidas e estratégias dos seus chefes permitiu que eu compreendesse as *timbila* pelas vias não oficiais do Estado. Por meio de documentos, de bibliografia sobre o tema e pela leitura do dossiê das “*timbila chopos*” enviado à Unesco, pude deslindar o longo processo de patrimonialização que culminou na proclamação das *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Restava apreender o projeto dos próprios timbileiros nessa comunidade maior que é a nação. O quinto capítulo do livro, de onde retirei as reflexões dos parágrafos anteriores, é minha maior contribuição nesse sentido. Afastada, sempre que possível, dos discursos oficiais (muitas vezes oficiosos) reiterados por instâncias do governo, encontrei nas histórias e práticas dos timbileiros versões bastante sofisticadas do seu lugar na nação.

Deixei de lado a análise das letras de inúmeras canções que fazem parte do repertório das *timbila*. Não tenho dúvidas de que elas são fontes relevantes para a compreensão da sua intrincada trajetória. Muitas pessoas me disseram em campo que os chopos contam a sua história por meio do *mzeno* (canção solene), considerado a parte mais importante de uma “peça” completa e indicado por alguns timbileiros como a alma da sua expressão musical. O *mzeno* é o momento auge do canto, o estágio em que a mensagem principal do grupo é emitida para quem os ouve. Ainda que as funções relativas às canções de *timbila* tenham se modificado, como argumentei no último capítulo, suas letras ainda expressam muito do modo como os timbileiros interpretam seu contexto social.

Embora as *timbila* não sejam classificadas como um gênero musical autônomo, eu havia considerado importante investir nessa análise, pois mesmo se tratando de um domínio de linguagem oral, muitas letras foram coletadas e transcritas pelos autores referenciados na tese (Tracey, 1948; Mungambe, 2000; Jopella, 2006), e a grande parte delas teve sua autoria identificada, a despeito das várias polêmicas envolvidas nessa questão.

Inicialmente, previ um capítulo inteiro para discutir o tema. Além das já publicadas, recolhi em campo algumas letras inéditas do *ngodo* de alguns grupos, incluindo algumas do repertório elaborado para receber personalidades políticas, encomendadas pela administração do distrito de Zavala. Entretanto, de modo a não alongar ainda mais o texto, e considerando que a ausência de tal análise nesse momento não prejudicaria de todo meu argumento central, decidi que enfrentaria tal fascinante assunto em outra ocasião.

De igual maneira, optei por não abordar algumas dimensões importantes na história das *timbila* caracterizadas pela sua reprodução em Maputo, de vez que o assunto se distanciava muito do foco da pesquisa realizada para a tese. Eduardo Durão, proeminente timbileiro que migrou de Zavala ainda jovem para trabalhar em Lourenço Marques, então capital do país, é reconhecido como um dos principais expoentes das *timbila*. Teve suas composições gravadas por produtoras internacionais, foi o principal instrumentista da Companhia Nacional de Canto e Dança, ensinou muitos jovens do bairro Unidade-7 em Maputo a tocar *timbila*. Atualmente é professor do instrumento da Faculdade de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Desse mesmo núcleo do bairro surgiu, em 1997, o grupo Timbila Muzimba, que juntou três *timbila* com bateria, guitarra elétrica, *mbira*, contrabaixo elétrico, percussões, constituindo o que denominam em Moçambique como *fusão* de música tradicional com moderna. O grupo tem Cds gravados, já participaram de turnês no exterior e alguns de seus integrantes (especialmente os três tocadores de *timbila*) têm buscado desenvolver, paralelamente ao trabalho com o grupo, carreiras solos.

O grupo *Timbila ta Gwevane*, liderado por um jovem zavalense que também imigrou (primeiro para trabalhar em minas na África do Sul, posteriormente para Maputo) tem se projetado paulatinamente na cena musical da capital. Além disso, alguns de seus integrantes têm participado de debates e eventos cada vez mais recorrentes voltados à “música tradicional”, promovidos por artistas, intelectuais e pequenos produtores culturais donos de restaurante e espaços culturais, todos eles moçambicanos. Além de compor canções para o seu *ngodo* e estarem em sintonia com esse interesse recente e valorização do tradicional — não me espantaria

se algum deles proferisse a ideia daquele músico de jújú segunda a qual sua tradição é muito moderna (Waterman, 1990, p. 2) —, dois dos seus principais tocadores têm laços de parentesco com um grupo de *timbila* atuante em Zavala e dele participa anualmente no *M'saho*.

Este livro mostrou, a partir de diferentes maneiras, como as *timbila* estiveram associadas ao Estado (colonial e pós-colonial) desde o início do século XX. A proclamação da Unesco reiterou essa ligação ao evidenciar relações que vinham sendo estabelecidas entre sujeitos diversos desde muito tempo. Moçambique se apropriou da imagem das *timbila* para construir a sua própria, mas a recíproca com timbileiros, contudo, não é verdadeira. Sua única e mais urgente demanda lhes tem sido negada constantemente: espaços (seja no mato, seja no palco) onde possam se apresentar frequentemente e serem respeitados por isso. Talvez sua contribuição tenha sido muito maior do que os frutos que poderiam colher. Apesar de tudo, as *timbila* seguem indômitas, lideradas por chefes que pouco se sentem reconhecidos pela nação que representam.

As experiências mencionadas brevemente sobre a sua dinâmica atual na capital do país indicam as fases finais do processo de objetificação das *timbila*, tema que ainda merece ser abordado com a atenção devida. O foco crescente das *timbila* como instrumentos (xilofones) e institucionalizadas como instrumento musical que é ensinado numa Faculdade de Música, além de estarem inseridas em projetos musicais de iniciativa do governo (como é o caso da Companhia Nacional de Canto e Dança) não deixa dúvidas de que a expressão pode estar se tornando um gênero musical mais amplo, englobando grande parte da música moderna moçambicana. Se essa última etapa da sua objetificação estiver mesmo em curso, estamos diante de um campo de pesquisa e reflexão promissor.