



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS
CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS**

**A TIMBILA CHOPI: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE ÉTNICA E
POLÍTICA DA DIVERSIDADE CULTURAL EM MOÇAMBIQUE
(1934-2005)**

MARÍLIO WANE

Salvador

2010

MARÍLIO WANE

**A TIMBILA CHOPI:
CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE ÉTNICA E POLÍTICA DA
DIVERSIDADE CULTURAL EM MOÇAMBIQUE (1934-2005)**

Dissertação apresentada junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elizabeth Luehning

Salvador

2010

MARÍLIO WANE

**A TIMBILA CHOPI: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE
ÉTNICA E POLÍTICA DA DIVERSIDADE CULTURAL
EM MOÇAMBIQUE**

Dissertação apresentada junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

APROVADO EM 06 DE JULHO DE 2010

BANCA EXAMINADORA

PROFA. DRA. ANGELA ELIZABETH LUEHNING
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
(Orientadora)

PROF. DR. ANTONIO AUGUSTO ARANTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

PROF. DR. VALDEMIR DONIZETTE ZAMPARONI
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família pelo estímulo constante à obtenção do conhecimento como projeto de vida; sem esta perspectiva orientadora talvez não tivesse a convicção, o empenho e a persistência necessários para realizar este trabalho.

Ao projeto PRÓ-ÁFRICA – articulado entre o Ministério da Ciência e Tecnologia de Moçambique e o CNPq Conselho Nacional de Pesquisa brasileiro - agradeço imensamente pela oportunidade e pelas condições materiais que permitiram esta experiência tão frutífera de intercâmbio.

Meus agradecimentos ao Ministério de Educação e Cultura de Moçambique, especialmente aos colegas do ARPAC (Instituto de Investigação Sócio-Cultural), instituição através da qual tive a possibilidade de realizar as pesquisas mais profundas com a Timbila; e assim, estendo os agradecimentos aos funcionários da Direção Distrital de Cultura de Zavala.

Também especiais agradecimentos aos colegas, professores e funcionários do Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA, integrados no Pós-Afro, pela experiência compartilhada durante dois anos e meio e da qual jamais me esquecerei por todo o aprendizado para todas as dimensões da vida. Especialmente, agradeço aos professores Livio Sansone e Valdemir Zamparoni pelo convite para integrar o programa.

À minha orientadora, Profa. Angela Luehning, agradeço imensamente a sua paciência de Oxóssi, a confiança e o apoio dados, que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho com tranqüilidade.

Aos professores José de Sousa Miguel Lopes e Yussuf Adam, e ao Maestro Martinho Lutero, também agradeço pelas importantíssimas contribuições para melhor compreensão do tema.

Ao colega Alê Baiano e à sua família, agradeço a calorosa acolhida na minha chegada a Salvador, essencial para que eu pudesse me sentir em casa nesta Boa Terra.

À todos amigos que direta ou indiretamente participaram deste trabalho, meu mais sincero agradecimento; especialmente à Tenka pela parceria no trabalho com a Timbila e à Lia, pelo apoio e carinho nos momentos finais, tão críticos.

Finalmente, agradeço a todos os artistas de Timbila pela disposição em me transmitir as informações mais valiosas para a concepção do trabalho de pesquisa.

Resumo

Este trabalho aborda o papel da diversidade cultural na construção da identidade nacional em Moçambique; mais precisamente sobre o modo como, ao longo da História, a grande diversidade étnica e lingüística do país tem sido tratada pelas instituições governamentais. Pretende-se fazer esta aproximação a partir de uma manifestação cultural específica – a timbila -, pertencente a um determinado grupo étno-linguístico: os chopi. Recentemente proclamada pela UNESCO como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade, a trajetória desta forma de expressão peculiar revela uma série de projetos de nacionalidade subjacentes aos períodos mais recentes da História moçambicana. Através de algumas experiências de pesquisa – realizadas entre 2006 e 2008 em Moçambique - e consulta sobre a vasta literatura sobre o tema, pretende-se recuperar alguns dados fundamentais sobre a relação entre política e cultura neste contexto particular e projetar reflexões acerca da inserção desta cultura local e nacional na contemporaneidade global.

Palavras-chave: Moçambique, timbila, chopi, identidade nacional, etnicidade.

Abstract

This study focus on the role of cultural diversity in the construction of the national identity in Mozambique, more precisely, about how, in the recent History, the government institutions had dealt with the huge ethnic and linguistic diversity existing in the country. We aim to approach this theme since a specific cultural practice – timbila – that belongs to a particular etno-linguistic group: the chopi. Recently proclaimed by UNESCO as a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, the story of this peculiar form of expression reveals the meaning of different national projects under the most recent times of Mozambican History. Through some research experiences – carried on between 2006 and 2008 in Mozambique – and reading of the huge literacy on this theme, we aim to bring some important data about the relationships between politics and culture in this particular context and to propose reflections on the insertion of this local and national culture in the global contemporaneity.

Keywords: Mozambique, timbila, chopi, national identity, ethnicity

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – *Mbilas*.

Foto de Arquivo Pessoal. 25/08/2006, Distrito de Zavala.

Fig. 2 – Mapa de Moçambique

Extraído de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mo%C3%A7ambique_mapa.gif,
acessado em 12/08/2010.

Fig. 3 – Mapa da Província de Moçambique

Extraído de:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mo%C3%A7ambique_Inhambane.gif,
acessado em 12/08/2010.

Fig. 4 - *Msaho* 2006

Foto de Arquivo Pessoal, 26/08/2006, Distrito de Zavala.

Fig. 5 - Dançarino de timbila com escudo nguni

Foto de Arquivo Pessoal. 25/08/2007, Distrito de Zavala.

Fig. 6 – Venâncio Mbande em apresentação durante o *Msaho* 2007

Foto de Arquivo Pessoal. 25/08/2007, Distrito de Zavala.

Fig. 7 – As Companhias Majestáticas na divisão administrativa da Colônia de Moçambique

Extraído de: <http://www.filatelia.fi/articles/mozambique.html>, acessado em 09/08/2010.

Fig. 8 – Selo alusivo à Exposição Colonial, Porto, 1934

Extraído de: <http://1exposcaocolonial-porto1934.blogspot.com/2009/03/1-exposicao-colonial-portuguesa-porto.html>, acessado em 09/08/2010.

Fig. 9 – “Marimbeiros da colônia de Moçambique”, I Exposição Colonial do Porto, 1934

Do “Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa”, de Domingos Alvão (1934), in Thomaz (2000, p. 240).

Fig. 10 – “Indígenas da colônia de Moçambique”, I Exposição Colonial do Porto, 1934

Do “Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa”, de Domingos Alvão (1934), in Thomaz (2000, p. 240).

Fig. 11 – o célebre Grupo de Makwaela dos TPM (Transportes Populares de Maputo, a empresa de transporte público da cidade), em apresentação recente (dez/2009)

Extraído de: <http://www.jornalnoticias.co.mz/pls/notimz2/berwsea0.simples>, acessado em 09/05/2010.

Fig. 12 – Moeda de 5 Meticais, lançada em 2006, na qual aparece gravada uma *mbila*.

Foto de Arquivo Pessoal. 25/03/2010.

LISTA DE ABREVIATURAS E AS SIGLAS

AMIZAVA – Associação dos Amigos de Zavala

ARPAC – Arquivo do Patrimônio Cultural

CEA – Centro de Estudos Africanos

CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais (Brasil)

CECM – Conselho Executivo da Cidade de Maputo

DNC – Direção Nacional de Cultura

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

ILAM – International Library of African Music (África do Sul)

MAE – Ministério da Administração Estatal

MANU – Mozambique African National Union

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MinC – Ministério da Cultura

RENAMO – Resistência nacional de Moçambique

UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique

UNAMI – União Africana de Moçambique

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNESCO – United Nations for Education Science and Culture Organization

WNLA – Witwatersrand Native Labour Association

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 – *Mtsisto*

Uma introdução ao universo da timbila

1.1 A timbila e os chopi 18

1.2 A timbila como patrimônio imaterial da Humanidade 24

1.3 Familiarizando-se com a timbila 27

1.3.1 *Msaho* 2006: o primeiro contato 27

1.4 Imersão no universo da Timbila 34

1.4.1 *Msaho* 2007 34

1.4.2 Trabalho de campo como pesquisador do ARPAC 45

1.4.3 *Ngodo*: a modalidade expressiva da timbila 46

1.4.4 *Ngodo*, por Bernardo Simão 47

CAPÍTULO 2 – *Xithokozelo*

Os artistas se apresentam ao público 56

2.1 A timbila no seu contexto local 59

2.2 A timbila e a administração colonial portuguesa 62

2.3 A timbila nas minas da África do Sul 69

2.4 Luta Armada e Independência: canções revolucionárias 73

2.5 Contemporaneidade: revitalização do *msaho* 77

2.6 Proclamação da timbila como patrimônio da Humanidade 79

CAPÍTULO 3 – *Mwemisso*

Pausa para questões metodológicas 82

3.1 Uma abordagem científica sobre a timbila 83

3.2 *Anthropological blues*: dez dias em Zavala 87

3.2.1 Língua 92

3.2.2 Posição social 94

3.2.3 Pertencimento 95

3.3 Em busca de um modelo teórico para a timbila 96

CAPÍTULO 4 - *Chibhudhu*

A identidade étnica chopi e a invenção de tradições coloniais portuguesas 101

4.1 A questão da etnicidade 102

4.2 O contato entre dois mundos	107
4.2.1 A timbila no “tempo colonial”	116
4.2.2 Luso-tropicalismo: uma “democracia colonial”?	128
CAPÍTULO 5 – <i>Mzeno</i>	
Timbila: um símbolo para a nova Nação	136
5.1 A independência e o ideal revolucionário da FRELIMO	136
5.2 <i>Makwaela</i>: canto e dança para a Revolução	144
5.3 A Ofensiva Cultural	147
5.4 “Do Rovuma ao Maputo”: uma comunidade imaginada	149
5.5 Etnicidade e conflito político em Moçambique	155
5.6 A Nova ordem social moçambicana	158
5.7 A Timbila no contexto global contemporâneo	163
5.8 Novos paradigmas: a cultura acústica para uma nova educação	167
5.8.1 Por uma educação intercultural	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS - <i>Mtsitso ho guita</i>	
<i>Gran finale</i>	177
GLOSSÁRIO	180
BIBLIOGRAFIA	185
ANEXO	192
Documentário “Plural – Timbila dos Chopis para o mundo”, realizado por Tenka Dara (Moçambique – Brasil, 2009).	

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda alguns aspectos da relação entre as práticas culturais e as instituições do poder político em Moçambique¹, país situado na região sul do continente africano e que se tornou independente de Portugal em 1975. Mais precisamente, pretende-se aproximar a esta questão a partir de uma manifestação cultural típica de um dos diversos grupos etno-linguísticos² componentes do mosaico cultural do país: a timbila. Recentemente, esta manifestação cultural ganhou certo destaque internacional devido à sua proclamação como Obra-prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade pela UNESCO³, em Novembro de 2005, no âmbito da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, adotada pela entidade em Outubro de 2003. Fundamentalmente, este instrumento de carácter supranacional foi criado com o objetivo de preservar manifestações culturais ameaçadas de extinção pelo avanço da globalização⁴ e as transformações sociais decorrentes, em todo o mundo. Dentre outras coisas, isto implica em ações do Estado moçambicano com vistas a cumprir com os objetivos preconizados pela Convenção⁵, na qualidade de membro signatário da mesma.

A timbila⁶ é uma forma de expressão cultural moçambicana praticada pelo povo chopi, um dos vários grupos étnicos da região sul do país. Em *xitchopi*⁷, a sua língua local, o prefixo *ti* designa o plural das palavras e *mbila* é o nome do xilofone artesanal fabricado

¹ A periodização adotada - de 1934 a 2005 – corresponde a um primeiro momento importante de intervenção institucional sobre a timbila (a Exposição Colonial do Porto, em 1934) e à mais recente, a proclamação como patrimônio imaterial da Humanidade, em 2005.

² Em Moçambique, falam-se 16 línguas nacionais além do português, que é a língua oficial. Elas estão distribuídas entre os dezesseis grupos etno-linguísticos existentes no país.

³ Sigla para Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, criada em 1945. Trata-se de um dos organismos mais importantes do sistema das Nações Unidas, que se propõe a promover uma “(...) ‘solidariedade intelectual e moral da Humanidade’, viabilizada através da cooperação das nações nas esferas da educação, da ciência e da cultura. Orientada por essa ética, a UNESCO vem semeando a prática de estabelecer normas de orientação na área da cultura, através da regulamentação de instrumentos jurídicos como declarações, recomendações ou convenções, considerados por ela como instrumentos que auxiliam os Estados a melhor protegerem a cultura sobre todas as formas” (PITOMBO, 2007, pp. 115-6).

⁴ UNESCO, 2003, p. 2.

⁵ Por “patrimônio oral e intangível”, a Convenção estabelece como “(...) aquela porção da herança cultural dos povos contida nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nos rituais e que são transmitidos oral e/ou gestualmente de geração em geração.” A necessidade de se criar um programa específico para a preservação do patrimônio intangível decorre da constatação de até então, apenas haver instrumentos internacionais para a salvaguarda de patrimônios culturais físicos (arquitetônico, subaquático, etc.). (UNESCO, 2003, p. 3, tradução minha).

⁶ Para uma descrição tecnicamente mais detalhada do instrumento e dos seus elementos performáticos, sugiro a leitura da obra de Hugh Tracey (1946) intitulada “Gentes Afortunadas”.

⁷ *Xitchopi* é a língua do povo chopi. Nas línguas do sul de Moçambique, o prefixo “xi” designa, neste caso, a língua de um determinado povo. Assim *xitchangane* é a língua dos changane, *xironga* é a língua dos ronga, *xisena* é a língua dos sena, etc.

e tocado de forma bastante peculiar por este povo. Assim, “timbila” é o nome dado ao conjunto de *mbila* que formam as orquestras típicas da região do distrito de Zavala (na província de Inhambane), que é considerado o seu berço, a terra dos chopi por excelência. É também o nome da dança que acompanha a música das orquestras; e como manifestação cultural mais abrangente, a timbila engloba ainda toda uma tradição oral expressa na poesia das suas canções, que por sua vez, cumprem uma importante função social na comunidade.

Tendo em conta as profundas transformações vivenciadas pelo país nas últimas décadas, colocamos a seguinte questão: em que medida a proclamação da timbila – sob candidatura proposta pelo Governo de Moçambique – como parte do patrimônio cultural da Humanidade reflete o sentido das atuais políticas culturais do país? Subjacente a esta questão, há também outras: qual é o lugar das artes de espetáculo (música, canto, dança, etc.) em tais políticas públicas? E por último, qual é a especificidade da timbila neste processo?

Moçambique conquista a sua independência e se constitui como um Estado nacional soberano em Junho de 1975, após cerca de uma década de luta armada contra o colonialismo português (NEWITT, 1997); este, por sua vez, resistiu o máximo possível às pressões internacionais para o seu fim apoiando-se numa ideologia assimilacionista que afirmava uma suposta unidade política e cultural da Metrópole para com as suas colônias, então rebatizadas como “províncias ultramarinas”. Uma vez independente, com apoio militar, financeiro e ideológico do bloco soviético socialista no contexto da Guerra Fria, Moçambique passa a ser governado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) – partido único oriundo da fusão de movimentos nacionalistas pró-Independência – que, logo em seguida, declara-se um partido “marxista-leninista”. Entretanto, o assumir desta posição político-ideológica traz grandes implicações geopolíticas, agravadas pela vizinhança com a África do Sul do *apartheid*, a principal potência econômica capitalista na região, cujos interesses de expansão se viam então ameaçados.

A exacerbação da Guerra Fria em todo o globo também se fez sentir também na África Austral e engolfou o país numa guerra “civil” tendo como oponentes de um lado, a FRELIMO socialista no governo e de outro lado, a Resistência Nacional de

Moçambique (RENAMO), uma organização liderada por dissidentes do partido no poder e que recebia apoio logístico e ideológico da África do Sul e do bloco capitalista mundial, em última instância.

O sangrento conflito armado iniciado em 1976 só teve fim 16 anos depois, deixando um saldo de cerca de 1 milhão de mortos, a destruição das infra-estruturas do país e um agudo estado de depauperamento das populações, sobretudo nas zonas rurais. Em 1992, foi assinado o Acordo Geral de Paz entre a FRELIMO e a RENAMO na cidade de Roma, após um processo gradual de abertura econômica, orientada para a instauração da ordem política liberal, culminando com a Constituição de 1990, na qual estava prevista a realização de eleições multipartidárias livres. Desde então, realizaram-se três pleitos eleitorais – em 1994, 1999 e 2004 – dos quais o partido FRELIMO, ideologicamente redefinido, saiu vitorioso.

Tomando em conta este panorama que, por sua vez, se enquadra num contexto mais amplo da constituição dos Estados africanos a partir do início das suas independências na década de 1950, o foco deste trabalho é justamente o papel atribuído à cultura na edificação destas novas entidades políticas. A dimensão cultural desta realidade mostra-se fundamental para a compreensão das tensões e das dinâmicas presentes nas relações entre os diversos agentes sociais envolvidos nos processos coloniais, emancipatórios e contemporâneos. Para o que Abino Rubim fornece subsídios importantes para o presente trabalho, a partir daquilo que entende por “políticas culturais”, isto é: “(...) a constituição da cultura enquanto campo singular, o qual articula e inaugura: instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos (...)” (RUBIM, 2007, p. 157).

Em termos contemporâneos, o debate sobre o conjunto de políticas que incidem sobre manifestações culturais como a timbila aponta para novas concepções no que diz respeito à gestão da diversidade cultural, sobretudo quando tomamos em conta o recente passado colonial e revolucionário, caracterizado por formas político-institucionais marcadamente totalitárias. A complexidade da interação entre as instituições oficiais e os próprios fazedores da cultura já se dá na própria definição do lugar da timbila – e outras determinadas manifestações culturais existentes no país – na construção de um arcabouço identitário mais amplo. De acordo com José Soeiro de Carvalho (1999),

conceitos como “música”, “dança”, “teatro”, poesia” são definidos de forma analítica a partir de uma concepção epistemológica ocidental e como tal, não dão conta de descrever experiências culturais como a timbila, para o que sugere a sua definição como “modalidade expressiva”. O objetivo desta noção é contemplar as múltiplas dimensões presentes em práticas culturais como esta e assim, vislumbrar abordagens mais adequadas da sua gestão no contexto contemporâneo.

Efetivamente, a noção de “modalidade expressiva” mostra-se mais proveitosa para descrever a timbila enquanto fenômeno estético; a sua performance típica consiste de 8 a 11 partes articuladas entre si de acordo com um encadeamento lógico, admitindo algumas variações de orquestra para orquestra. Como os “movimentos” de uma orquestra sinfônica de concerto, as “partes” da performance de timbila são compostas de diferentes arranjos musicais e coreográficos, ao que correspondem formas poéticas também distintas. Assim, os temas sociais trazidos pelas canções são ricamente dramatizados pela música e pela dança, produzindo um efeito artístico ímpar e um impacto social forte dentro das comunidades chopi. A este conjunto formado pelos diferentes arranjos articulados dentro de uma estrutura coerente, dá-se o nome de *ngodo*. Tomemos então, a própria estrutura do *ngodo* como guia para a apresentação do trabalho, que está dividido em cinco capítulos.

No capítulo I, intitulado “*Mtsitso*: Uma introdução ao universo da timbila”, pretendo fornecer uma descrição contemporânea da timbila através de um momento particularmente privilegiado: o *msaho*. O principal evento da apresentação de uma orquestra de timbila é a realização do *msaho*, o festival de música tradicional que tem lugar na Vila de Quissico, localizada no distrito de Zavala, terra dos chopi por excelência. O *msaho* teve origem no contexto da cultura local, tendo passado por várias reformulações ao longo do tempo e de acordo com o contexto social. Atualmente, é realizado anualmente durante um dia inteiro no fim do mês de Agosto e reúne a população das localidades vizinhas, além de turistas nacionais e estrangeiros, num ambiente de celebração festiva. Para além do *msaho*, a timbila é executada em outros eventos sociais da comunidade chopi, como casamentos, aniversários, ritos de iniciação, ritos agrícolas etc.

Dentro da estrutura do *ngodo*, o *mtsitso* se refere à introdução, na qual se toca um tema instrumental, sem canto e sem a participação dos dançarinos. Para a estrutura da dissertação, refere-se à minha própria inserção no universo da timbila, na medida em que a sua compreensão exige uma verdadeira reeducação musical e estética em geral. Mais ainda, oportunidade de presenciar o *msaho* – inicialmente, a título individual e depois, como pesquisador de um órgão do governo – revelou a existência de todo um aparato de intervenção institucional sobre a timbila que deita suas raízes no período colonial. Neste aspecto, interessa-nos a instrumentalização desta modalidade expressiva em diversos momentos de construção da identidade nacional em Moçambique, ou seja, de invenção de tradições, de acordo com o que definem Hobsbawm e Ranger (1997). Problematizando a questão desta maneira, o objetivo é de procurar demonstrar que a produção cultural, em todas as suas etapas, está sujeita a critérios de validação que refletem não apenas parâmetros estéticos, mas também e sobretudo, relações de poder. Neste sentido, nos apoiamos na noção de “regime de verdade” estabelecida por Michel Foucault (1979) para compreender a articulação entre diversos agentes e instituições sociais no sentido da produção de projetos identitários ao longo da história recente de Moçambique, marcada por grandes rupturas.

No segundo capítulo, “*Xithokozelo*: Os artistas se apresentam ao público”, apresento as entrevistas realizadas com os líderes das orquestras de timbila em Zavala, em novembro de 2007. Esta atividade se deu no âmbito do meu trabalho como pesquisador do Instituto de Investigação Sócio-Cultural (ARPAC), órgão do governo moçambicano voltado para a preservação do patrimônio cultural. Para o grupo de timbila da localidade de Mavila, *xithokozelo* corresponde ao momento em que, depois da introdução instrumental, os dançarinos se apresentam ao público, através de uma declamação típica da tradição oral do sul de Moçambique. Com efeito, narrando as suas vivências, os “timbileiros” entrevistados apresentam a sua arte e o sentido que lhe dão no seu cotidiano, inspirado em todo um legado social e histórico que foi decisivo para a própria constituição da identidade deste povo.

Assim como durante o *mwemisso*, os dançarinos fazem uma pausa para se posicionarem novamente alinhados diante dos músicos, o Capítulo 3 “*Mwemisso* - Pausa para questões metodológicas” apresenta reflexões metodológicas importantes para articular o material coletado com a dimensão histórica da timbila, amplamente registrada em

estudos anteriores e outras formas de fixação da memória. Fundamentalmente, coloco questões relativas à minha própria inserção como pesquisador no campo que, longe de ser neutra, revela uma série de situações identitárias impactantes sobre a própria construção dos dados. Para tal, recorro à noção de *anthropological blues* (MATTA, 1985) com a intenção de retratar esses impactos e refletir sobre que efeitos se produzem, dado que resultam de uma relação única entre os indivíduos – pesquisador, pesquisados e outros – envolvidos.

Dentro do *ngodo*, *chibhudhu* é a parte na qual se dramatiza um combate de guerra que, segundo os “timbileiros” de Mavila, corresponde à resistência dos moçambicanos contra o colonialismo. Assim, aproveitando a metáfora de uma situação de conflito, o Capítulo 4, intitulado “*Chibhudhu*: A identidade étnica chopi e a invenção de tradições coloniais portuguesas” trata da incorporação da timbila a um determinado projeto identitário, neste caso, a ideologia nacionalista do Estado Novo português. Para tal, primeiramente recorre-se a uma abordagem teórica que procura dar conta do fenômeno da etnicidade, isto é, dos processos de constituição desta dimensão da identidade para determinadas comunidades, sobre os quais a noção de “fronteira étnica” de Barth (1998) traz elementos importantes, rompendo com paradigmas estabelecidos.

Aqui, a dimensão étnica é percebida como construto tal como propõem Berger e Luckmann (2002), produzindo uma dinâmica de reflexividade, a partir da qual os atores sociais imprimem constatemente novos significados para a prática da timbila. Justamente, este capítulo se propõe a analisar a utilização deste construto – a identidade chopi, marcada pela timbila – no âmbito da ideologia colonial, pautada por políticas de assimilação (THOMAZ, 2002), apoiadas em toda uma produção intelectual legitimadora. Dentro desse discurso, destacamos particularmente o “lusotropicalismo”, uma construção ideológica apologista do regime colonial, que teve no sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1953) o seu criador e defensor.

O ápice de uma performance orquestral de timbila é o *mzeno*, o chamado “canto solene”. Nesta parte, a dinâmica da música torna-se suave e o ritmo se desacelera para que os “timbileiros” possam transmitir a mensagem principal para o seu público; os dançarinos se alinham e em uníssono, canta a mensagem para a comunidade, narrando fatos cotidianos com forte tom de crítica social e extremo bom humor. Assim, o

Capítulo 5 - “*Mzeno*: Timbila: um símbolo para a nova nação” – trata do processo de construção da identidade nacional propriamente moçambicana, desencadeado a partir de 1975, com a independência política do país. Para tal, faz uma análise do projeto revolucionário da FRELIMO e do lugar nele atribuído à cultura; a partir daí, veremos a inserção da timbila, diante deste novo ciclo de invenção de tradições. E finalmente, tomando em conta este panorama, procuramos delinear a atualidade da timbila dentro do quadro institucional contemporâneo, historicamente marcado pelo Acordo Geral de Paz de 1992, que instituiu uma ordem social pluralista no país. Este fato leva a uma reordenação das políticas voltadas para a cultura em diversas áreas, baseadas no reconhecimento formal da diferença; para o caso da timbila, a sua proclamação como “patrimônio imaterial da Humanidade” reflete as concepções contemporâneas sobre a cultura em escala supranacional, em consonância com outras experiências a nível global. Lopes (2004) traz subsídios interessantes para pensar o momento atual, através da noção de “cultura acústica”, que seria o modelo a que a maioria dos moçambicanos está mais familiarizado e portanto, deve ser o ponto de partida para a elaboração das políticas públicas para a área da cultura em geral.

Mtsitso ho guita que dizer “*mtsitso para acabar*”, isto é, para encerrar a apresentação do *ngodo* de timbila. É o *gran finale*, no qual o tema instrumental inicial é retomado novamente com bastante eloquência. Aqui, procuramos recuperar o que foi exposto para fazer as considerações finais: de que modo a Timbila – ou a música, a dança, enfim, o espetáculo num sentido mais amplo - é trabalhada pelas instituições oficiais especializadas na “cultura” no sentido de garantir a reprodução segura e estável da sociedade e da Nação? Quais são e como são gerados os efeitos de poder nesse processo? Supomos que o aprofundamento dos estudos nesta área podem contribuir para o melhoramento das políticas culturais elaboradas, ou a serem elaboradas, no âmbito específico do nosso objeto em questão. Uma vez atingidos os objetivos desta proposta de pesquisa, pretende-se atingir uma atualização sobre o debate relativo às políticas culturais e mesmo acerca das outras experiências de preservação do patrimônio cultural ao redor do globo, particularmente do patrimônio intangível. Assim, outras expressões culturais em situação paradigmática em Moçambique poderão se beneficiar de abordagens contemporâneas atualizadas, em conexão direta com a realidade global.

CAPÍTULO 1 - *Mtsisto*: uma introdução ao universo da timbila

1.1 A timbila e os chopi

Mbila é a versão dos chopi para o principal instrumento utilizado nesta forma de expressão cultural, um xilofone de construção artesanal bastante difundido no sul da África e eventualmente, em outras regiões do continente. “Timbila” refere-se aos grupos orquestrais compostos de várias *mbila* – de diferentes tonalidades, tamanhos e funções musicais – além de outros instrumentos, basicamente percussivos; na orquestra, os músicos são acompanhados por um grupo de dançarinos e todos são regidos por um “maestro”. Assim, timbila é o nome dado a todo este complexo formado pela música, pela dança pela teatralidade e a literatura oral presente no conteúdo das suas canções .

Para os efeitos deste trabalho, dispensa-se uma descrição mais detalhada do instrumento em si devido à profusão e abundância de estudos sobre ele, aos quais faremos referência ao longo deste capítulo. Mas por ora, importa indicar que um conjunto orquestral completo conta com cinco variedades de *mbila*, dispostas da seguinte maneira, da mais aguda para a mais grave: *xilanzane* (soprano, contando com um número de 12 a 16 teclas); *sange* (contralto, de 14 a 18 teclas), *dole* (tenor, de 10 a 14 teclas), *dibiinda* (baixo, com 10 teclas) e *xikhulu* (duplo-baixo, com 3 ou 4 teclas) (TRACEY, 1946, n. 52, p. 99). Esta analogia com a tonalidade dos instrumentos de uma orquestra sinfônica ocidental foi sugerida pelo etnomusicólogo britânico Hugh Tracey, autor do estudo mais completo e extenso sobre timbila, e dá uma idéia da amplitude de um conjunto orquestral desta arte chopi. Ainda segundo este autor, os xilofones chopi – as *mbilas* – são concebidos para se tocar em conjunto, onde associados à dança, atingem o seu melhor efeito artístico e a sua singularidade.



Fig. 1 - Mbilas

Por força do uso da palavra e da sua contaminação com o português, é comum as pessoas utilizarem a expressão “timbila” para se referirem ao instrumento isoladamente, ou então, a expressão “marimba”, pela qual o instrumento também é bastante conhecido, inclusive fora do país. Assim, usam-se também as expressões “timbileiro” ou “marimbeiro” para se referir aos músicos que tocam estes instrumentos.

A timbila é amplamente conhecida em Moçambique, devido à sua constante presença no cotidiano; está presente na moeda⁸, no comércio de *souvenirs* para turistas (em exemplares rudimentares de baixa qualidade) e de modo geral em iconografias alusivas à “cultura moçambicana”. Porém, tomando como base a Cidade de Maputo⁹, capital do país, são raras as oportunidades de se presenciar uma exibição orquestral completa e mais rara ainda, a disponibilidade de gravações no mercado fonográfico.

⁸ Na atual moeda de 5 Meticais, está gravada uma *mbila*, o xilofone dos chopi. Este fato é tanto mais notório tendo em conta que é a única manifestação cultural representada nas novas moedas, emitidas a partir de junho de 2006 (em substituição a uma família anterior, com inflação acumulada desde 1975).

⁹ Onde eu residia entre 2005 e 2008.

De modo que para se obter um conhecimento mais profundo sobre esta manifestação cultural, o ideal é se deslocar até o seu contexto originário: o distrito de Zavala e toda região adjacente, ao sul da Província de Inhambane, distante cerca de 350 km da Cidade de Maputo. Como podemos ver no mapa abaixo, Moçambique é um país dividido em 10 províncias mais a capital (a Cidade de Maputo, que possui estatuto de província). Em termos hierárquicos da divisão administrativa¹⁰, abaixo das províncias, encontram-se os distritos, que por sua vez se dividem em postos administrativos e estes em localidades, o nível mais baixo de representação do Estado.

A viagem de Maputo a Zavala significa a saída de um universo urbano/cosmopolita para o universo rural/provinciano, no qual vive a maioria da população moçambicana¹¹. Para além das mudanças na paisagem física que se observam, esta deslocação traz à tona toda uma carga simbólica reveladora de dinâmicas sócio-culturais implícitas no processo e que serão importantes para discutir a cultura moçambicana contemporânea.

¹⁰ A divisão administrativa sofreu, com a independência nacional em 1975, algumas alterações tanto em termos de nomenclatura dos níveis como das unidades administrativas (regressando muitas delas a nomes anteriores com origens locais e removidas as conotações coloniais). Houve, contudo, uma certa continuidade quanto à divisão territorial propriamente dita, pois: os Distritos coloniais passaram a designar-se Províncias; os Concelhos e Circunscrições passaram a designar-se por Distritos e os Postos passaram a designar-se Localidades. Houve uma certa evolução desde 1975 com a criação de novos distritos e dos municípios, para além da reintrodução dos postos administrativos, extintos em 1975.

¹¹ Segundo dados oficiais (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICAS, 2008), 28.6% da população de Moçambique reside nas áreas urbanas e 71.4% nas rurais.

Distrito de Zavala¹²

Zavala é um distrito situado na parte sul da província de Inhambane e tem como limites geográficos: a norte os distritos de Panda e Inharrime; a leste e sul, o Oceano Índico e a oeste, o distrito de Manjacaze, na fronteira com a província de Gaza.



Fig. 3 - Mapa da Província de Inhambane

¹²O distrito de Zavala tem uma superfície de 1.997 Km² e uma população de 139.616, de acordo com os resultados preliminares do Censo de 2007 tendo como resultado uma densidade populacional de 69,9 habitantes/Km². A população recenseada em 2007 representa um aumento de 10,2% em relação aos 126 730 habitantes registados no Censo de 1997. O distrito está dividido em dois postos administrativos: Quissico (localidades de Muane e Quissico) e Zandamela (localidades de Muculuva e Zandamela) (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICAS, 2010).

Entre fins do século XIX e início do século XX, o missionário suíço Henri-Alexander Junod conviveu intensamente com as populações desta região do continente africano em virtude das suas atividades na Igreja Presbiteriana de Moçambique (mais conhecida como Missão Suíça¹³). Deste contato e do seu crescente interesse pela cultura dos povos locais, resultou a obra “Usos e Costumes dos Bantu”¹⁴, na qual o autor se propõe a descrever o máximo de aspectos da vida individual e coletiva deste vasto contingente populacional¹⁵ que, entretanto, passava por uma série de transformações políticas, sociais e culturais por conta da intensificação da presença colonial nesse contexto.

De acordo com Junod (1996, p.33), os chopi fazem parte de uma área cultural mais abrangente no contexto do sul de Moçambique: a tribo tsonga. A questão de incluir os chopi nessa grande área de unidade cultural¹⁶ - o grupo tsonga - é bastante controversa, em função das suas instituições sociais próprias e sobretudo, da sua língua, bastante distinta em termos de estrutura e vocabulário em relação às dos seus vizinhos circundantes. Este aspecto confere aos chopi e ao seu território um certo caráter de enclave. E tão peculiar quanto a sua língua, a timbila dos chopi tem destaque na obra de Junod, em toda uma secção em que dedica à “Vida literária e artística” (da tribo tsonga); no terceiro capítulo desta parte - “A música” - há uma subdivisão intitulada “A timbila ou xilofone bantu”¹⁷, o autor afirma: “A existência da timbila prova que estas tribos possuem um verdadeiro sistema musical. Os Copi (sic) são os mestres, como é geralmente admitido”¹⁸.

Outro aspecto importante acerca da região chopi (e de resto, para toda a região sul do país) foi o impacto causado nela pela política econômica do sistema colonial português, que a transformou numa reserva de mão-de-obra barata para as minas de ouro e

¹³ A atividade das missões protestantes em Moçambique teve impacto importante nas transformações sociais destes povos, desde a alfabetização ao surgimento de uma consciência nacional, como veremos.

¹⁴ O alcance e a riqueza de detalhes descritos - com recurso a métodos antropológicos, como observação participante, aprendizado da língua, etnografia, entrevistas, questionários - fez desta obra uma referência obrigatória para estudos sobre esta região da África e sobre o próprio fazer antropológico, incipiente na época. (FIALHO *apud* JUNOD, 1996, pp. 18-9).

¹⁵ “A tribo tsonga compõe-se de um grupo de populações bantu estabelecidas na costa oriental da África do Sul, desde as proximidades da baía de Sta. Lúcia, na costa do Natal, até o rio Save, a norte. Encontram-se pois Tsongas em quatro dos atuais estados da África do Sul (...), na Rodésia, e principalmente na Colônia de Moçambique (distritos de Lourença Marques e Inhambane e Província de Manica e Sofala.” (idem, p. 33)

¹⁶ O próprio conceito de “tsonga” é em si uma abstração teórica, não exatamente observável na realidade.

¹⁷ Ibidem, pp. 231-5.

¹⁸ Ibidem, p. 235.

diamante da África do Sul. A descoberta destas a partir de 1870 dinamizou toda a economia da África Austral, transformando a então União Sul-Africana no mais importante pólo industrial da região, cujo impacto mais marcante foi a criação de um intenso fluxo de trabalho migratório de outros países (então colônias) para as minas.

O capitalismo tardio português se beneficiou desta situação através um sistema de cooperação bilateral com o governo colonial britânico na África do Sul, extraíndo da cobrança de impostos sobre os rendimentos dos trabalhadores moçambicanos a sua principal fonte de receita¹⁹. Assim, para além dos lucros obtidos, o sistema colonial português logrou estabelecer um controle mais efetivo sobre a população, especialmente na província de Inhambane (CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS, 1998, p. 18). Inclusive, já na primeira década do século XX, Junod (1996, p. 234) registra a existência de orquestras de timbila nas minas da África do Sul, marcando a presença de trabalhadores chopi originários da “África Oriental Portuguesa”, como também era conhecida a então colônia de Moçambique.

Finalmente, a timbila aparece como a principal marca, o principal aspecto que, aos olhos dos “outros” mais imediatamente distingue o povo chopi, dentre outros no vasto mosaico cultural moçambicano. O presente estudo se propõe justamente a elucidar os diversos contextos sociais e os diversos elementos que ao longo da História, sustentaram a construção desta identidade.

1.2 Timbila como patrimônio imaterial da Humanidade

UNESCO : 43 obras proclamadas obras-primas do Património oral e imaterial

Paris, 25 Nov (Lusa) - A UNESCO proclamou hoje um número recorde de 43 Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da humanidade, entre as quais o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil) e o Choje Timbila (Moçambique).²⁰

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano é uma mistura de música, dança, poesia e festa e os seus primeiros registos remontam a 1860.

¹⁹ “(...) o fluxo migratório permanece marcadamente estável e constante a partir de 1895 e especialmente de 1902 a 1977 25% a 30% da força de trabalho moçambicana era exportada (CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS, 1998, p. 3).

²⁰AGÊNCIA LUSA (2010).

É uma das matrizes do samba carioca e encontra-se em obras de compositores baianos como Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso e nas alas das baianas das escolas de samba.

O Chope timbila é uma manifestação cultural (da etnia chope, do sul de Moçambique) que integra dança e música executada em timbilas, um instrumento semelhante ao xilofone mas inteiramente de madeira.

Estas obras-primas, um terço das quais de países em desenvolvimento, foram escolhidas por um júri internacional composto por 18 elementos de um total de 64 candidaturas nacionais e multinacionais, que competiam por esta distinção bienal atribuída pela terceira vez, indicou o director-geral da ONU para a Ciência, Educação e Cultura, Koichiro Matsuura.

O objectivo é distinguir - com o intuito de as salvaguardar - as expressões e tradições orais, a música e a dança, os rituais e mitologia, os conhecimentos e práticas respeitantes à natureza e ao universo, os conhecimentos ligados ao artesanato tradicional e os espaços culturais.

Esta terceira proclamação deverá ser igualmente a última, devido a uma Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, que prevê a elaboração de uma lista representativa do património oral e imaterial, nomeadamente aquele que necessita de uma preservação urgente.

Adoptada em 2003, a Convenção deverá entrar em breve em vigor porque já foi ratificada por 26 Estados, em 30 necessários, precisou a UNESCO.

Assim foi noticiada pela agência portuguesa de informação “Lusa”, a 25 de Novembro de 2005, a proclamação da timbila como Obra-Prima do Património Oral e Intangível da Humanidade pela UNESCO. Uma vez atingida tal distinção, observou-se em Moçambique um amplo movimento para a sua divulgação por parte das autoridades governamentais encarregadas da área de educação e cultura, dando-se o conhecimento do fato ao público em geral.

A proclamação da timbila como “património da Humanidade” enquadra-se no âmbito do programa da UNESCO voltado à promoção do património cultural imaterial, em particular na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adotada pela entidade a 17 de Outubro de 2003. Em seu Artigo 2, a Convenção define como “património cultural imaterial”:

(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns

casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. este patrimônio cultural, que se transmite de geração em geração é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2006, p. 4).

O documento justifica a pertinência de um instrumento normativo específico para o patrimônio cultural imaterial como meio de complementar as ações já previstas em instrumentos análogos, relativos ao patrimônio cultural material (normalmente cidades, edifícios e monumentos) e ao patrimônio natural, ressaltando a interdependência entre eles. Mas sobretudo destaca a sua necessidade:

Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda (...) (UNESCO, 2006, p.3).

Após uma introdução onde expõe os seus princípios, passa-se a descrição dos procedimentos necessários (cujo primeiro passo é a ratificação da mesma Convenção) para que cada país signatário da Convenção pleiteie a candidatura de uma manifestação cultural própria, a partir de critérios também pré-estabelecidos. Uma vez, preenchidos todos os requisitos, as diversas candidaturas passam por um processo de avaliação do material enviado à UNESCO. Assim, a partir de 2003, estabeleceu-se que bianualmente, seriam proclamadas duas manifestações com a categoria de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade. No ano de 2005, a Timbila de Moçambique e por coincidência, o Samba-de-Roda do Recôncavo Baiano foram indicados como tais.

Daí, passa-se a um processo de elaboração de um Plano de Ação que define as estratégias de salvaguarda, com metas estabelecidas de acordo com a realidade e as necessidades identificadas em cada país. No caso da timbila moçambicana, dentre outros aspectos, definiu-se como prioridade:

- a preservação do *mwenje*, que é a madeira necessária à fabricação da *mbila* e que atualmente se encontra quase em processo de extinção;

- a introdução da timbila no sistema nacional de educação;
- ações de turismo cultural na região de Zavala, de onde a timbila é a cultura típica;
- mecanismos de geração de renda para os artistas e
- construção de um centro cultural temático no distrito de Zavala, no qual se possa preservar a memória histórica e se produzir instrumentos, lecionar, etc. (MINISTRY OF CULTURE, 2004, pp. 18-20, tradução minha)

Na altura da proclamação, fui convidado pela Direção Nacional de Cultura (DNC, órgão executivo máximo do Ministério da Cultura) a redigir um pequeno parecer tecendo comentários de caráter histórico e antropológico para o fato. Este texto não chegou a ser publicado, mas em linhas gerais ressaltava a importância do reconhecimento mundial a uma manifestação cultural africana, dado que historicamente, em seu conjunto, tem sido vítimas de discursos ideológicos depreciativos e tidas como símbolo de atraso em termos de desenvolvimento humano. O texto também destaca a capacidade adquirida ao longo do tempo pela timbila em representar diversos níveis de identidade: local (do povo chopi), nacional (de Moçambique) e agora, universal (como “patrimônio da Humanidade”).

A oportunidade de redigir esse texto para a Direção Nacional de Cultura despertou o interesse em conhecer a timbila mais profundamente, uma vez que o destaque internacional advindo da sua proclamação como patrimônio da Humanidade acabava por torná-la uma referência do país a um nível mais alto. E conforme fui me aprofundando no seu conhecimento, a timbila se mostrou um universo fértil para o estudo de questões relacionadas com a política sobre a diversidade cultural ao longo da História recente do país, que certamente a levaram a se tornar um dos seus ícones mais visíveis.

1.3 Familiarizando-se com a Timbila

1.3.1 Msaho 2006: o primeiro contato

Com efeito, a primeira chance de observar a timbila de perto se deu no mês de Agosto do ano seguinte, quando se realiza o *msaho*, justamente no distrito de Zavala, em Inhambane. Em *xitchopi*, *msaho* quer dizer “encontro de amigos” e mais especificamente, a expressão refere-se aos grandes encontros festivos de diversas

orquestras de timbila, onde estas se apresentam num ambiente de confraternização e festividade. Como veremos mais adiante, ao *msaho* assumiu diferentes formatos ao longo do tempo, de acordo com os diversos contextos sociais em que as populações *chopi* estiveram inseridas.

Atualmente, o *msaho* tem a forma de um festival que acontece durante um dia, no último sábado do mês de Agosto, em que de manhã até o início da noite, as diversas orquestras da região se apresentam num palco situado na Vila de Quissico, a sede administrativa do Distrito de Zavala. E especialmente para esta ocasião, o então Ministério da Cultura realizou uma conferência informativa sobre o significado da proclamação da timbila dirigido à população local, um dia antes do evento principal. Para além da presença do Governador da Província de Inhambane, Itai Meque, da então Vice-Ministra da Cultura, Antónia Xavier, e das instâncias provinciais e distritais deste ministério, o evento contou com a participação do representante da UNESCO no país e de membros da Associação dos Amigos de Zavala (AMIZAVA), uma organização sociedade civil que se propõe a defender os interesses do distrito.

A AMIZAVA tem um papel importante na contemporaneidade da timbila. Trata-se de uma organização da sociedade civil criada em 1994 e sediada em Maputo, cujo objetivo²¹ declarado é o de promover ações e captar apoios dos mais diversos tipos em prol do desenvolvimento do distrito de Zavala. É formado, em sua maioria, por profissionais liberais de origem *chopi* e atualmente residentes em Maputo. Uma das suas ações enquanto grupo foi justamente a revitalização do *msaho* devido ao longo período de ostracismo que se verificou em função da guerra (de 1976 a 1992), que por sua vez, provocou uma ampla dispersão das populações rurais em todo o país. Assim, um ano depois da sua fundação, realizou-se o primeiro *msaho*, porém, com uma característica inteiramente nova: um festival realizado durante um dia na sede da Vila, em que as diversas orquestras do distrito se apresentam subsequentemente. Antigamente, no tempo colonial, os *msahos* eram promovidos nas diferentes localidades pelos seus chefes e chegavam a durar vários dias, uma semana até. Nesse sentido, a

²¹ De acordo com o parágrafo Quinto (cap. 2) do seu estatuto: “A AMIZAVA tem por objeto a promoção do desenvolvimento econômico, social, cultural, técnico e científico das populações de Zavala. (BOLETIM DA REPÚBLICA, 1995, p.171).

configuração atual comprimiu a dimensão do evento, num mesmo local e num mesmo dia.

A AMIZAVA²² adotou como estratégia de divulgação do *msaho*, a escolha anual de um tema de alta repercussão social - como, por exemplo, a realização de eleições ou a conscientização sobre o HIV/AIDS - procurando assim chamar a atenção da sociedade para o distrito. Neste ano, por razões óbvias, o tema escolhido foi a própria promoção da timbila a “patrimônio da Humanidade” e a partir daí, a associação se articulou com as instituições envolvidas no processo não apenas na organização de evento em si, como também na realização desta conferência informativa.

A conferência consistiu primordialmente num evento de exibição do vídeo oficial da candidatura, produzido pela DNC, seguido de explicações dadas pelos técnicos envolvidos e pelo representante da UNESCO, acerca dos propósitos desta instituição. Dando continuidade, foi a vez do governador e da vice-ministra fazerem os seus discursos, estes de caráter mais político. Importante assinalar que as falas eram todas feitas em português e depois traduzidas para o *xitchopi* por um intérprete, dado que a platéia era basicamente formada por habitantes do distrito, falantes da língua local, em sua maioria²³.

A menção a estes aspectos torna-se importante para os objetivos deste estudo na medida em que tão interessante quanto a timbila em si enquanto manifestação artística, chama a atenção a sua relação histórica com as instâncias governamentais. A mobilização do aparato do Estado em torno desta manifestação remonta ao período colonial e traz à discussão a sua relação com o universo da cultura em Moçambique.

No dia seguinte, o evento *msaho* propriamente dito foi acompanhado da presença solene destas autoridades, conferindo-se prestígio à ocasião. O local destinado às apresentações é o Miradouro, uma arena construída num ponto alto do distrito. Do seu alto é possível avistar o Oceano Índico ao fundo, a faixa costeira e logo em seguida, uma lagoa salobra (parte de um conjunto de sete), cuja margem é uma faixa de terra que vai se estende em

²² Que em 2008, veio a registrar o *msaho* como marca de sua propriedade, através do selo “Made in Mozambique”, idealizado pelo Ministério de Indústria e Comércio.

²³ Fato recorrente na política moçambicana, quando autoridades se dirigem às populações das mais diversas regiões do país.

elevação até o local onde está a arena. O Miradouro é um ponto turístico, onde os viajantes que passam pela Estrada Nacional n.o 1²⁴ param para apreciar a beleza do local. O palco das apresentações é uma pequena plataforma retangular de cimento erguida sobre a relva na parte plana da arena e fica de frente para uma escadaria convexa, onde a platéia se acomoda.



Fig. 4 - Msaho 2006

No fundo deste pequeno palco, chamavam a atenção algumas faixas com dizeres alusivos à proclamação da timbila, escritos em português e em *xitchopi*. Numa delas, lia-se “Exaltemos a Timbila Patrimônio da Humanidade” (*Tina Dhumiswe Timbila Thomba Ya Votse Vatho*, em *xitchopi*); em outras duas, estava escrito “Juntos Continuaremos a Lutar Contra a Pobreza Absoluta” e “Combater o Espírito de Deixa-Andar é uma Tarefa Permanente”. Estas últimas frases correspondiam, à época, os principais *slogans* do governo de Moçambique. Havia ainda outras duas, em volta do palco, em que se podia ler: “Água, Saúde e Educação para Todos” e “Viva a Educação e

²⁴ Estrada que liga o norte ao sul do país, acompanhando a faixa costeira.

Cultura ao Serviço do Povo”. Tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do ponto de vista estético, estas faixas lembram bastante as frases de ordem da FRELIMO durante o período do regime socialista, de inspiração revolucionária²⁵.

Conforme avançava o dia, iam chegando os espectadores, que eram na sua maioria, residentes do distrito e das zonas adjacentes. Foi possível observar também a presença de turistas oriundos da Cidade de Maputo e até mesmo de outros países. No topo da escadaria que constituía a platéia, havia uma tribuna reservada às autoridades de Estado e às chamadas “autoridades tradicionais”²⁶, popularmente conhecidos como “régulos” e facilmente identificáveis pelo seu traje militar. E finalmente, para acabar de compor o cenário, um bom número de policiais fazia a segurança do evento, que por sua vez, contou com a cobertura de jornalistas da imprensa escrita, rádio e televisão.

Antes das apresentações, o início do festival foi marcado pela cerimônia do *kupahla*, isto é, a evocação dos espíritos dos antepassados, a quem se pede que o evento decorra com sucesso. Esta cerimônia é oficiada pelo representante da autoridade tradicional local - no caso, da localidade de Quissico, Rafael Quissico N’dingane - juntamente com o seu demiurgo. A execução desta cerimônia dá-se em volta de uma árvore, ao lado da qual se posicionam os representantes do poder tradicional (local) de um lado e os representantes do poder oficial (governador da Província, vice-ministra da Educação e Cultura e os seus técnicos mais graduados) do outro. Concluída a evocação aos espíritos, o evento pode transcorrer com tranquilidade, diz-se.

Assim, as oito orquestras, oriundas das diversas localidades de Zavala se apresentaram sucessivamente, por um tempo de 40 minutos em média, do início ao fim da tarde. Houve ainda, entre elas, apresentações de um grupo de dança da província de Gaza apresentando a dança *xigubo* e um grupo de música ligeira. O público se mostrou satisfeito e aplaudiu os vários grupos presentes, mais a alguns do que a outros. Ao cair da tarde, quando a iluminação já se mostrava precária, parte do público - principalmente jovens - “invadiu” o palco para dançar junto dos artistas. Neste momento, as autoridades já tinham se retirado e os artistas executavam a *ngalanga*, uma outra dança chopi. Foi

²⁵ Voltaremos a esta temática mais adiante, no capítulo 5.

²⁶ São os líderes políticos das pequenas localidades espalhadas pelo país, cuja legitimidade de poder tem fundamento nas tradições culturais locais; atualmente, são reconhecidos pelo Estado e desempenham um papel importante na estrutura administrativa do país.

um momento de alegria intensa e espontaneidade, em que a distinção entre platéia e palco praticamente se desfez. E aos poucos, todos foram se dispersando e o evento foi dado por encerrado.

Presenciar o *msaho* é uma experiência interessante pela oportunidade - relativamente rara - de se familiarizar com a timbila enquanto manifestação artística e em relação à sua articulação com o contexto social envolvente. Configura-se também como uma ocasião bastante oportuna justamente por sintetizar o conjunto de transformações por que tem passado não apenas os chopi, mas a sociedade moçambicana como um todo.

Porém, esta experiência havia sido bastante curta e repleta de informações novas difíceis de contextualizar num primeiro momento. Nesse sentido, foi fundamental o contato com o trabalho de Hugh Tracey²⁷, etnomusicólogo britânico imigrado para a então Rodésia do Sul (atual Zimbábwe) na década de 1920, inicialmente para trabalhar como agricultor. Do seu contato com as populações nativas através do trabalho com a terra, Tracey passou a se interessar pela musicalidade do povo local *shona*, inclusive chegando a aprender a sua língua, o *karanga*. Daí, adquiriu um conhecimento profundo sobre a sua cultura, especialmente sobre a música e, convencido da sua qualidade intrínseca, empreendeu uma série projetos para o seu registro, primeiramente a partir de anotações e mais tarde, em gravações fonográficas. Nesse sentido, Tracey foi um pioneiro, fazendo os primeiros registros da música desta parte de África e divulgando-a para o resto do mundo. Contudo, não sem resistência; o governo colonial rodesiano e as missões católicas e protestantes sempre se mostraram contrários às suas atividades e não mediram esforços em cerceá-lo, através de uma série de obstáculos (OLIVEIRA, 2008, p.126).

Como resultado dessas experiências, Hugh Tracey desenvolveu uma visão crítica sobre o sistema social sul-africano e também sobre a ação dos missionários, que toleravam a música africana apenas enquanto instrumento de catequização. Em meio a essas

²⁷ Ainda assim, Tracey perseverou e continuou com as suas atividades de promoção da música africana, trabalhando na radiodifusão, escrevendo artigos e mais tarde, participando da fundação de importantes instituições voltadas à música africana como a *African Music Society* e a *International Library of African Music* (atualmente, o maior arquivo de música africana no mundo), hoje hospedada na *Rhodes University*, em Grahamstown, África do Sul. O seu trabalho também sofreu sanções por parte do regime do *apartheid*, interessado em invisibilizar as manifestações culturais dos negros africanos (INTERNATIONAL LIBRARY OF AFRICAN MUSIC, 2009).

movimentações, Tracey travou contato com trabalhadores moçambicanos nas minas da África do Sul e acabou por se interessar pela sua música – a timbila -, que gozava de particular sucesso nas horas de lazer, chegando mesmo a receber estímulo por parte dos administradores das empresas mineradoras. Por convergência de interesses, a partir da década de 1940, ele foi convidado oficialmente pelo governo português a realizar pesquisas mais aprofundadas sobre esta arte do sul de Moçambique, realizando visitas preliminares e espaçadas entre 1940 e 1942²⁸.

A partir de 1943 em diante, Tracey teve a oportunidade de conviver por períodos mais longos com os “timbileiros”, na própria Circunscrição de Zavala, a terra dos chopi. Além de poder realizar gravações (em 1943, ele leva alguns músicos para Durban, na África do Sul com este propósito), tem a ocasião ideal para descrever detalhadamente todos os elementos que compõem a Timbila enquanto manifestação artística; deste período, resulta a monografia *Chopi Music: these fortunate people*, traduzida para o português como “Música Chope: gentes afortunadas” e publicada em oito números da mesma revista *Moçambique...*, ao longo três anos, de 1946 a 1948. Trata-se do mais completo estudo sobre a música e dança de Timbila, referência obrigatória para os estudiosos interessados no tema.

Fundamentalmente, a leitura da obra de Tracey permitiu uma compreensão estética da timbila, ou seja, um entendimento dos seus elementos musicais, coreográficos e líricos. Nela, o autor descreve com riqueza de detalhes o chamado *msaho*²⁹, que corresponde a uma peça orquestral completa e “canônica” de timbila; através do recurso a gravações, anotações e entrevistas com os artistas, descreve o arranjo musical, a seqüência dramática - proporcionada pela dança -, o conteúdo das canções e o seu processo de composição.

Com efeito, “Música chope: gentes afortunadas” tornou-se um guia fundamental para orientar a observação da timbila em ocasiões futuras. E estas vieram de modo bastante privilegiado, quando em Junho de 2007, fui contratado como pesquisador estagiário em

²⁸ Das quais resultaram três artigos: “Três dias com os Ba-Chope”, “Música, poesia e bailados chopos” e “Marimbas, os xilofones dos Changanas”, todos publicados na revista *Moçambique: Documentário Trimestral*, editada pelos órgãos de comunicação do governo colonial português.

²⁹ O significado deste termo empregado por Hugh Tracey é diferente do que foi acima referido.

Etno-Musicologia no ARPAC³⁰, órgão técnico do Ministério da Educação e Cultura. Na altura, esta instituição estava encarregada de elaborar um inventário sobre a timbila, no âmbito do Plano de Salvaguarda para a sua preservação, proposto no dossiê da candidatura (MINISTRY OF CULTURE, 2004) anteriormente referido.

Assim, logo em seguida, dois meses depois, desloquei-me outra vez a Zavala para acompanhar a edição anual do *msaho*, desta vez como pesquisador ligado a uma instituição governamental. E mais tarde, no mês de Novembro, em uma deslocação de dez dias, além de observar mais e melhor as orquestras, pude entrevistar vários artistas de timbila, mais precisamente, os líderes das orquestras. Nesta segunda ida, já pude confrontar os dados extraídos da observação direta e das entrevistas com a literatura disponível e a partir daí, ter uma boa condição de descrever esta manifestação cultural em sua contemporaneidade.

1.4 Imersão no universo da Timbila

1.4.1 *Msaho* 2007

Em linhas gerais, a edição do *msaho* neste ano, não diferia muito do ano anterior, apenas deve-se mencionar a afluência de um público sensivelmente maior³¹, destacando-se a presença significativa de turistas de outros países. E desta vez, na condição de funcionário de um órgão do governo, participei da reunião da Comissão Organizadora do evento (sexta-feira, 24/08/07), que contou com a presença de membros da Direção Nacional de Cultura, da Direção Distrital (a instância local), de um representante da UNESCO, membros da AMIZAVA e representando os artistas, o timbileiro Bernardo Romeu Simão, líder do grupo da localidade de Nhacutowe.

Basicamente, discutiram-se aspectos logísticos do evento, como transporte, alimentação e hospedagem para os músicos, uma vez que eles vinham de localidades distantes da sede da Vila e teriam que passar pelo menos um dia fora de casa. Foi possível constatar

³⁰ Anteriormente, esta sigla designava o Arquivo do Patrimônio Cultural.

³¹ Não foi possível apurar dados precisos do número de pessoas presentes ao evento, podendo se estimar o público flutuante em algo em torno de 3 mil pessoas.

a precariedade organizacional em relação a estes três aspectos. Além disso, Bernardo Simão chamou a atenção para alguns aspectos dignos de nota:

- interferência dos organizadores na *performance* artística da Timbila; citou o caso de um organizador que lhe orientou a tocar virado de frente para uma determinada autoridade pública, deformando o cenário original;
- “falta de consideração” na forma como as instituições/organizadores se comunicam com os timbileiros. Segundo ele, regra geral, se estabelece uma relação de mando e obediência, dos primeiros para com os segundos; reforçou este ponto afirmando que os artistas devem ser “convidados” e não “convocados” pelas instituições, como é a prática corrente.
- ônus: o timbileiro afirmou ainda que, com este tipo de relacionamento, tocar timbila, algo a princípio agradável, torna-se “um castigo”, um peso a suportar. Acrescentou que: “(...) o Governo está a destruir a timbila (...)”, ao agir dessa forma.
- privilégio a certos timbileiros – nomeadamente, a Venâncio Mbande³² – em detrimento dos outros.
- maior valorização da timbila por parte dos estrangeiros em contrapartida à desvalorização por parte dos nacionais, sobretudo das autoridades.
- performance incompleta, uma vez que cada orquestra devia apresentar 4 (quatro) composições, pois não haveria tempo suficiente para que todas apresentassem peças orquestrais completas³³.

Enfim, a fala de Bernardo Simão indicou uma grande insatisfação em relação ao tratamento dispensado aos artistas por parte das autoridades, condenando a postura dos organizadores de modo generalizado. O seu discurso chamou a atenção para eventuais tensões na relação entre artistas e gestores da cultura e também para a multiplicidade de interesses e visões dentro de um mesmo universo artístico e cultural.

No dia seguinte (sábado, 25/08/07), deu-se a abertura do evento no início da tarde. E como é de praxe, observou-se a cerimônia do *kupahla*, na qual a “autoridade tradicional” da localidade de Quissico (o mesmo do ano anterior) fez a sua invocação aos espíritos diante do público e das autoridades presentes, desta vez, o governador da

³² Mbande é o timbileiro mais conhecido a nível nacional e até mesmo internacional. Sua popularidade deriva do tempo em que trabalhava nas minas de ouro da África do Sul, desde a década de 1950 e onde se apresentava com a sua orquestra.

³³ Depoimento colhido por mim em 24/08/07).

Província de Inhambane) e Luís Covane (então vice-ministro da Cultura). A suas presenças se justificavam pela ocasião do aniversário de 35 anos da elevação de Quissico à categoria de Vila, fato ocorrido a 26 de Agosto de 1972, nos derradeiros anos do regime colonial; este foi o tema escolhido para a edição anual do *msaho*, como indicavam as diversas faixas alusivas à efeméride espalhadas pelo Miradouro.

As orquestras de timbila são nomeadas de acordo com a localidade (subdivisão do distrito) de onde vem; neste caso, apresentaram-se os grupos das seguintes localidades, na seguinte ordem: Zandamela, Zavalene, Banguza, Muane, Canda, Mavila, Guilundo, Nyacutoo (entre estas duas últimas, apresentou-se um grupo cultural da província de Gaza, com as danças *xigubo* e *xingomana*). Este aspecto é de fundamental relevância no que diz respeito à interação social entre as diversas populações do distrito na medida em que cada orquestra simboliza o prestígio da localidade que representa, estimulando assim um ambiente de rivalidade regional. A reação do próprio público local evidenciava este aspecto, procurando aplaudir e prestigiar mais os seus conterrâneos.

De salientar que, diferentemente do ano anterior, neste ano, o som das orquestras não estava amplificado com caixas de som potentes, desta vez, havia apenas por três megafones dispostos nos cantos do palco. Este fato nos leva a uma questão importante: as cerca de 2.000 pessoas presentes ao evento não tinham condições de ouvir o conteúdo das letras das canções, apenas quem se posicionasse muito próximo ao palco. Neste sentido, a própria dinâmica performática atual do *msaho*, com uma distinção mais clara entre público e platéia é também sintomática das características contemporâneas deste evento.

Como manifestação artística, a timbila está envolvida nos processos sociais mais abrangentes que atingem Moçambique como um todo. Neste caso, como não poderia deixar de ser, as novas tecnologias de comunicação - tais como a amplificação massiva do som - tem impacto notável sobre a sua performance. Ao analisar as “mudanças na sensibilidade musical no mundo ocidental neste fim de século”, Jorge José Carvalho (1999) traz subsídios pertinentes para analisar a inserção da timbila dentro de novas conjunturas globais no campo da cultura. O autor afirma que: “(...) as profundas transformações na tecnologia da produção musical ocorridas nas últimas décadas

provocaram uma alteração dramática do lugar que a música ocupa na sociedade e também para o indivíduo” (CARVALHO, 1999, p. 53).

Ainda que o contexto da timbila seja ligado a um universo rural moçambicano, estas transformações no mundo “ocidental” acabam impactando nele também. O autor se propõe a refletir sobre estes aspectos no que diz respeito a: tecnologia de gravação e reprodução; a execução musical; a recepção do produto musical e as subculturas musicais envolvidas. Mas adiante, através dos depoimentos dos artistas, poderemos ter uma idéia dos diversos impactos sobre a timbila relativamente a estes itens apontados por Carvalho.

E finalmente, a exemplo do que se observou no ano de 2006, após as apresentações das orquestras de timbila, diversos artistas de grupos diferentes executaram a *ngalanga*, convidando o público a se misturar com eles no palco.

Apoiado na leitura da obra de Tracey, pude apurar melhor a minha observação das performances das orquestras e com a ajuda das pessoas presentes ao evento, fui me familiarizando cada vez mais com a musicalidade da timbila. Para tal, o ponto de partida que melhor se apresentou foi o *mzeno*. Consensualmente, o *mzeno* é apontado como o ponto alto de uma apresentação canônica de timbila; esta é composta de diversas partes articuladas entre si, cada uma com arranjo musical e coreografia própria. O *mzeno* é o mais importante das 8 a 11 partes que normalmente a compõem. Isto porque é neste momento que a timbila cumpre a sua função social, veiculando as mensagens de caráter social e moral à comunidade através do canto. A importância desta mensagem é tal que, durante a sua execução, a parte instrumental é tocada baixa, lenta e suavemente – para que todos a possam ouvir bem o conteúdo da mensagem – e todos os dançarinos se formam em linha, cantando o tema em uníssono.

Sobre o *mzeno*, ressalta inclusive, que esta é a parte da música “mais palatável aos ouvidos ocidentais” (TRACEY, 1946, n.o 50, p. 90), talvez pela sua suavidade, esplendor e emoção acentuadas. Efetivamente, esta parte da musicalidade de uma peça típica de timbila é de mais fácil assimilação para o ouvido não familiarizado; a dinâmica baixa, o andamento lento e o canto melodioso em uníssono propiciam uma melhor apreciação.

Uma vez que se consegue identificar o *mzeno*, torna-se mais fácil compreender as outras partes constituintes da performance da timbila. A partir dele, o espectador/ouvinte percebe que a performance possui uma seqüência dramática pré-definida e até mesmo, relativamente rígida. Desde seu início, as diversas partes vão se sucedendo, conduzindo o espectador até o momento solene - o *mzeno* - e depois, com outras variações dramáticas e musicais, a performance vai se encaminhando para o seu final. Estes aspectos serão detalhados mais adiante, a partir dos dados extraídos das entrevistas com os artistas.

Em suma, familiarizar-se com a musicalidade da timbila implica numa adaptação do ouvido, o que nos leva a um aspecto fundamental da sonoridade da *mbila*: a sua afinação difere da escala temperada ocidental e daí decorre a estranheza inicial para um ouvido “educado” neste sistema. Tracey chegou a esta conclusão pela dificuldade em precisar a tonalidade dos instrumentos através do uso do diapasão (idem, n. 52, p. 103); porém, como ele mesmo relata, sempre lhe impressionou a capacidade dos músicos em determinar o diapasão (o tom fundamental) justo para cada instrumento. Isto afasta qualquer suposição de arbitrariedade e demonstra, ao contrário, um “senso de discriminação” bastante preciso (idem).

A questão da afinação das *mbila* traz consigo uma série de implicações. Tracey (1946, n.52, p. 106) observou que cada líder de orquestra possuía o seu próprio *hombe* (centro tonal), em relação ao qual todas as outras *mbila* do conjunto eram afinadas. Daí deriva a singularidade de cada orquestra, representando simbolicamente cada localidade. Porém, em determinados contextos, se colocava a questão de se padronizar (ou não) a afinação dos instrumentos para se atingir a harmonia do conjunto, sobretudo em ocasiões em que músicos de localidades diferentes se viam na situação de tocar em conjunto. Esta questão se colocou quando, por exemplo, em 1939, todos os músicos da terra dos chopi foram convocados para a recepção do então presidente de Portugal, General Carmona, em visita à colônia de Moçambique; em 1940, quando músicos de diferentes localidades foram selecionados para participar da Exposição Colonial em Lisboa (retratando o *modus vivendi* típico de “indígenas da Colônia de Moçambique”) e nas minas de ouro da África do Sul, onde os grupos de timbila eram formados por músicos e dançarinos de origens chopi diversas.

Além deste aspecto em relação à afinação, há ainda outra questão mais problemática: as situações em que os músicos se vêem instados a executar canções de origem ocidental. Isto se dava nas ocasiões em que a administração colonial os obrigava a executar a “Portuguesa”, o hino nacional lusitano, ou então o “God Save the King”, a pedido dos administradores das minas na África do Sul, para satisfazer os turistas europeus que as visitavam. Tracey desaprova estes procedimentos, o que caracteriza como uma postura “infantil” (1946, n. 49, p. 58) tanto por parte das autoridades, pelo seu caráter coercitivo, tanto por parte dos *chopi*, por aceitarem passivamente; além de classificar o resultado como “musicalmente terrível” (idem). Defende que a musicalidade da timbila deve ser executada e conhecida em sua própria singularidade.

Neste particular, Tracey se posiciona contrariamente às práticas correntes tanto por parte dos administradores das minas quanto dos administradores coloniais, na medida em que estes procuravam instrumentalizar a timbila a favor de seus próprios interesses. Num plano mais geral, traz à tona a questão da descaracterização de determinadas manifestações culturais autóctones em virtude do contato desigual com a cultura ocidental, que se dá dado num contexto colonial.

Esta questão da instrumentalização da timbila será retomada décadas mais tarde pelo etnomusicólogo brasileiro Martinho Lutero, que pesquisou entre os *chopi* em fins da década de 1970. Lutero chama atenção para a existência, entre eles, de vários instrumentos afinados em escalas diatônicas ocidentais. Para ele:

Este fato, aparentemente sem importância, representa uma grande mudança em termos culturais que pode ser feliz ou funesta, dependendo da forma de orientação e condução desta profunda troca. (...) não se trata apenas de mudar a afinação das notas de um instrumento, mas sim de mudar o ouvido de um povo (LUTERO, 1980, p. 43).

Esta discussão apresentada pelos dois pesquisadores, em contextos diferentes, coloca uma questão importante em relação àquilo que se entende por “salvaguarda” da timbila enquanto patrimônio cultural. Isto porque a afinação singular da *mbila* é em si considerada como um fator de diversidade cultural; e como tal, de acordo com o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, deve ser protegida

de influências potencialmente negativas dos avanços da globalização econômica, tal como podemos ver nesta passagem:

(...) os processos de globalização e transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para a sua salvaguarda (...) (UNESCO, 2003, p. 2).

Dentro de uma análise que procura identificar as diferentes concepções de cultura que nortearam as atividades da UNESCO desde a sua fundação, Mariella Pitombo aponta que, nos últimos anos, a instituição vem cristalizando um discurso contrário às “ameaças” representadas pela força homogeneizante da chamada “globalização”. Para a autora, o exemplo mais ilustrativo dessa postura consiste na “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural”, adotada pela entidade em 2002. Este documento proclama alguns princípios que, por sua vez, serviram de base para a elaboração da própria Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e de outros instrumentos semelhantes. Em seu Artigo 1 postula que: “Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza”. (UNESCO, 2006, p.3).

E no seu Artigo 8, ressalta que:

Frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e inovação, deve-se prestar uma particular atenção à oferta de diversidade criativa, ao justo reconhecimento dos autores e dos artistas, assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais. (idem, 2006, p. 4).

Estas duas passagens procuram assinalar a especificidade dos bens e serviços culturais que podem ser considerados como patrimônio cultural imaterial e a necessidade especial da sua preservação. Ao colocar a diversidade cultural como elemento vital para o desenvolvimento humano - equiparando-a à diversidade biológica para a preservação da natureza/meio-ambiente - o documento recupera um debate iniciado quando da

fundação da própria entidade. Na tentativa de rever as ideologias racistas que acirraram a II Guerra Mundial, a UNESCO convocou eminentes intelectuais de diversas áreas para discutir a questão racial.

Dentre eles, Claude Levi-Strauss (1970) rejeita as teses evolucionistas que estabelecem hierarquias entre as diversas “raças” (ou culturas) assinalando que o processo evolutivo humano se dá fundamentalmente, a partir de contribuições dadas pelos diversos grupos humanos ao longo da história. É nesse sentido que a diversidade cultural seria indispensável ao desenvolvimento e à própria sobrevivência da espécie, alargando o repertório de soluções para os diversos problemas com que ela se depara. E transpondo para o caso em questão, a afinação peculiar da timbila - e de resto, toda a sua singularidade enquanto manifestação artística - constituiria numa “oferta de diversidade criativa”, isto é, uma contribuição dos chopi para a criatividade humana, especificamente na área da música.

Já ao postular que os bens e serviços culturais não devem ser considerados como simples mercadorias, o documento chama atenção para a vulnerabilidade de determinados grupos sociais perante os imperativos de uma economia global, cujo poder tentacular potencialmente absorve tudo ao seu alcance e impõe as suas próprias regras na cadeia de produção e circulação dos bens e serviços culturais.

Deve-se notar, no entanto, que a concepção de patrimônio cultural tal como estabelecida no texto da Convenção encerra uma contradição em relação à contemporaneidade de diversas manifestações culturais como a timbila, pois ao mesmo tempo em que valoriza os “intercâmbios”, a “inovação” e a “criatividade”, condena as tais influências (supostamente nefastas) dos “processos de globalização e transformação social”. Inclusive, ao postular que tais patrimônios “não devem ser considerados como mercadorias (...)”, de certa forma, restringe a inserção dessas manifestações culturais no contexto social mais abrangente; como por exemplo, no fato de os fazedores da cultura poderem ter suas práticas como fontes regulares de renda.

No dia seguinte, houve mais uma cerimônia oficial envolvendo a timbila: a comemoração do aniversário da elevação de Quissico à categoria de Vila, o que como já vimos, era o mote desta edição do *msaho*. Esta solenidade decorreu em frente à sede da

Vila) e os números de timbila ficaram a cargo das orquestras de Guilundo, Zandamela, Muanini e Nhacutowe, nesta ordem. As performances foram acompanhadas de todo um cerimonial característico de Estado: discurso das autoridades (no caso, o governador da província e o vice-ministro da educação e cultura), deposição de coroa de flores aos Heróis da Nação e o içar da bandeira de Moçambique, acompanhado do hino nacional moçambicano executado pelo grupo de Muanini. Este último fato possui um importante significado simbólico se tivermos em conta que, durante o período colonial, as orquestras de timbila eram convocadas compulsoriamente pelos administradores coloniais para, todos os domingos, se deslocarem até a esta mesma sede (da então Circunscrição de Zavala, e também em outras povoações onde havia comunidades chopi) na cerimônia do içar da bandeira de Portugal; nestas ocasiões executavam o hino nacional português (MUNGUAMBE, 2000, p. 47).

Justamente, esta presença histórica da timbila no cerimonial do Estado e na representação da Nação em Moçambique é o tema central deste estudo. E para a compreensão do seu significado, recorreremos à noção de “invenção das tradições” empregada pelo historiador Eric Hobsbawm. Nas suas palavras:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM e RANGER, 1997, p.9).

Ainda segundo este autor, procedimentos desta natureza, reforçados pela sua repetição cíclica caracterizam-se por “estabelecer com ele (um passado histórico) uma continuidade bastante artificial” (idem, 1997, p.10). Neste caso, é razoável pressupor o alto grau de artificialidade em se buscar associar a timbila com uma idéia de nacionalidade portuguesa, como pretendiam os administradores coloniais. E por outro lado, a manutenção destas práticas por parte dos governantes atuais sugere uma linha de continuidade em relação a procedimentos administrativos coloniais, ainda que hoje o ponto de partida seja outro: a própria nação moçambicana.

Hobsbawm justifica a utilidade do conceito afirmando que: “(...) as tradições inventadas são sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra forma

poderiam não ser detectados nem localizados no tempo. Elas são indícios.” (idem, 1997, p. 20). Do ponto de vista metodológico, constitui uma ampliação das possibilidades da pesquisa por ir além das fontes convencionais, tais como documentos escritos, declarações oficiais de autoridades, etc. Além disso, o autor aponta o interesse específico das “tradições inventadas” para os estudos sociais contemporâneos:

Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a “nação”, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas (...). Todos estes elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos porque a originalidade histórica implica inovação (idem, 1997, p. 22).

Esta abordagem se aplica adequadamente ao estudo do lugar social da timbila na medida em que podemos ver em episódios como este justamente os “indícios” de que nos fala Hobsbawm; indícios históricos das diversas políticas de gestão da diversidade cultural, isto é, do processo de classificação e hierarquização dos seus elementos para a construção de uma idéia de “nação” em Moçambique.

Ainda durante a estada em Zavala, fui convidado por Andrew Tracey³⁴ e sua equipe a acompanhar as gravações de um CD e um DVD a serem realizadas com a orquestra de Venâncio Mbande, em sua própria residência na localidade de Guilundo.

A oportunidade de presenciar uma exibição completa de timbila fora do contexto do *msaho* afigurava-se como algo relativamente raro e permitiria uma melhor apreciação de todos os elementos que constituem a timbila como uma obra de arte. Para quem não está familiarizado com ela, o contexto do *msaho* não propicia uma apreciação adequada, devido ao barulho e à agitação da multidão e outros estímulos - venda de bebidas, comida, artesanato, som eletrônico, etc.

Chegados à casa de Venâncio Mbande, a idéia era de fazer duas gravações ao longo do dia: a primeira era filmar a performance de uma peça orquestral completa de Timbila, com a participação dos dançarinos, tal como se concebe normalmente, destacando-se a

³⁴ Também presente, o etnomusicólogo sul-africano deu continuidade às atividades do pai (Hugh Tracey) como pesquisador e atualmente dirige o International Library of African Music (ILAM) – na Rhodes University (África do Sul), órgão que detém o maior acervo sobre timbila e música africana em geral.

dramaticidade coreográfica da timbila em sua plenitude; esta gravação resultaria num documentário em DVD. A segunda seria de cunho “estritamente musical”, separando-se cada instrumento e as vozes em canais individuais no equipamento de gravação; desta resultaria um CD. Provavelmente, esta deve ser a gravação de mais alta fidelidade feita sobre a timbila até os dias de hoje.

As gravações transcorreram normalmente, com eventuais interrupções técnicas e algumas sistemáticas, estas para caracterizar cada movimento específico da peça executada. O grupo executou uma peça orquestral completa com 8 movimentos de musicalidade e dramaticidade distintas, com diversas combinações entre músicos e dançarinos, na qual ordem dos movimentos foi a seguinte:

Mtsitso (tema instrumental dividido em duas partes, a primeira introdutória) / *Mguenisso* / *Mwemisso* / *Mtchuio* / *Chibudo* / *Mzeno* / *Hauzela Mabandla* / *Mtsitso Ho Guita*

Durante a primeira gravação, foi possível perceber com mais clareza a seqüência dramática de timbila. Inicia-se com uma introdução instrumental (*mtistso*), em seguida, o líder da orquestra dá um sinal para que os dançarinos entrem (*mguenisso*), ao que se seguem algumas danças em ritmo e intensidade crescentes (*mwemisso*, *mtchuio* e *chibudo*); esta seqüência cria uma certa tensão que vai sendo relaxada à medida que se aproxima do *mzeno*. Depois disso, passada a mensagem principal, o ritmo volta a se intensificar e os dançarinos se posicionam em duas filas, preparando a sua saída de cena (*hauzela mabandla*) e finalmente, a exibição se encerra com a repetição do tema instrumental inicial (*mtsitso ho guitá*). Com variações regionais - de orquestra para orquestra - este é o esquema básico de uma performance de timbila.

Já na segunda gravação, foi possível distinguir com mais clareza o som e a função das diferentes *mbila* no conjunto (cujo número varia bastante de um para outro). Em termos de variação de amplitude - do mais grave ao mais agudo - há cinco tipos de *mbila*, com funções específicas de ritmo, harmonia, melodia e improvisação. Infelizmente, desta vez, não tive oportunidade de entrevistar os artistas para saber mais sobre estes aspectos. Ficaria para uma próxima.

A presença de Tracey e sua equipe suscitou a questão da propriedade intelectual e da comercialização de gravações de timbila. Pelo que foi possível apurar no campo, Mbande possui um contrato de exclusividade (cujos termos não foram detalhados por Mucavele) com o ILAM de Andrew Tracey e este, por sua vez, tem um contrato com uma gravadora norte-americana (representada por Chris Berry, um integrante da equipe). Foi com base neste contrato que se realizaram as gravações, cujo destino, a princípio, é a documentação e a comercialização no mercado da chamada *world music*³⁵.

Do ponto de vista semântico, as expressões “patrimônio da Humanidade” e *world music* (“música do mundo”, em inglês) guardam uma certa semelhança, embora a princípio, tenham sido desenvolvidas em contextos diferentes. Steven Feld (2005) propõe uma genealogia da expressão “*world music*”, ou seja, o autor procura na evolução do seu significado ao longo do tempo, chamar a atenção para as relações político-sociais subjacentes à emergência de musicalidades não-ocidentais no mercado e no panorama cultural global. Identificando a sua origem na cultura material - dentre as quais, gravações musicais - recolhidas pelos antropólogos no contexto colonial, destaca a existência da desigualdade nas posições dos diversos atores envolvidos no ciclo produtivo da *world music*: artistas, intelectuais, empresários, organismos internacionais, Estados, etc; desigualdade esta que faz com que, muitas vezes, os criadores de diversas expressões culturais permaneçam à margem dos ganhos auferidos e produzidos pela enorme máquina comercial em que se configura esse universo.

Esta reflexão crítica se faz necessária para pensar o caso da timbila e a sua inserção no mercado cultural global contemporâneo, mais ainda quando o Estado se propõe a pensar os caminhos mais adequados à sua salvaguarda. Traz ainda a questão de identificar agentes sociais historicamente envolvidos na invenção de uma tradição baseada na timbila, inclusive eu próprio, como pesquisador ligado ao “Governo”.

1.4.2 Trabalho de campo como pesquisador do ARPAC

Três meses mais tarde, ainda nas atividades de elaboração de um inventário sobre timbila no âmbito do Plano de Salvaguarda, tive a oportunidade de voltar a Zavala para

³⁵ Trata-se de um nicho específico do mercado fonográfico, de demanda crescente, especializado em gravações realizadas em universos musicais “não-ocidentais”.

realizar um trabalho de campo de com dez dias de duração (de 5 a 15 de Novembro de 2007). Foi o momento ideal para aprofundar o conhecimento sobre esta arte, dialogando diretamente com os principais artistas da região. Sem dúvida, o conjunto das entrevistas com os líderes das orquestras foi o material mais rico coletado para este estudo; notadamente, os principais mestres *timbileiros* são de idade bastante avançada e nesse sentido, a célebre frase do historiador malinês Amadou Hambate Ba, de que “na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”, se aplica perfeitamente, dado o volume de informação que detém. Os conteúdos das entrevistas foram enriquecedores principalmente no sentido de contrapor o contexto contemporâneo da timbila com o período colonial e o pós-independência, visto que todos os timbileiros os vivenciaram intensamente.

Foram realizadas cinco entrevistas longas com quatro orquestras e seus respectivos líderes, nesta ordem: Bernardo Romeu Simão, da localidade de Nhakutowe; Venâncio Mbande, da localidade de Guilundo; Luis Madonele, da localidade de Mavila e Simeão Missael e Valeriano Missael, da localidade de Zandamela. Importa reiterar aqui que cada localidade tem a sua própria orquestra, existindo atualmente onze delas na região do Distrito de Zavala. Em outras palavras, cada grupo tem o seu próprio *ngodo*, ou seja, tem o seu próprio repertório, cuja estrutura no entanto é fixa.

1.4.3 *Ngodo*: a modalidade expressiva da timbila

Ngodo é o termo que se usa para se referir ao conjunto das canções que fazem parte de uma exibição tradicional de timbila; por exemplo, as oito partes distintas na gravação feita na casa de Venâncio Mbande constituem o seu *ngodo*. Todos os entrevistados confirmaram esta acepção do termo e acrescentaram que designa também o próprio conjunto de instrumentos. De notar que Tracey (1946) se refere a tal como *msaho*, o que sugere uma ressignificação do das expressões em conformidade com uma série de transformações ao longo do tempo.

De acordo João Soeiro de Carvalho (1999), a notória dificuldade em caracterizar o *ngodo* e mesmo de classificar a própria timbila enquanto forma de arte decorre de uma epistemologia - de matriz ocidental - que se caracteriza pela busca de um sistema universal de classificação do comportamento expressivo: daí o uso de categorias

separadas como “música”, “dança” e a sua classificação em “estilos” ou “gêneros”. O autor opta por utilizar o conceito de “modalidade expressiva” para caracterizar manifestações culturais como a timbila, tendo em conta que:

No caso das culturas da África Austral, expressão corporal, produção de som e drama estão intimamente associados em um comportamento gerador de totalidade. Este é um fenômeno integrado, percebido e culturalmente definido de acordo com critérios que acomodam regras de gravidade para a consciência dos diferentes constituintes. (...) A ênfase em cada um desses elementos constituintes pelos próprios atores ou a novidade na percepção do observador resulta em experiências cognitivas diferentes - e nas suas descrições resultantes - em relação ao fenômeno da performance (idem, 1999, p. 149).

Esta perspectiva aplica-se adequadamente ao caso da timbila justamente pela estreita ligação entre a parte musical, dramática e lírica e a experiência cognitiva única que daí resulta. À medida que o indivíduo vai se familiarizando com a timbila, percebe que o significado do som - às vezes, bastante desagradável para o ouvido não-iniciado - é complementado pelos movimentos dos dançarinos que juntos, reforçam a mensagem dirigida à comunidade contida nos cantos. A noção de “modalidade expressiva” tem a capacidade de caracterizar a timbila naquilo que ela tem de único, peculiar; inclusive, conforma-se com o princípio de diversidade cultural - e a necessidade da sua proteção - preconizado pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Então, dada a insuficiência de categorias como “música”, “dança”, etc. para descrever a timbila, podemos afirmar que o *ngodo* é a modalidade expressiva específica da timbila. Apreciar e compreender o *ngodo* é uma experiência cognitiva que envolve a absorção da mensagem contida nas canções distribuídas nas diferentes partes da peça, com destaque para o *mzeno*; e sendo cada uma destas partes expressa pelo som das *mbila* e pelas danças correspondentes.

1.4.4 Ngodo, por Bernardo Simão

Para ilustrar o processo de composição de um *ngodo*, Bernardo Romeu Simão fez uma descrição bastante detalhada da estrutura de uma performance de timbila, a partir de um *ngodo* de sua autoria, que conta com as seguintes partes, nesta ordem:

Mtsitso / Mguenisso / Mdano ou Mwemisso / Mchuyo / Chibhudu / Mzeno / Mtsumeto / Mabandla / Mtsitso.

Mtsitso: introdução instrumental, iniciada por um solo do mestre, em seguida acompanhada pelos outros músicos (*vavéti*).

Mguenisso: é o começo da dança, quando entram os dançarinos (*vassínhi*). Em língua *xitchopi*, o verbo *ku-guena* quer dizer “entrar”. A partir daqui, os dançarinos já começam a cantar os poemas.

Mdano ou *mwemisso*: pequeno tema instrumental que tem a função de convocar os músicos para se alinharem, parados à frente dos músicos. O verbo *ku-dana*, em língua *chopi*, quer dizer “chamar” e *mwemisso*, quer dizer “fazer parar”. Antes disto, os dançarinos dançam de forma aleatória, assim, esta parte tem a função de organizá-los.

Mchuyo: aqui, os dançarinos executam um movimento característico com o escudo (feito de peles de animais) que carregam na mão esquerda e com a azagaia, pau ou machado que levam à mão direita. Estamos aqui, diante de um elemento importante desta expressão cultural: a indumentária de origem *nguni*. Os *nguni* constituem um grupo étnico originário da atual África do Sul e que ao longo do século XIX, se expandiu militarmente (fenômeno conhecido como *mfekane*) pela região sudeste do continente, sobretudo na área que corresponde hoje ao sul de Moçambique. Desta expansão resultou o Estado de Gaza que além de se impor militarmente, exerceu forte influência cultural - em termos de língua, instituições matrimoniais, dieta, etc - sobre os povos sob seu domínio, dentre eles, os *chopi*. Conhecidos pelo seu alto poderio e nível de organização militar, os *nguni* – simbolizados na figura do guerreiro, com o seu escudo típico, a azagaia e saia de peles de leopardo – assim se impuseram, não apenas no território, mas também no imaginário da região. E é justamente esta representação que encontramos no dançarino de timbila, conforme a mostra a imagem abaixo, feita durante o *msaho* de 2007.



Fig. 5 - Dançarino de timbila com escudo nguni

Chibhudhu: é o momento mais agitado da dança, com um movimento característico de bater o escudo no chão; aqui, a coreografia é claramente bélica, fazendo referência aos combates contra o colono português.

Mzeno: é o canto solene, o momento mais importante da peça. Nesta parte, a dinâmica da música baixa e o ritmo se desacelera (depois da agitação do parte anterior), para que as pessoas possam ouvir bem a mensagem contida no canto, em que os dançarinos se

alinham de frente para os músicos para cantar em uníssono. Para Bernardo, o *mzeno* é a razão de ser da própria timbila.

A título de exemplo, Bernardo tocou e cantou um *mzeno* de sua autoria, em cujo poema, conta a História da cidade de Inhambane, baseado na tradição oral local e que através da sua música, contribui para a sua difusão:

Vathu va Zavala va dhanwa

*Vathu va Zavala va dhanwa
Va Nhakutoweni, hi naya manana
Dhoropani Nyambane
Nado, mwanathu, hitshude ku sika mzeno
Hinaya ziva ku tumbunuka ka cidade capital Nyambana
Kale ka kona vanga cinda khona i Sewe.*

*Hivawoni nimataru valungu vacita.
Vmadji va kona va cifuyeleda Ciletu.
Vasco da Gama va khavona abete Nyamue.
A dyia mana Mahamuge ni mai Khudzi
Vaci daya tindjandji.
V adi kuhuma vaci vawotisela.*

*I diku halo idi matshutsela dithsikudo
Mahamuge adi khene “belani khu nyumbani”.
Sé valungu va so bhala: Inhambane.
Ni mhuno wa mhuno sé ku danwa Nyambani dhoropani
Vetani timbila hici kulungela.*

*“Ditiko da vathu vavanene” kha vulungu
Kasi vadiko hidielela hla Kudzi.
Ndiva valungu va hitekede sipeto
Hi ti woni kudimiswa
Micongo ya saleneni ngu Ronaldo Madeira.
Juro, valungu va hi xaniside.*

*M’fana wa saleleni majhaha, anga dawa ngu ciphisa
Ka Ronaldo Madeira.
M’fana wa vane kudawelwa cimova cinene!
Ta hikarata kuxawutela totshelele
Tila hinga mahwa ngu mkholonhi.
Ngu ha kokwane anga mba sikota kubala.*

*Hikarate ngu kudiswa ngu valungu
Mondlane, mwanathu, hikhulule, owo!
Ndiva valungu va tsulela Mboweni.
A hisaleni Kudima tithomba
Ta kuna kulisa oçambique wathu.
Wuya Chissano ucita fuma wukoma.*

Tradução para o português:

*Os Zavalenses estão convidados
Os Zavalenses estão convidados.
Nhacutoenses, encontrar-nos-emos
Na cidade de Inhambane.
Nado, irmão, componha-nos um mzeno
Que vai narrar a fundação da cidade capital de Inhambane,
Que dantes se chamava Sewe.*

*Vimos os brancos chegando em barcos.
Tais brancos eram barbudos.
Dizem que Vasco da Gama entrou em Nhamue
Encontrou Mahamugue e mãe Khudzi
A pescarem,
Saíram do barco e os indagaram.*

*Chuviscava nesse dia e Mahamugue
Disse-lhes: “entrem”, belani khu nyumbani.
E os brancos escreveram: Inhambane.
Até hoje, a cidade se chama Inhambane.
Toquem as timbilas saudando-a.*

*“Terra de boa gente” dizem os brancos
Quando afinal, nos enganavam, juramos por Khudzi.
E ei-los que nos arrancaram os palmares,
Vi-mo nos obrigados a fazer o trabalho forçado
Nos machongos de Salela, pelo Ronaldo Madeira.
Com cereza, os brancos maltrataram-nos.*

*Um jovem de Salela, homens, foi morto
Pelo fuzil de Ronaldo Madeira.
Jovem morto somente por causa de uma cana-doce!
É-nos difícil contar tudo o que passamos com o colono
Porque o nosso avô não sabia escrever.
Estamos saturados da exploração*

*Estamos cansados dos maus tratos dos colonos
Mondlane, irmão, salva-nos, Douo!
Eis que os colonos vão a Lisboa.
Vamos produzir riqueza
Para engrandecer o nosso país.
Chissano, volta reinar!
(WILLIAMS, 2005, p.44)*

Bernardo faz uma observação importante a respeito de como o *mzeno* é apresentado hoje, sobretudo no *msaho*: por exigência das autoridades da área da cultura, os músicos são obrigados a se posicionarem de costas para os músicos, para que possam ver e serem vistos por visitantes ilustres, como por exemplo, governadores, o presidente da República, ou outros. Ele reprova esta interferência do governo na coreografia

tradicional da timbila, na medida em que prejudica a dinâmica própria dos artistas, na qual o contato visual é muito importante.

E continuando a seqüência, depois do *mzeno*, temos o *Mtsumeto*; em *xitchopi*, quer dizer “voltar” e no caso, aplica-se ao momento em que os dançarinos voltam à sua posição anterior ao *mzeno*. Neste sentido, a interferência do governo na execução do *mzeno* prejudica a performance do grupo, pois para que o *mtsumeto* seja bem executado, é necessário o contato visual entre músicos e dançarinos. Bernardo lamenta bastante este aspecto, que considera um grande desrespeito para com os artistas.

Mabandla: aqui, os dançarinos fazem movimentos vigorosos, dando grandes saltos e batendo o escudo no chão, e depois se dividem em grupos de dois. Aqui, aproveita para criticar outra interferência externa na performance de Timbila, que é o tempo cronometrado para as apresentações no *Msaho*; assim, os dançarinos são obrigados a se apressar para terminar no tempo definido.

Mtsitso: finalmente, o *ngodo* termina com uma retomada do tema instrumental inicial.

Basicamente, esta estrutura indica a atualidade do que foi descrito por Hugh Tracey (1946) na década de 1940. A seqüência dramática é a mesma para todos os *ngodo*, admitindo-se algumas pequenas variações e nomes distintos para as diferentes partes da composição. Na verdade, este fato corresponde às próprias variações dialetais na língua chopi falada nas diferentes localidades.

O cancionero da timbila revela a dimensão da oralidade na produção e reprodução de conhecimento em sociedades predominantemente ágrafas, como é o caso da maioria da população de Moçambique³⁶; sobretudo em zonas rurais, como o distrito de Zavala. Dentre uma vasta gama de temáticas abordadas, este *mzeno* de Bernardo nos traz uma versão popular, oficiosa, da História de Inhambane e de resto, de Moçambique. Em tom bastante irônico, Bernardo conta que o nome da província - Inhambane - surgiu por conta de uma confusão no primeiro contato dos portugueses com a população local.

³⁶ Em Moçambique a taxa de analfabetismo é de 51,9 % por cento, mas nas mulheres esta atinge 66,7 por cento. “Embora se verifique redução nestas taxas, subsiste ainda uma percentagem enorme da população adulta iliterada nas zonas rurais, observando-se uma média elevada nas regiões Centro e Norte do país”, (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 2009).

Nas suas palavras:

(Os portugueses) saíram dos barcos e perguntaram onde era ali. Aquele dia estava chuvoso... então, enquanto faziam a pergunta, chovia, chovia. Então aquele casal (local) disse: *belani ka nhumbani*, que em português significa “entrem aqui para se abrigarem da chuva”. E os colonos acharam que aquilo era a resposta de identificação do sítio porque estavam a perguntar por isso. Mas antes da resposta, o casal os convidou a entrarem. É quando nasce o nome de Inhambane... eu estou a contar isso, estou a contar a História³⁷.

E prossegue:

E depois que aconteceu aquilo, eles (os portugueses) ficaram amigos daquela gente e então, começaram a chamar de “Terra de Boa Gente” porque foram bem acolhidos. Mas depois que entraram, começaram a expropriar as terras, expulsaram os ocupantes daquelas terras (...).

E com efeito, no senso comum moçambicano, a província de Inhambane ficou conhecida como a “terra da boa gente”; é muito freqüente se ouvir isso cotidianamente. Inclusive, essa noção de “terra de boa gente” serviu para indicar uma certa docilidade como sinal diacrítico próprio dos chopi e como veremos, o colonialismo se utilizou disso. Ora, a dimensão oral da timbila e de tantas outras manifestações culturais moçambicanas revela-se como uma valiosíssima fonte de informação com um forte potencial esclarecedor em relação a determinadas representações sociais.

Para nos referirmos a essa dinâmica própria de transmissão de conhecimento, utilizaremos a noção de “cultura acústica”, desenvolvida pelo antropólogo moçambicano José de Sousa Miguel Lopes (2004). O autor propõe uma abordagem antropológica sobre a percepção sensorial, partindo do pressuposto que esta constitui um “ato cultural”, ou seja, a idéia de que a apreensão do mundo pelos sentidos obedece a padrões culturalmente definidos; sendo portanto, variáveis e diversos quanto as próprias culturas humanas. Por exemplo, o privilégio atribuído ao sentido da visão na cultura ocidental estaria relacionada com a importância da escrita - e outras produções das artes visuais - no interior das suas sociedades. Este caráter da sociedade ocidental se reflete não apenas na sua própria produção cultural mas também na forma como definem a sua alteridade, isto é, na forma como observam e descrevem “o outro”.

³⁷ Entrevista realizada em 07/11/07.

A partir desta constatação, o autor parte em busca de uma posição epistemológica que dê conta de incorporar à sua análise os elementos sensoriais relevantes em uma determinada sociedade. Ao contrário da cultura ocidental, que seria mais “visual”, Lopes designa por cultura acústica:

(...) a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. (...) Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício da memória) ao ritmo, à música e à dança, a repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares comuns - técnica de análises e lembrança da realidade - e às figuras poéticas - especialmente à metáfora (LOPES, 2006, p.223).

Em outras palavras, em sociedades nas quais a transmissão do conhecimento passa por mecanismos que privilegiam a oralidade, o sentido da audição seria potencialmente mais desenvolvido. Mais concretamente, afirma que:

No caso de uma cultura acústica como a moçambicana, na qual é escasso o uso da escrita, se se tomar em conta essa problemática, ela poderá iluminar questões sensíveis como são, por exemplo, as relativas às transmissões das tradições orais e ao modo como se estabelece o diálogo entre a oralidade e o letramento no processo mais amplo de inserção da sociedade moçambicana na modernidade. (idem, 2006, p. 165)

José Miguel Lopes utiliza esta abordagem teórica em defesa da introdução de um sistema de educação bilíngüe em Moçambique³⁸; num nível mais profundo, a proposta é de incorporar ao sistema de ensino elementos culturais locais, com as quais os estudantes estão mais familiarizados, justamente aqueles forjados no universo da oralidade. A partir daí, se chegaria ao que o autor designa como educação intercultural, um sistema no qual as formas de transmissão de conhecimento próprias desse universo teriam o seu devido reconhecimento dentro do sistema nacional de educação.

Nesse sentido, por exemplo, o *mzeno* de Bernardo Romeu Simão sobre a história da cidade de Inhambane aparece como um repositório de toda uma memória coletiva. Aqui, fica evidente o valor e a função social da oralidade e a necessidade da sua

³⁸ Moçambique é um país de língua oficial portuguesa, que é ensinada em todas as escolas. Desde 2004, foi introduzido o ensino bilíngüe no país, porém, ainda em período de acomodação.

manutenção, tanto do ponto de vista dos seus conteúdos como dos seus mecanismos próprios de funcionamento. A própria idéia de inclusão do ensino de timbila no currículo de algumas escolas em Moçambique - ainda que como atividade extra-curricular - tal como previsto no Plano de Ação (MinC, 2004, p. 23) para este patrimônio imaterial moçambicano aponta para o nível da implementação na prática desta noção de educação intercultural proposta por Lopes.

A partir da estrutura do *ngodo* que nos foi descrita por Bernardo Simão e confirmada por outros timbileiros, podemos concluir que, do ponto de vista estético, a arte de timbila sofreu poucas alterações, em comparação com o que Hugh Tracey descreveu na década de 1940. As mudanças mais significativas se deram fundamentalmente no contexto da exibição de uma orquestra, sobretudo no modelo atual do *msaho*, o que não esgota as suas possibilidades, tendo-se em vista que a timbila é tocada em outros contextos, tais como casamentos, aniversários, batizados, cerimônias oficiais, etc.

Vejamos então, no capítulo seguinte, como os seus artistas vivenciaram as profundas transformações ocorridas na sociedade em Moçambique nas últimas décadas e que impacto elas tiveram sobre a sua atividade enquanto artistas. Numa outra perspectiva, através das suas vivências podemos entrever “indícios” de processos sociais mais amplos, dados os diferentes contextos.

CAPÍTULO 2 - *Xithokozelo*: os artistas se apresentam ao público

De acordo com os estudos historiográficos (MATOS, 1973, p. 3), as populações que hoje habitam a região sul da atual província de Inhambane e que são reconhecidas como o grupo etno-linguístico³⁹ chopi, derivam de diversos quadrantes do continente, entretanto os registros mais antigos datam de cerca de cinco séculos. Justamente, na época em que se iniciou a presença portuguesa⁴⁰ nesta região da África, a partir da exploração de uma nova rota comercial para as Índias, em fins do século XV. Desde então, estas populações aí estabelecidas confrontaram-se com diversos povos nos mais diversos âmbitos - seja ele econômico, político, sócio-cultural; para além dos portugueses que começavam a intensificar a sua presença, havia interações com outros reinos africanos e comerciantes de origem árabe, presentes há séculos na região.

A partir de fins do século XIX, estas populações passaram a sofrer grandes pressões externas - tanto dos invasores nguni quanto dos colonos portugueses - o que, de certa forma, propiciou a sua aglutinação em torno de uma identidade comum. E essa identidade, como veremos, será profundamente marcada pela timbila, tanto do ponto de vista da afirmação dos indivíduos como da forma como são vistos pelos outros. E, com efeito, ao longo do século XX, estas populações tiveram o seu *modus vivendi* profundamente marcado pelos constrangimentos impostos pelo colonialismo português, que ia progressivamente se tornando mais sistemático.

Os entrevistados nasceram entre as décadas de 1920, 1930 e 1940 - justamente no auge da implantação do sistema colonial em Moçambique - e carregam nas suas biografias traços dos processos institucionais a que eram submetidos os chamados “nativos” da colônia. Justamente pelo seu envolvimento com a timbila, os seus depoimentos nos permitem recuperar aspectos deste cotidiano a partir de um ponto de vista um tanto privilegiado, dado o lugar atribuído a esta forma de arte (e das populações praticantes) dentro de uma política colonial para as práticas culturais dos povos nativos. E sem dúvida, o mesmo se aplica para a reflexão sobre o período histórico subsequente, após a independência em 1975.

³⁹ Designação oficial que procura dar conta de classificar a diversidade dos povos existentes em Moçambique.

⁴⁰ O registro mais antigo destas populações é a carta do missionário português Pe. André Fernandes, redigida à Lisboa em 1562.

Com o intuito de tornar mais eficiente a administração dos povos e territórios sob seu domínio - sobretudo aqueles mais remotos - a administração colonial recorreu às instituições políticas anteriormente existentes, os chefes das comunidades locais dispersas pelo país⁴¹. Estes foram, então, incorporados ao sistema administrativo oficial, sendo institucionalmente nomeados como “régulos”, dentro de uma estrutura mais ampla que incluía intérpretes, *indunas* (delegados do régulo) e *sipaios* (polícia nativa). Importante destacar que, apesar de tais nomeações se darem a partir de critérios de interesse da administração colonial, estes se baseavam, na medida do possível, nos sistemas locais de legitimidade, uma vez que interessava ao colonizador se beneficiar da autoridade moral dos chefes sobre as populações. De acordo com Zamparoni (2007, p. 161):

Com maior ou menor legitimidade ancestral o certo é que os régulos e seus ajudantes acabaram por se tornarem agentes diretos do aparelho de Estado, atuando como correias de transmissão dos novos valores impostos pelo poder colonial e desempenhando um ativo papel na opressão de sua própria gente. Estavam obrigados a transmitir ordens, a fornecer os homens requisitados para as forças militares e os trabalhadores para o *chibalo* (trabalho compulsório), a efetuar o arrolamento para a arrecadação do imposto da palhota e a prestar contas aos administradores (...).

No caso específico das populações chopi habitantes da então Circunscrição de Zavala, esta autoridade moral dos chefes locais se refletia, dentre outros aspectos, no fato de eles serem os proprietários simbólicos das orquestras de timbila. Na realidade, além da posse de bens e das melhores terras da comunidade e de ter sua autoridade reconhecida pela administração colonial, os “régulos” tinham nas suas orquestras de timbila uma notável fonte de prestígio. Daí que procuravam, na medida do possível, manter um grupo de boa qualidade para assegurar esse prestígio no seio das comunidades chopi.

O momento ideal para materializar e dar visibilidade a esse prestígio almejado pelos chefes locais - representando o prestígio das suas respectivas comunidades - é o *msaho*. No capítulo anterior, já fizemos referência à sua forma contemporânea mas, antigamente, no “tempo colonial”, o *msaho* era realizado por iniciativa dos chefes locais

⁴¹ Na maioria das sociedades autóctones em Moçambique, estes líderes políticos locais são vistos como representantes de linhagens ancestrais de um dado povo, o que confere ao seu poder uma legitimidade de fundo espiritual (JUNOD, 1996, p 347).

- os régulos - como forma de confraternizar com as comunidades vizinhas e de trazer prestígio à(s) sua(s) própria(s). O *msaho* constituía num dos raros momentos de interação social simultânea entre as diversas comunidades chopi, o que propiciava a troca, o confronto e a partilha de valores e significados a todos os níveis. Neste particular, as canções de cada *ngodo* (representando uma dada comunidade) presente no evento revelam a importante função social desempenhada pela timbila.

Como diversos autores já assinalaram, o conjunto das canções de timbila - cujo ápice é o *mzeno* - caracteriza-se pelo exercício da liberdade de expressão, no qual os compositores, com bastante bom humor e ironia, veiculam informações sobre o cotidiano das comunidades, criticando os desmandos e emitindo juízos morais sobre a conduta dos indivíduos, desde administradores coloniais, régulos e até de simples indivíduos. Sem dúvida, o caráter público do *msaho* - ao mesmo tempo jornal, fórum e arena política - exerce uma pressão social sobre os indivíduos, produzindo aquilo que Émile Durkheim designou como consciência coletiva, isto é, o “(...) conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade, formando um sistema determinado com vida própria” (DURKHEIM, 1995, p.50).

Apesar de ser uma noção problemática por ser abstrata demais e dificilmente observável na prática, a idéia de consciência coletiva ajuda a compreender o efeito moral que as canções de timbila pretendem fazer sobre os indivíduos. A título de exemplo, é notável que alcoolismo, adultério, agressões e outras mazelas sociais sejam temas recorrentes nas canções de timbila apresentadas no *msaho*.

Já na década de 1940, Hugh Tracey (1946, n. 46, p. 96) afirmava que: “É este aspecto da música negra que tem escapado aos europeus – a alta missão moralizadora numa sociedade que não tem imprensa nem publicações nem outro palco, que não seja o terreiro da povoação, onde desabafe suas queixas e os seus sentimentos (...)”.

Assim, dada a centralidade que possui no cotidiano das comunidades chopi, podemos considerar o *msaho* um interessante foco de análise para os objetivos deste estudo. E uma vez que identificamos mudanças no seu formato ao longo da história, podemos ver nelas indícios do tipo de relações que se estabeleceram entre a timbila e os diferentes

agentes sociais com os quais interagiu em diversos contextos na história recente e cheia de rupturas em Moçambique.

2.1 A timbila no seu contexto local

Foi justamente este o contexto em que os entrevistados se iniciaram e se aprofundaram no universo da timbila, a ponto de hoje serem considerados mestres na arte. Em função das suas experiências individuais, determinados temas foram desenvolvidos com mais profundidade com uns do que com outros.

Assim Bernardo Simão se recorda destes *msaho* organizados pelos régulos, lá pelas décadas de 1940 e 1950: “(...) era por iniciativa do régulo para dizer qualquer coisa às pessoas. Ou era um novo régulo eleito ou algum acontecimento assim... ou então, o grupo (de uma dada localidade) fez novas canções para formar o *ngodo*⁴²”.

Por reunir tantos grupos em um mesmo lugar, fica claro que a realização do evento exigia uma organização logística significativa e os régulos conseguiam realizá-los pelo fato de possuírem “fundos” (palavras de Bernardo), ou seja, condições materiais⁴³ para receber, acomodar e alimentar um grande número de pessoas em seus domínios. Quanto mais e melhor *msahos*, maior o prestígio do régulo e de sua comunidade e nessa altura, a periodicidade com que um chefe realizasse o evento variava de um ano a dois anos, o que corresponde a variação do repertório também.

Bernardo prossegue dando conta de uma dado curioso: nas deslocções dos grupos de uma comunidade para outra (cuja distância pode variar de 10 a 50 km, ou mais), feitas a pé, os instrumentos era m carregados pelas mulheres da comunidade. Luís Madonele, do grupo de Mavila justificou esta prática como uma forma de manter as mulheres ocupadas, já que participavam do *msaho* somente como espectadoras. Enfim, este fato mostra outro aspecto da logística do *msaho*: a necessidade de espaço para guardar os instrumentos, em local protegido do sol e da chuva. Toda esta dimensão logística vai se revelando mais complexa à medida que Bernardo nos dá conta da duração do evento antigamente: “Podia durar dois, três dias. E havia um dia solene em que se fazia o

⁴² Entrevista realizada em 06/11/07.

⁴³ Provenientes dos impostos cobrados às populações sob sua jurisdição como régulos.

resumo de todo *msaho*, porque no *msaho* havia uma espécie de competição (...) costumava ser às sextas-feiras, logo à noite⁴⁴”.

Nesta competição, era justamente o prestígio da comunidade organizadora que estava em jogo. Prossegue descrevendo como era feita a competição:

E quando é para competição, (os régulos) mandam tocar todos os grupos) ao mesmo tempo. Porque para além do júri que existe sempre e assiste a todos os grupos, todos dançam num mesmo sítio. Nós chamamos *xitiqui* ou *xitiquene*, quer dizer “pau”⁴⁵, que não é casa, é uma árvore de sombras que está preparada para isso. Há um júri aí, (formado pelos) os *madodas*⁴⁶, dois ou três⁴⁷.

Estes aspectos trazidos por Bernardo Simão reforçam o caráter de coerção social presente no *msaho*, no sentido de que a conduta moral dos indivíduos e das comunidades (representadas pelos seus respectivos *ngodo*) está sendo publicamente avaliada, e não raras vezes, ridicularizada. Porém, como notou Webster (2009, p. 378) não bastava simplesmente fazer a crítica; a canção e a interpretação dos artistas deveriam ser convincentes para receberem os aplausos da audiência e eventualmente, o grupo ser eleito o melhor.

Segundo Bernardo esses *madodas* que constituíam o júri eram pessoas da comunidade já experientes na arte da timbila, que já tocaram, cantaram e dançaram. Porém, havia casos em que a competição ficava de tal modo acirrada que:

(...) às vezes, custava um bocadinho definir. Então, mandava-se cada grupo tocar na sua própria sombra⁴⁸... ao mesmo tempo! Então, a assistência é que vai mostrar qual é o melhor grupo: todos vão correr para o melhor grupo e assistir, e vocês (falando os outros grupos) ficam sozinho aqui, abandonados. Então, ganha aquele grupo mais apreciado... era mais ou menos assim que se distinguíam.⁴⁹

⁴⁴ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁴⁵ Aqui temos um claro caso de influência do inglês (absorvido no contexto do trabalho nas minas sul-africanas) sobre as línguas do sul de Moçambique: a palavra *xitiqui*, que quer dizer “pau”, deriva de *stick*, “pau” em inglês.

⁴⁶ Ver Junod (1996, Tomo I, p. 378).

⁴⁷ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁴⁸ Cada orquestra se acomodava debaixo da sombra de uma árvore nas terras adjacentes à casa do régulo.

⁴⁹ Idem.

Questionado se havia alguma premiação, Bernardo trouxe um aspecto importante no que diz respeito à forma de reconhecimento dado pela vitória de um determinado grupo no *msaho*:

Ah, não (não havia premiação). Era só aquela mensagem... nós chamamos *xivango*, um golpe na árvore. Corta-se com um machado, pelo menos um golpe... uma árvore normalmente tinha que ter *xivango*, que era um sinal de vitória. Também, no regulado, *xivango* era um sinal com vários significados, é um compromisso... por exemplo, o senhor andou a fazer male tudo mais e no fim diz: ‘Epa! Eu fiz mal, reconheço o meu erro’. Então, põe lá o *xivango*, o sinal. Então, essa coisa de *xivango* era uma coisa que era posta em qualquer acontecimento especial. Nessa coisa de *msaho*, por exemplo, não eram todos os convidados que iam lá por o *xivango*, ia só aquele grupo que vencía os outros⁵⁰.

A instituição do *xivango*, que segundo Bernardo não existe mais no seio das comunidades chopi, constitui num aspecto interessante da cultura imaterial deste povo, em relação ao modo de simbolizar um compromisso social. Assim, o prestígio adquirido por uma dada comunidade em função da boa exibição do seu grupo de timbila se materializava e se tornava visível para os outros através do corte ritual na árvore.

Em linhas gerais, os outros timbileiros que falaram mais sobre este tema, Luís Madonele e os irmãos Missael, confirmaram o depoimento de Bernardo, destacando a longa duração do *msaho* promovidos pelos régulos, que se tornavam mais longas ainda tendo-se em conta as também longas deslocações - a pé - de um “regulado” para o outro.

Simeão Missael, líder do grupo da localidade de Zandamela, se lembra do primeiro *msaho* que presenciou:

Hei ya! Eu diria que vi *msaho* a partir de 1934, 1935... mas já em 1934 eu fui até Zandamela, lá na casa do régulo. Quando houve a morte do Mahlatini... Mahlatini era um régulo. Então, era um grande *msaho* mesmo porque até os de Inharrime tinham vindo, acabou uma semana aí. Sim, de Inharrime lá, carregando timbila às costas. As mulheres é que carregavam, os baixos (*xikhulu*, mais pesados) eram os próprios dançarinos a carregar. De Inharrime para Zandamela⁵¹. E

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Inharrime é o distrito que se localiza imediatamente ao norte de Zavala e Zandamela é uma localidade situada no extremo sul do distrito; há uma distância de mais de 50 km entre os dois pontos.

o *msaho* durava mais ou menos uma semana, quase duas, se contarmos essa distância de Inharrime pra cá. Eu ainda era um miudinho na altura⁵².

Ainda em relação ao poder dos régulos, Simeão Missael faz referência ao seu abuso de poder: “Tínhamos o nosso régulo aqui - Felisberto Mafumane - que tinha as suas *machambas* (roças), grandes *machambas*... e obrigava a gente a ir trabalhar lá sem ganhar nada⁵³”.

A seguir, cantou um *mzeno* de sua autoria em que conta essa história. Já na década de 1940, Hugh Tracey (1946) transcreveu uma série de canções de timbila em que os compositores usufruíam da sua liberdade de expressão para criticar os abusos de autoridade, fossem elas coloniais ou “gentílicas”, cumprindo assim com a função social do *msaho*.

Devido à escassez de registros⁵⁴ sobre a prática de timbila anteriores à chegada do colonizador português na região, os depoimentos dos artistas elucidam alguns aspectos importantes sobre o contexto endógeno a esta arte. Isto porque, ainda que os “régulos” fossem instituições coloniais, os eventos promovidos por sua iniciativa eram configurados de forma mais próxima à cosmogonia local das comunidades chopi.

Como temos salientado, a timbila tem sofrido transformações de acordo com o tipo de interação que desenvolveu com diferentes agentes sociais ao longo da História. Em outras palavras, a ordem social chopi sofreu perturbações na sua estrutura resultantes desses contatos e estas podem ser entrevistas a partir da dramaticidade da timbila.

2.2 A timbila e a administração colonial portuguesa

Fundamentalmente, estas perturbações na ordem social local se deram em função da implementação do sistema colonial em Moçambique. Embora a presença portuguesa na região remonte às chamadas Grandes Navegações dos fins do século XV e início do século XVI, uma ocupação colonial efetiva só começa a se verificar mais precisamente a

⁵² Entrevista realizada em 12/11/07.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Os únicos registros existentes até então eram cartas de viajantes e missionários portugueses que passaram por essa região desde o século XVI, como o Padre André Fernandes, em 1562.

partir de fins do século XIX⁵⁵, quando em 1885 foi realizada a Conferência de Berlim. Daí em diante, os territórios coloniais africanos são divididos de forma sistemática entre as potências imperialistas europeias, o que as obriga à montagem todo um aparato de administração estatal nos seus domínios.

Com o objetivo de melhor controlar as populações e territórios sob o seu poder, o sistema administrativo colonial procurou, na medida do possível, estabelecer uma linha de continuidade entre o governo metropolitano e a aldeia mais recôndita da colônia. A instituição dos régulos tinha esse caráter. Porém, estes eram subordinados ao administrador colonial que, em última instância, governavam e controlavam o cotidiano das comunidades.

Luís Madonele (nascido em 1942, não soube precisar o dia e o mês) e os seus colegas de orquestras, contemporâneos, nos dão a idéia de como se dava a interação social das comunidades com a administração colonial a partir de um aspecto anedótico: os apelidos que as populações atribuíam aos administradores coloniais. Perguntado se se lembrava de algum administrador em especial, disse se lembrar de muitos:

Conheci Saul Rodrigues, o *Madala*⁵⁶... conheci muitos administradores. Também o *Xipila-pila*... havia um administrador que se chamava assim. E esse administrador não tinha tempo mau para resolver os problemas... mesmo à noite, a qualquer momento que fosse contactado, resolvia os problemas. É por isso que lhe chamavam de *Xipila-pila*, que quer dizer “toda noite”, pois estava sempre disponível⁵⁷.

Sobre outro administrador conhecido como *Mpongole*:

(risos) Havia um que era chamado de *mpongole* porque tinha um castigo para indivíduos que praticavam certos crimes... então mandava cartar água, encher aquele tambor e trazer lá de baixo até a sede da vila⁵⁸ (Quissico)- *mpongole* era aquele tambor (barril) de vinho que era usado também pra cartar água. Só que nunca se enchia aquele tambor porque embaixo estava furado. E assim, as pessoas

⁵⁵ Até então, a presença portuguesa se resumia a possessões no litoral que serviam de entreposto comercial e terras no continente, cuja exploração era concessionada a companhias estrangeiras. Para ver mais sobre a História de Moçambique anterior a 1885, ver Newitt (1997).

⁵⁶ *Madala* quer dizer “velho” nas línguas tsonga que, neste caso, provavelmente contaminaram o *xitchopi*.

⁵⁷ Entrevista realizada em 10/11/07.

⁵⁸ No ponto alto do distrito, a pessoa tinha de subir uma encosta de cerca de 30m de altitude em longa caminhada.

passaram a lhe chamar de *mpongole*. Porque era só trabalhar para trazer a água mas nunca se enchia o tambor⁵⁹.

Sobre “Trinta Dias”:

Vi o Trinta Dias. Também era conhecido como *Matanato*, um indivíduo que vem com as coisas dele... quando se diz ‘matanato’, quer dizer ‘você vem com as suas leis aqui’. E o Trinta Dias teve essa alcunha porque o castigo dele... Se você não pagou o imposto ou não cumpriu outro xibalo, qualquer coisa assim... então, ele punha-te na cadeia por trinta dias. Assim, as pessoas passaram a lhe chamar de ‘Trinta Dias’⁶⁰.

E para completar, sobre a relação dos administradores para com a timbila, afirma: “(...) nenhum administrador dedicou-se para a valorização da timbila, mas pronto... quando convidava um grupo, alimentava, dava de beber, dava de comer... era a única consideração. Em matéria de pagamento ou subsídio, não havia nada⁶¹”.

Embora anedóticas, as histórias sobre os apelidos dos administradores remetem ao *chibalo*, que era a expressão utilizada pelos próprios “indígenas” para se referir a todas as modalidades de trabalho compulsório⁶² vigentes no tempo colonial. E como parte deste sistema, havia também os castigos corporais e as punições arbitrárias, muitas vezes cruéis, quando do não cumprimento do *chibalo*. Os castigos praticados pelos administradores relatados pelos artistas são evidências, a nível microscópico, desse contexto social marcado pela violência, opressão e depauperamento das populações nativas.

Desde 1911, a região habitada pelos chopi - então designada por Circunscrição de Zavala - gozava do estatuto de reserva indígena⁶³, o que determinava a sua não ocupação econômica por europeus. Porém, acabou se tornando ao longo do século XX um local privilegiado do sistema de exploração econômica colonial. De lá saíram, assim como de outras regiões da província de Inhambane, os maiores contingentes de trabalhadores para as minas de ouro e diamante da África do Sul (CEA, 1998, p. 97). Vimos, no Capítulo I, que o regime colonial português se beneficiou de um acordo

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Para mais informações sobre o regime de trabalho neste período, ver Zamparoni (2007).

⁶³ Matos, 1973, p. 13.

bilateral com o governo sul-africano, no qual fornecia mão-de-obra barata (em regime de trabalho temporário) recrutada à força entre as populações nativas. Em troca, tinha na cobrança de impostos sobre os salários destes uma de suas principais fontes de receita.

Assim, as populações da então Circunscrição de Zavala, em função do seu estatuto de reserva indígena, sofreram de modo particularmente incisivo a presença da administração colonial e das suas políticas. E como não poderia deixar de ser, a timbila não ficou imune a esse contato tão próximo com as estruturas da administração colonial, que logo se aperceberam da sua relevância social e então, procuraram instrumentalizá-la a seu favor, sempre que possível.

Em função da sua trajetória profissional, Bernardo Simão é uma figura-chave para falar sobre este contexto social; a partir de 1960, foi professor primário nas escolas coloniais para “indígenas” e logo depois, também trabalhou como intérprete na administração colonial até 1968, quando foi transferido para Tete (província localizada n norte do país), exercendo funções também nos postos administrativos locais. Dentre outras coisas desta época, Bernardo lembra que Zavala era um centro de atração turística para viajantes estrangeiros e a partir daí, no dá um exemplo de como os administradores coloniais intrumentalizavam a timbila:

(...) o distrito era o centro de visitas para qualquer estrangeiro que viesse a Moçambique. Antigamente era o Centro de Informação e Turismo, então já informavam lá desde Maputo (então Lourenço Marques) e davam a informação ao administrador: ‘Hei, vem visita, vem americanos, vem não sei o quê... é melhor organizar timbila aí!’ Então, o administrador manda uma ordem para o régulo da zona que acha que deve vir e diz: ‘Hei, trazer timbila aí.’ Aí é que era o castigo grande porque a ordem chegou de Zavala. Então, o régulo recebe a ordem e manda homens para andarem a capturar os marimbeiros: ‘Vão buscar esses homens depressa!’. Nem havia transporte, nem carro pra ir buscar as marimbas. Então, também prendiam as senhoras para carregar marimbas rapidamente pra Zavala (a sede, na vila de Quissico) porque aí vem estrangeiros. Então, chegou a visita, viu aquilo, agradou-lhe e depois, passou. Então, tinha que se carregar a marimba de volta... as vezes, nem refeição davam (...)⁶⁴.

Esta fala de Bernardo mostra a importância do lugar atribuído à timbila (e de outras manifestações culturais existentes em toda a colônia) no cerimonial oficial; neste caso, a

⁶⁴ Entrevista realizada em 06/11/07.

ela cumpre uma importante função: recepcionar figuras ilustres em visita à colônia. Não podemos deixar de registrar aqui a violência e a arbitrariedade implícitas nas relações entre colonizador e colonizado. Mais adiante, cita mais um exemplo desta importância dada à timbila pelos administradores era a premiação dos grupos com taças. Isto acontecia quando o *msaho* era promovido por sua iniciativa:

(...) a Administração convida vários régulos, três ou quatro pra lá (a sede da vila). E os régulos se encarregam de escolher os *madodas* do júri, que tem que ser pessoas consideradas”. (...) Houve um ano em que (os administradores) estabeleceram taças e esses *madodas* decidiam qual era o grupo a que devia ser atribuída a taça... nós chamávamos “copo”. Essa é uma coisa do colono... aqui fora, quando eram os régulos a organizarem o *msaho*, não se dava prêmio nenhum, já disse: púnhamos o *xivango* ali⁶⁵.

Esta instrumentalização mostra claramente uma grande diferença nos critérios de julgamento dos colonos e das comunidades chopi. Luís Madonele também fez referência a estas “taças” - e até mesmo gado bovino, que ficava com o régulo do grupo vencedor - como forma de premiação quando o *msaho* era promovido pela administração. Porém, essa prática do colono de premiar os grupos revela um outro aspecto importante. Ele se lembra de um *mzeno* dessa época:

(...) relacionado com o colono, que dizia que o grupo (de timbila) de Canda ganhou o prêmio porque conseguiu fazer a cultura do algodão em quantidade. E os artistas daqui do grupo de Mavila, como não se dedicavam à cultura do algodão - apenas faziam a cultura de hortícolas - perderam o prêmio por causa disso.

Aqui, há uma clara referência (depois confirmada pelos outros entrevistados) à Cooperativa Agrícola (CEA, 1998, p. 97), implantada na região na década de 1950 pelo governo português. Dentro do sistema econômico colonial, esta cooperativa enquadrava-se no âmbito da produção agrícola para exportação e fornecimento de matéria prima para a indústria têxtil portuguesa. A introdução de culturas agrícolas estranhas à economia local, como o algodão e o arroz, era outro vetor absorvente da mão-de-obra nativa, dentro do regime de trabalho compulsório, o chamado *chibalo*.

⁶⁵ Idem.

Com o intuito de promover a Cooperativa Agrícola de Zavala, o governo colonial promoveu, em 1952, a visita do então Governador-Geral da então colônia de Moçambique, Cmte. Gabriel Teixeira. António Duarte Missael, timbileiro da localidade de Zandamela se recorda:

(...) vem aí o Governador e o administrador precisava organizar o *msaho* para apresentar umas certas coisas... era preciso um *msaho* para toda a população poder participar. Eu lembro de uma vez quando era o Gabriel Teixeira que estava ali. Houve aí um *msaho* muito grande, bem organizado. (...) Vinha aí através da Cooperativa, havia uma cooperativa aqui... nos associamos, foram comprados tratores, essas coisas todas. E a gente ia se apresentar no serviço da agricultura... há aí cisternas já avariadas. Mas na altura, estavam montados aí motores que tiravam água... como vê, já temos aqui estas plantas. Foi na altura que foi feita uma força para poderem ser plantadas essas plantas que nós temos... aprendemos aí. (...) Só se falava da Cooperativa, havia um mzeno que falava da Cooperativa: *Vamos aprender como plantar / Vamos aprender a lavrar*⁶⁶.

A promoção da cooperativa, marcada na memória das pessoas pela visita do Governador-Geral - e certamente, pela memória do sofrimento no trabalho compulsório nos campos de algodão - contou também com a publicação de um livro intitulado “Algumas Canções Chopes”, editado pela própria Administração da Circunscrição de Zavala (1958), no qual se fazem muitas referências a este fato. Trata-se de uma coletânea de poemas de timbila chopi, interpretados de tal forma que se procura transmitir ao leitor uma idéia de harmonia nas relações entre administradores e populações nativas (ROCHA, 1988, p. 27), dados os “benefícios” trazidos pela cooperativa. A fala de Antonio Missael confirma os dados apresentados pela publicação.

Sem dúvida, o procedimento mais emblemático da instrumentalização da timbila por parte dos administradores coloniais era a convocação das orquestras para a execução de “A Portuguesa”, o hino nacional português. Esta cerimônia se dava uma vez por semana, aos domingos, na sede da vila de Quissico, onde ficava a administração da circunscrição. Bernardo Simão identifica o início desta prática quando um administrador chamado Saul Dias Rafael, preocupado com a questão do transporte dos membros das orquestras, se estabeleceu em Zavala:

⁶⁶ Entrevista realizada em 12/11/07.

Isso foi na década de 1960, o administrador apareceu nos fins de 1962. Então, ele já começou a pensar de outra maneira: ‘Não... está coisa de prender pessoas para carregar *marimba* não está bem’. Então, começou a mandar um caminhão para os marimbeiros se encontrarem no regulado, e depois, vinha o caminhão e carregava os instrumentos pra lá (a sede da vila). E eles, os marimbeiros, iam normalmente quando houvesse visita ou nos fins-de-semana para içar a bandeira⁶⁷.

Sobre a cerimônia em si:

Içar a bandeira... eles tinham que tocar o hino nacional português, não é? Então, já estavam organizados... este domingo vem de Canda, no outro vem de Nyakutowe, depois a seguir, é Quissico, conforme a situação geográfica...” (...) então, iam pra lá no sábado à noite, mas o içar da bandeira era só no domingo de manhã, às oito horas. Depois disso, atuavam ali, dançavam, era normal e as pessoas vinham ver. No fim daquilo, tocavam outra vez... o administrador só está ali na hora de içar e arriar a bandeira. Nessa latura, depois de arriar a bandeira, já foi-se embora. O içar era às 8 horas e o arriar era às 17 horas... é claro, aquilo variava. Há alguns administradores que gostavam de ver aquilo e ficavam ali a assistir. Mas não interferiam⁶⁸.

Outro forte indicador da importância da timbila no trato da administração com os nativos é o fato, relatado por Bernardo, de que muitos indivíduos se juntavam aos grupos como estratégia de fuga ao *chibalo* e até mesmo, à necessidade de migrar para as minas da África do Sul:

Na altura, os régulos tinham um tratamento muito especial para com os marimbeiros: apesar do *chibalo* que existia, o marimbeiro não podia ser preso para o *chibalo*. Qualquer atividade que o régulo tivesse, qualquer atividade na administração... o régulo poupava aquelas pessoas. Então, as pessoas sentiam-se livres quando estivessem a cantar na timbila.” (...) Alguns entravam animadamente, sobretudo fora, na África do Sul, por exemplo... por gostar da brincadeira, de dançar. Mas alguns pensavam: ‘É melhor eu entrar ali para não sofrer essa coisa de *chibalo*’. Portanto, havia muitas formas... essas eram as regalias que os régulos davam, não havia dinheiro, não havia salário, nem nada⁶⁹.

Enfim, ao intervir institucionalmente sobre a timbila, a administração colonial não apenas a instrumentalizava como também interferia no seu repertório, fazendo com que

⁶⁷ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

esta forma de arte também incorporasse determinados valores culturais portugueses, como no caso da execução do hino, por exemplo. De acordo com JOPELA (2006, p. 86), o conjunto de interações sociais gerados durante a situação colonial trouxe contribuições ao universo da timbila enquanto manifestação artística, tanto em termos de aspectos linguísticos como de aspectos estéticos.

2.3 A timbila nas minas da África do Sul

Como foi referido anteriormente, o sistema de recrutamento de mão-de-obra nativa da colônia de Moçambique para a indústria mineira do ouro na África do Sul incidiu de forma particularmente intensa sobre as populações de Zavala. Uma característica fundamental deste sistema é que os contratos de trabalho eram temporários, de um ano a um ano e meio. Este aspecto do acordo garantia que o governo português aumentasse suas receitas de arrecadação de impostos sobre os salários - que por sua vez, eram baixos em função do caráter temporários dos seus contratos - dos trabalhadores nativos. A engrenagem do sistema desencadeou um fluxo migratório constante de Moçambique para a África do Sul, impactando não apenas a economia dos territórios mas também no campo dos valores culturais. Para o nativo da colônia de Moçambique, migrar para trabalhar nas minas significava transitar entre o universo colonial português rural e retrógrado e o mundo urbano e industrial da África do Sul - a grande potência econômica da região - ainda que na classe mais baixa e explorada na escala social.

A presença chopi nas minas era de tal modo especialmente requisitada, que a WNLA - *Witwatersrand Native Labour Association*, a agência sul-africana que, por acordo com o governo português, detinha o monopólio de recrutamento de trabalhadores africanos da colônia de Moçambique - decidiu instalar um escritório em Zavala.

Octogenário (não soube precisar a idade), Venâncio Mbande é a figura privilegiada para se falar da presença de timbila nas minas da África do Sul. Desde que migrou pela primeira vez, ainda na década de 1940, retornou várias vezes (renovando regularmente seus contratos de trabalho) até que em 1995, voltou definitivamente para Zavala, na sua residência na localidade de Guilundo, em Zavala. Além do trabalho nas minas, desenvolveu intensas atividades com timbila que lhe deram a oportunidade de viajar para países da Europa e Estados Unidos da América. Em razão da enorme notoriedade

que adquiriu ao longo dos anos, é sem dúvida, o timbaleiro mais conhecido no país e fora dele, sendo também reconhecido como um exímio fabricante do instrumento.



Fig. 6 – Venâncio Mbande em apresentação durante o Msaho 2007

Eu fui lá (para a África do Sul) trabalhar nas minas em 1948. Então, lá nas minas encontrei um grupo de timbila... então, juntei-me a eles porque eu amo a timbila e porque eu era do povo da timbila⁷⁰.

Sobre como começou a confeccionar o instrumento, Venâncio nos conta:

Comprei uma *mbila* em 1953. então, peguei nela e fiz uma cópia, foi assim que fiz a minha primeira *mbila*.” (...) Você observa o que alguém está a fazer... é assim, não é como uma escola. Eu não fui ensinado por ninguém, fiz eu próprio. Comprei o *mwenje*... comprei o material de uma pessoa que fazia gravações e tirava fotografias sobre a Terra dos Chopi. Ele estava interessado em coletar material para fabricar timbila, cortava a madeira no Natal (província da África do Sul, localizada ao sul de Moçambique). Comprei a madeira do pai

⁷⁰ Entrevista realizada em 07/11/07.

deste homem (aponta para uma foto de Andrew Tracey): Hugh Tracey⁷¹.

Mbande conheceu Tracey em 1950, quando este viajava entre as minas e as terras dos chopi realizando as suas pesquisas sobre timbila. Devido às dificuldades⁷² vivida pelos músicos chopi nas minas, em termos de conseguir a matéria-prima adequada para fabricação dos instrumentos, Tracey fornecia a madeira pra eles. Ainda em relação a este tópico, Mbande afirma que na falta de *massala*, a fruta silvestre que funciona como caixa de ressonância para o instrumento, utilizavam-se latas de leite condensado ou de geléia, feitas de metal. Essa é uma das razões para a baixa qualidade geral do som das orquestras de timbila das minas, em comparação com as originais de Zavala.

Mesmo assim, os grupos dos quais Mbande fez parte nas minas chamavam a atenção de todos:

Quando eu trabalhava nas minas da África do Sul, para onde eu tive a sorte de viajar... porque os brancos (os patrões sul-africanos) gostavam muito de timbila. Então, eles fizeram um acordo pra procurar outras pessoas que soubessem tocar e dançar e trazê-las para as minas. Então, eu peguei nos homens e os levei para a WNLA, aqui em Zavala. A WNLA estava à procura dessas pessoas e mais: os mandaram para as minas onde eu trabalhava. Então, os brancos lhe deram bons trabalhos⁷³, onde poderiam trabalhar e, ao fim do contrato, voltar pra Moçambique continuamente. Assim, pudemos fazer uma grande orquestra⁷⁴.

Aqui, Mbande mostra uma faceta pouco falada do sistema de recrutamento de trabalhadores de Moçambique para as minas: os “operários-artistas”, isto é, pessoas que eram contratadas também com o intuito de agregar valor simbólico para as minas, através da sua arte. Continua:

(...) isso foi em 1955, até então, eu estava só a trabalhar. A orquestra ficou muito famosa nas minas, havia gente de todo mundo que ia visitar a mina para ver a orquestra. (...) Todo o fim do mês, havia uma multidão de visitantes de todo o mundo... eles iam à “minha mina” para ver timbila.

⁷¹ Idem.

⁷² As taxas alfandegárias impostas aos timbileiros que desejassem levar os seus instrumentos de Zavala para as minas eram demasiado altas (TRACEY, 1946, n. 51, p.56).

⁷³ Muitos dos trabalhadores chopi eram destacados para exercer funções de liderança nas minas ou trabalhos menos pesados (como motorista, p. ex) para que também pudessem se dedicar à timbila.

⁷⁴ Idem.

Assim como os administradores coloniais portugueses em Zavala, os administradores das minas procuraram capitalizar a seu favor a arte dos trabalhadores chopi. Como exemplo disso, mencionemos o fato de que chegaram a construir uma arena para as exibições das orquestras, por sugestão do próprio Hugh Tracey (1946, n.o 51, p. 53). Foi numa destas exibições que surgiu a oportunidade para Mbande viajar e se apresentar fora do país, a convite de alguns visitantes das minas: “foi em 1973. Eu fui da mina onde trabalhava para a Inglaterra, da Inglaterra para a América e depois, voltei... e continuamente assim. Então, começamos a fazer arranjos especiais para ir para fora⁷⁵”.

Além de apresentações, a partir de um dado momento, passou a viajar para ensinar timbila também:

Foi em 1991, quando fui pra França. (Mostra várias fotos num álbum). Isto foi nas férias porque eu costumava ir à França nas férias deles. (Mostra mais fotos, desta vez, na Holanda). (Fui) a convite da Rainha da Holanda; nas férias deles, eu fui a este castelo, como podes ver... podia fazer bom som para todos porque o castelo estava vazio⁷⁶.

Ainda em relação à experiência de ensinar timbila para europeus e norte-americanos, Mbande fala mais sobre este intercâmbio cultural: “Eu tinha alguns estudantes de Oxford, na Inglaterra... não por muitos dias, era uma coisa para lhes dar lições básicas. Depois fui para a América, para as universidades de Nova Iorque, Filadélfia e Indiana⁷⁷”.

E sobre as reações dos aprendizes:

Eles tem dificuldades, mas eles gostam. (...) Não havia dança, era só tocar. Eles não gostam de dançar, eles queriam aprender a tocar e a cantar à maneira dos chopi; não só tocar... eles aprendiam a cantar também. Eles dançavam à maneira deles, não à maneira de dança de timbila⁷⁸.

Dada a presença maciça de trabalhadores de originários das províncias do sul de Moçambique - Maputo, Gaza e Inhambane - e particularmente da área chopi, a timbila

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

também passou a fazer parte deste universo, absorvendo influências vindas de diferentes referências culturais - seja dos administradores das minas, seja dos trabalhadores africanos de outras origens - e simultaneamente, deixando a sua marca como referência da cultura de um povo. Embora classificados pelos donos das minas como “changanes” (CEA, 1998, p. 45), o certo é que, a timbila acabou por se tornar uma forte referência da cultura de Moçambique para os outros povos representados no universo das minas. Sem dúvida, uma importante referência para uma identidade cultural - “moçambicana” - que então, começava a tomar forma.

2.4 Luta Armada e Independência: canções revolucionárias

Depois de dez anos de luta armada, em 1975, Moçambique conquista a sua independência política de Portugal, e dois anos depois, em 1977, passa a integrar o bloco socialista no contexto da Guerra Fria, então vigente. Esta adesão se deu muito em função da solidariedade prestada pelos países integrantes deste bloco à causa da independência dos países africanos, que era percebida como parte de uma luta mais global contra o predomínio do sistema capitalista no mundo. Assim, em seguida, passou-se à tarefa de edificação de uma nova sociedade, uma nova Nação, que por razões político-ideológicas, foi moldada a partir dos princípios do materialismo histórico marxista. A FRELIMO - o movimento que liderou a lua armada contra o colonialismo português - tomou a frente deste processo como partido político único, autoproclamando-se como a força dirigente legítima da sociedade.

O projeto de implantação do regime socialista em Moçambique propunha, por um lado, a destruição das bases políticas, sociais, econômicas e culturais do colonialismo e por outro lado, a edificação de novos valores sociais “revolucionários”, o que por sua vez, implicava na rejeição de determinados aspectos das culturas locais moçambicanas. Por exemplo, o poder dos régulos foi imediatamente abolido pela FRELIMO por ser considerado, dentro da sua retórica revolucionária, como um instrumento do colonialismo e como uma forma de poder de caráter “feudal”, inadequada aos novos tempos que se propunham. A este projeto de renovação social - imposto como linha de pensamento único pela FRELIMO - que tomou a forma de políticas públicas, práticas, rituais, idéias e comportamentos com vistas a edificar novos valores culturais para a sociedade moçambicana nascente, se deu o nome de “Homem Novo”.

De acordo com Alcinda Honwana (2005, p. 183), a tentativa de introduzir este conjunto de novos valores foi flagrantemente marcada por ambigüidades e contradições. Ao mesmo tempo em que o discurso oficial prometia trazer melhorias às condições de vida das populações, os seus pressupostos implicavam na adoção de políticas públicas que frequentemente contrariavam os *modus vivendi* locais; além disso, os próprios líderes políticos da FRELIMO estavam de tal modo ligados aos seus valores culturais que não podiam simplesmente, de uma hora para outra, se desvencilhar de práticas condenadas pelo seu próprio discurso oficial, como a autora demonstra ao relatar casos de chefes militares da FRELIMO que consultavam curandeiros (idem).

Em relação à timbila, as novas diretrizes culturais chegaram a vê-la com certa desconfiança (MINISTRY OF CULTURE, 2004, p. 18), uma vez que por estarem simbolicamente ligadas aos régulos, a eles passaram a ser associados e acusados “colaboracionismo”, a partir da ótica do novo regime. Assim, a abolição do poder dos régulos contribuiu para enfraquecer o movimento cultural de timbila. Segundo Bernardo Simão: “Posso dizer que isso (o declínio da timbila) aconteceu a partir da nossa independência, porque aparece a FRELIMO e suspende os régulos, que eram os promotores do *msaho* normalmente⁷⁹”.

Demonstrando certa preocupação com esse estado de coisas, se questiona:

Essas regalias que (os régulos) davam aos dançarinos e aos tocadores serviam como incentivo... Agora (após a independência) que os régulos deixaram de existir, quem vai para lá (integrar grupos de timbila)? Para ganhar o quê? Se estamos independentes, não há *chibalo*, não há nada... ninguém pode me obrigar a ir. Assim, a coisa acabou, morreu⁸⁰...

Neste particular, a sua preocupação é com a continuidade do interesse pela timbila, sobretudo por parte dos jovens. Evidentemente, Bernardo não tem saudades do colonialismo, apenas acredita ser necessário algum fator a mais de incentivo para aqueles que se interessem em integrar um grupo de timbila, como por exemplo, alguma forma de remuneração para os artistas.

⁷⁹ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁸⁰ Idem.

Entretanto, outro fator determinante que não pode deixar de ser mencionado foi a guerra que se deflagrou em Moçambique a partir de 1977. Basicamente, este conflito armado tem a sua razão de ser na tentativa de desestabilizar o regime socialista de Moçambique independente, devido aos entraves que este representava para os interesses capitalistas na região, sobretudo da África do Sul e da então Rodésia do Sul (atual Zimbábwe). Para estes, os portos de Maputo e da Beira, respectivamente, possuem caráter estratégico fundamental para o escoamento da sua produção industrial, o que desencadeou uma série de crises e tensões com o governo moçambicano.

Além das questões econômicas, em retaliação ao apoio da FRELIMO à causa da independência do Zimbábwe, o governo rodesiano criou a RENAMO uma milícia formada por dissidentes da FRELIMO e outros descontentes com as políticas do seu regime; estes soldados eram recrutados justamente nas áreas mais vulneráveis do país, distantes do controle do governo central. Tal como defende Geffray (1991), a RENAMO não possuía um projeto político para o país, caracterizando-se essencialmente como uma força mercenária a serviço de interesses capitalistas regionais. E muito menos, segundo o autor, este conflito deve ser desvinculado do contexto mais amplo da Guerra Fria, no qual a RENAMO claramente representava interesses capitalistas mundiais contrários à presença de um regime socialista na região.

Anos depois, o governo da África do Sul passou também a apoiar a RENAMO em termos financeiros, logísticos e militares, na sua guerra contra o socialismo moçambicano. Ainda segundo Geffray (1991, p. 18), os ataques da RENAMO se caracterizavam pelo terror à população civil e sabotagem das infra-estruturas do país - estradas, escolas, hospitais, etc. - sob pretexto de resistência a uma ditadura e suposta luta pela democracia. Pretexto puramente retórico, dada a natureza instrumental desta organização.

Em resultado do conflito armado, a guerra significou um largo processo de desintegração social sobre as populações em todo o território moçambicano. Não apenas em função das mortes (cerca de 1 milhão), mas também do êxodo rural, da formação de campos de refugiados, da fome etc; estes fatos conjugados levaram a um abandono massivo da terra, o que em termos espirituais, para a maioria da população

moçambicana, significa também abandonar os ancestrais (HONWANA, 2005, p. 183). Especificamente sobre as populações chopi, este processo de desintegração social levou, dentre outros aspectos, ao ostracismo da prática da timbila, evidenciado por uma drástica redução do número de orquestras. Segundo Bernardo Simão:

Houve morte dos compositores... essa coisa da guerra. E este meu grupo de Nyakutowe sempre agüentou, na verdade, o grupo sempre existiu... Eu passei a ser elemento integrante desde 1982, quando eu venho, me meto com eles e os animo assim para o grupo não desaparecer e o grupo nunca, de fato, se apagou⁸¹.

A partir da experiência de seu próprio grupo, o timbileiro descreve o que se sucedeu com o movimento cultural de timbila nesse período: muitos grupos interromperam as suas atividades em função da guerra e da abolição do poder dos régulos. Consequentemente, o próprio *msaho* deixou de existir:

(...) devia se preparar um *msaho*... o que não existia, não é? Aliás, existia; tinha deixado de existir por causa dessa coisa de guerra, onde muitos grupos tinham morrido, tinham desaparecido. Só tinha ficado o meu (de Nyakutowe), o de Zandamela, o de Zavalene e uns poucos⁸².

A revitalização do grupo de Mavila, do qual Luis Madonele é o líder, ilustra bem este fenômeno:

Foi no ano passado (2007) que nos reorganizamos, porque o grupo é de há muito tempo, mas estava desorganizado por falta de instrumentos... também não temos condições para a compra deles. E não só: este grupo é representante de Chambini (antigo compositor renomado de timbila). Desde que faleceu o grande Chambini, eles estavam espalhados em vários grupos. (...) Faleceu em 1983, porque eu cheguei em Zavala (vindo de Inharrime) em 1982 e ele ainda estava vivo, mas doente. Então, de 1983 para cá, o grupo estava espalhado por causa da guerra⁸³.

Não foi possível registrar, mas as canções do grupo de Mavila (assim como do de Zandamela) se caracterizavam bastante pelo seu conteúdo revolucionário, em que se exaltam a luta da FRELIMO pela independência e o novo governo, em conformidade com a retórica do regime. Lutero (1980, p. 43) chama a atenção para todos os fatores

⁸¹ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁸² Idem.

⁸³ Idem.

implicados na introdução destas canções revolucionárias nos repertórios de diversas manifestações culturais em Moçambique. Particularmente em relação à *mbila*, o autor vê com bastante reserva a prática de afinação das *mbila* em padrões ocidentais, uma vez que provoca alterações na técnica e até mesmo na sensibilidade musical dos artistas. Afirma ainda que este fenômeno pode ocasionar perdas irreparáveis em relação à especificidade em relação a estes dois importantes aspectos do patrimônio cultural imaterial de um povo.

Munguambe (2000, p. 115) cita uma composição de Venâncio Mbande feita quando este trabalhava nas minas de Rustenburg, na África do Sul, em 1979, na qual menciona vários acontecimentos históricos ligados à luta armada e à independência. Fala sobre a morte de Eduardo Mondlane (1.º presidente da FRELIMO), da morte de Josina Machel (uma heroína moçambicana), da “traição” de Urias Simango e Joana Simeão (membros do movimento que foram expulsos) e do êxodo dos colonos portugueses. Chama a atenção que, a despeito das grandes controvérsias que envolvem todos esses fatos (MUNGUAMBE, 2000, p. 115), o poema endossa a visão “revolucionária” da FRELIMO.

2.5 Contemporaneidade: revitalização do *msaho*

A guerra entre a RENAMO e a FRELIMO finalmente cessou em 1992, com a assinatura dos Acordos de Paz entre as partes, realizado em Roma, na Itália. Fundamentalmente, o conflito cessou junto com o próprio fim da Guerra Fria e da derrocada do socialismo mundial. Ainda na década de 1980, Moçambique adota as políticas de reajustamento estrutural do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional, que tratam de adaptar a economia do país ao sistema capitalista global, em troca de ajuda financeira e técnica; ajuda condicionada à exigências impostas ao país, principalmente a instauração de um sistema político democrático, com eleições livres, multipartidarismo e de um mercado livre. Com efeito, em 1994, realizaram-se as primeiras eleições presidenciais livres, das quais a FRELIMO saiu vencedora, com larga maioria dos votos, assim como nas três eleições seguintes, desde então.

O novo regime político do país pressupõe a existência de uma sociedade plural, reconhecidamente diversa, o que exige uma ampla revisão de conceitos no campo das

políticas governamentais voltadas para a área da cultura. Vimos que no regime anterior, havia uma linha de pensamento único dominante, que entretanto, passa a se mostrar inadequada para lidar com a enorme diversidade cultural existente no país. Reflexo disso são as políticas atualmente vigentes de reconhecimento da autoridade tradicional (MAE), das práticas de cura e “medicina tradicional”, a introdução do ensino bilíngüe⁸⁴ e eventualmente outras, que vão no sentido de valorizar e incorporar as práticas culturais locais ao universo institucional moçambicano.

Para a timbila e os seus praticantes, este novo ambiente político propício ao reconhecimento e estímulo das práticas culturais locais, possibilita a sua revitalização enquanto manifestação artística; e mais uma vez, como tem se sublinhado, em constante diálogo com as novas dinâmicas e agentes sociais envolvidos. Neste sentido, uma das suas principais características contemporâneas é a desvinculação do poder dos régulos (ou “autoridades tradicionais”, como são oficialmente designados). Atualmente, as orquestras de timbila se organizam de forma autônoma, estabelecendo cada uma, as suas próprias redes sociais.

O longo hiato que se verificou na prática da timbila, sobretudo em função da guerra colocou esta forma de arte quase em processo de extinção, sendo esse inclusive, um critério para a proclamação pela UNESCO (UNESCO, 2006, p. 3). Daí que a necessidade de se desenvolver ações com vistas a estimular o interesse por parte dos jovens aparece como uma das principais diretrizes expostas no Plano de Ação de Salvaguarda (MINISTRY OF CULTURE, 2004, p. 18). Mesmo a presença de mulheres e crianças nas orquestras tem se verificado cada vez mais, contrariando a tradição, mas por outro lado, renovando o interesse e garantindo a transmissão de conhecimento necessária para a sobrevivência da timbila.

Sem dúvida, o principal marco da revitalização da timbila foi a recriação do *msaho* em 1995, por parte da AMIZAVA. Totalmente reconfigurado e organizado sob novos moldes, atualmente o *msaho* é um festival anual, realizado no dia 26 de Agosto, tal como descrito no capítulo I. Bernardo Simão é membro-fundador da AMIZAVA e nos fala mais sobre esse processo:

⁸⁴ Ver Lopes (2004).

Como agora (o movimento de timbila) está fraco, quase não acontece nada. E assim ficava, até que apareceu a idéia de fundação da AMIZAVA... por acaso, um dos elementos fundadores é um dos meus filhos. Então, ele veio me sugerir esta coisa de AMIZAVA, eu gostei e ofereci-me para ajudar, na medida do possível. (...) a AMIZAVA foi fundada em 1994, como está no estatuto. Então, quando se vem informar da criação desta associação, eu comecei a andar por todas as zonas para animar os tocadores, porque existiam muitos tocadores mais velhos como eu... como quem diz: ‘Acordem! Já chegou o momento. A nossa rapaziada quer que se restabeleça aquela vida do passado, que é muito interessante... fazer o *msaho*, juntar as pessoas’. Circulei em todo o distrito até que surgiram uns grupos, e em 1995, é quando aquilo é apresentado ao distrito, com a presença do Governador. E fizemos o *msaho*, o primeiro *msaho*⁸⁵.

Sobre o novo formato:

Foi o primeiro *msaho* que aconteceu, e como a associação diz nos seus estatutos: ‘Vamos fazer *msaho* anualmente’. E assim nós fixamos uma data anual para o *msaho*. A AMIZAVA foi aprovada em fevereiro de 1995 e então, tínhamos que anunciar uma data para divulgarmos esta associação. Então, qual deveria ser a data? Assim, quisemos saber a data em que o distrito foi elevado à categoria de vila... até que descobrimos, junto da administração, que aconteceu em 26 de Agosto de 1972. Então, puxamos o dia do *msaho* para aquele dia, 26 de Agosto⁸⁶.

Desde então, o *msaho* é realizado nos moldes do que foi descrito no Capítulo I. Desde 1995, quando da sua primeira edição neste novo formato, o evento se mostrou bastante exitoso, chamando a atenção do público em escala nacional e entrando definitivamente para a agenda cultural moçambicana. A proclamação da timbila como “patrimônio da Humanidade”, dez anos depois, só veio aumentar a divulgação desta forma de arte e a alimentar um debate no seio da sociedade moçambicana em relação ao enquadramento institucional sobre as manifestações culturais dos diversos povos habitantes do país.

2.6 Proclamação da timbila como patrimônio da Humanidade

O processo de feitura do dossiê para a candidatura da timbila junto à UNESCO, levado a cabo pela Direção Nacional do Patrimônio Cultural (órgão do Ministério da Cultura) em 2004, contou com a participação de todos os líderes dos nove grupos de timbila

⁸⁵ Entrevista realizada em 06/11/07.

⁸⁶ Idem.

existentes no distrito. O seu papel foi de fornecer informações sobre a arte em si, sobre a história envolvente e sobre as suas percepções no sentido de identificar os principais problemas vividos pelos timbileiros e as comunidades chopi em geral, assim como que soluções vislumbram para enfrentar tais questões.

Luís Madonele e os membros da orquestra de Mavila vêem a proclamação com bons olhos, uma vez que vislumbram nela oportunidade de apoio para as atividades do seu grupo, recém-revitalizado. Já Bernardo, Venâncio e Simeão Missael se mostraram bastante céticos quanto a eficácia de um instrumento desta natureza; dentre outras coisas, chamaram a atenção para o oportunismo de alguns agentes sociais, sobretudo dos representantes das estruturas estatais da área de educação e cultura, a quem acusam de constantes desvios de fundos da UNESCO destinados às atividades de salvaguarda.

Dois temas identificados pelos timbileiros e pelas comunidades chopi mereceram especial atenção e foram incluídos como prioritários no âmbito do Plano de Ação para a salvaguarda da timbila: a preservação do *mwenje* (a madeira específica para fabricação das teclas do instrumento) e o ensino de timbila nas escolas. Em relação ao primeiro aspecto, o documento afirma que a crescente escassez de *mwenje* na região se deve ao período da guerra, quando as populações oriundas do centro do país se refugiaram no distrito (relativamente seguro) e passaram a se utilizar dessa madeira para como material de construção e para fazer fogueiras (MINISTRY OF CULTURE, 2004, p. 19). Já sobre a necessidade de se ensinar timbila nas escolas, vejamos o que nos diz Simeão Missael, líder do grupo de Zandamela:

Certamente. Até agora, eu julgo que teria muitos tocadores e muitos dançarinos, mas a maioria desses jovens - embora lhes falte trabalho - não quer aprender. (...) já falamos muito disso nas reuniões, mesmo da última vez, quando apareceu um elemento da UNESCO. Dissemos que deveria haver escola próprias para se ensinar aos jovens a tocar, ou a alguém que se interessasse. Ninguém há de estar ali a tocar timbila, a ensinar sem ganhar nada. Como é que vai viver? (...) Ah, agora estou dedicado na carpintaria e na *machamba* (horta), mas se eu tivesse qualquer coisa... se tive uma remuneração, uma gratificação mensal, eu havia de estar lá, por que não? Estaria lá⁸⁷.

⁸⁷ Entrevista realizada em 12/11/07.

Como pudemos apurar, a questão da continuidade da prática da timbila tem sido das maiores preocupações dos timbileiros, a ponto de algumas questões tradicionais serem revistas, diante do risco de enfraquecimento (e até mesmo desaparecimento) desta manifestação cultural. Uma delas está relacionada à questão de gênero, uma vez que segundo a “tradição” – tal como fartamente descrito e confirmado pela fala dos entrevistados – a princípio, apenas homens deveriam tocar e dançar timbila. Ultimamente é possível constatar a participação de mulheres dançando e até mesmo tocando, ainda que poucas. Também há uma questão tradicional ligada à geração, pois segundo o costume, as crianças⁸⁸ também não deveriam participar da dança de timbila, ao contrário do que pode se observar atualmente na maioria dos grupos. Esta flexibilidade em relação a costumes arraigados demonstra a preocupação com a renovação constante da prática da timbila e em última instância, da identidade deste povo em particular. Ela evidencia também a maleabilidade das tradições quando defrontadas com situações que ameaçam sua própria existência, neste caso, quando há problemas que comprometem a transmissão para gerações futuras⁸⁹.

As falas dos timbileiros foram, sem dúvida, o material mais rico coletado no âmbito desta pesquisa; através destas conversas foi possível esclarecer uma série de temas e preencher algumas lacunas existentes na vasta bibliografia sobre o assunto. Contudo, a riqueza dos seus depoimentos foi tal que sugeriram novas incursões ao distrito para um maior aprofundamento a respeito de vários aspectos que foram relatados. Infelizmente, não foi possível realizar mais uma incursão a Zavala⁹⁰, mas a experiência deixou a certeza da relevância da dimensão cultural dentro do debate nacional em Moçambique.

⁸⁸ De acordo com Venâncio Mbande, as crianças devem começar por dançar *ngalanga* (outra dança praticada pelo povo chopi) para se familiarizar com os passos da timbila e também porque não devem ser expostas à poeira que se levanta na execução da dança de timbila.

⁸⁹ De acordo com o texto oficial da candidatura, este é um dos principais problemas apontados pelos “timbileiros” (MINISTRY OF CULTURE, 2004, p. 18).

⁹⁰ Outra nota infeliz ficou por conta das fotografias realizadas durante a estadia, que não puderam ser recuperadas devido a um defeito na máquina.

CAPÍTULO 3 - *Mwemisso*: pausa para questões metodológicas

Enquanto objeto de estudo científico, a timbila se apresenta como um vasto campo para estudos nas mais diversas áreas disciplinares, dada a sua singularidade como manifestação artística e dada sua relevância social, já demonstrada ao longo da breve História moçambicana. Daí o fato de existirem diversas publicações sobre o tema, desde o período colonial, fazendo com que seja talvez a manifestação cultural mais e melhor documentada de um povo moçambicano em particular. E naturalmente, os dados trazidos por essas publicações carregam consigo elementos do contexto social que os criou, ou seja, são também eles resultado do tipo de interação social que se deu entre os pesquisadores e os informantes, e os demais agentes sociais envolvidos.

No meu caso particular, a oportunidade se deu em função das atividades como pesquisador em Etnomusicologia no ARPAC. Mais especificamente, a pesquisa com timbila se deu no âmbito do Plano de Ação para a Salvaguarda da Timbila⁹¹ (parte integrante do dossiê de candidatura da timbila para o programa de proclamações de patrimônio imaterial da UNESCO), no qual o ARPAC ficava encarregado de produzir um inventário sobre a timbila. Para além do levantamento de dados quantitativos, estava prevista a realização de entrevistas⁹² com alguns representantes desta arte, os líderes de orquestras, que poderiam fornecer dados importantes, inclusive, em função da sua idade já bastante avançada, na maioria dos casos.

Antes de realizar esta viagem para fazer as entrevistas, já havia ido a Zavala para ver o festival *msaho*⁹³ em duas oportunidades, a fim de me familiarizar com a timbila enquanto obra de arte, assim como em relação ao seu habitat social originário. Porém, nestas ocasiões, as estadas foram bastante rápidas, apenas para participar do evento. Efetivamente, a experiência de pesquisa mais significativa veio com a viagem de dez dias a Zavala, em novembro de 2008, na qual foi possível observar aspectos do universo social no qual a timbila está inserida, sendo um dos mais importantes elementos a compor o cenário. Embora tenha sido por um período curto, a estada de dez dias

⁹¹ Ver Ministry of Culture, 2004, p. 23.

⁹² Ver Capítulo 2.

⁹³ Ver Capítulo 1.

mostrou-se fértil no sentido de provocar reflexões e mudanças de sensibilidade que, certamente, influenciaram na elaboração dos dados.

Assim, com o intuito de apresentar o tema, no Capítulo 1 procedeu-se à descrição do *msaho* por ser considerado este o momento ideal para explorar as questões propostas neste estudo, quais sejam, o lugar específico da timbila nos diferentes contextos sociais em Moçambique. Nesta secção, procurou-se descrever, na medida do possível, como se dá esse fenômeno atualmente, evidenciando os atores sociais envolvidos. A seguir, no Capítulo II, a opção por reproduzir as falas dos mestres justifica-se não apenas pelo fato de eles serem informantes privilegiados em função da sua experiência de vida - e de timbila - mas também pela atribuição do devido valor à oralidade como forma de transmissão do conhecimento característica das sociedades moçambicanas (LOPES, 2006, p. 165).

Neste capítulo, o objetivo é descrever aspectos relativos à minha interação como pesquisador com diversos agentes sociais e indivíduos em Zavala e refletir em que medida ela influenciou os dados construídos a partir daí, tal como expostos nos capítulos anteriores. É importante ressaltar que, em função dos objetivos específicos do inventário que se propunha, o fio condutor das perguntas do questionário eram as transformações observadas na timbila ao longo do tempo, em vários níveis: técnico, lírico, performático, social, tecnológico, etc, ao que os mestres da timbila gentilmente responderam, destacando determinados aspectos em função da sua experiência de vida.

Para realizar esta tarefa contei com a ajuda inestimável de Jeremias Zunguze, funcionário da Direção Distrital de Educação e Cultura de Zavala, que me acompanhou até as residências dos mestres e principalmente, serviu de intérprete quando os entrevistados falavam apenas o *xitchopi*. Jeremias é uma pessoa bastante conhecida nas comunidades de Zavala e por trabalhar há bastante tempo na área, tornou-se um importante elo de comunicação entre os artistas e as instâncias administrativas.

3.1 Uma abordagem científica sobre a timbila

Clifford Geertz propõe uma abordagem sociológica sobre o próprio ato de pensar, particularmente em seu contexto “moderno” que, em grande medida, interessa ao tipo

de análise que pretende com o presente estudo. O autor divide a ato de pensar em dois momentos: como processo, isto é, tomando-se em conta as condições da sua elaboração; e como produto, dos quais os indivíduos se apropriam e utilizam no dia-a-dia. Esta última dimensão toca em aspectos sociais (e portanto, políticos) que possibilitam a produção, a circulação e a legitimidade do conhecimento gerado por determinadas formas de pensar. A fim de compreender este processo-produto na sociedade ocidental, o autor propõe a aplicação uma abordagem etnográfica sobre o pensamento moderno, cuja forma mais acabada e emblemática é o pensamento científico, produzido em universidades, laboratórios, clínicas e para o caso da Antropologia, nas “aldeias” de “outros” povos.

A idéia de proceder a uma etnografia da atividade científica, isto é, descrever ao máximo detalhe possível o cotidiano e as rotinas dos seus atores sociais específicos - a chamada “comunidade científica” - a partir de uma posição de distância crítica consiste numa inversão das hierarquias sobre as quais a disciplina antropológica tinha se edificado. Isto porque tradicionalmente, a etnografia como método antropológico se desenvolveu a partir de estudos realizados dentro de um contexto de colonização, no qual a relação de poder estabelecida entre o pesquisador europeu/ocidental e o “nativo” não-europeu determinava significativamente a qualidade e os conteúdos resultantes da pesquisa. Em outras palavras, a etnografia constituía em si um instrumento de colonização.

A proposta de inversão - de estranhar aquilo que é “familiar” - apresentada por Geertz possui considerável potencial para a quebra de paradigmas (e na realidade, quebrou, dentro da disciplina antropológica), principalmente o paradigma da suposta neutralidade de certas formas de produzir pensamento. Em suas palavras:

(...) quando decidimos decifrar o imaginário de Yeats, ou envolver-nos com buracos negros, ou medir o efeito que níveis de instrução têm sobre o padrão econômico, não estamos assumindo uma simples tarefa técnica, e sim, trabalhando com uma estrutura cultural que define a maior parte de nossas vidas (...) (GEERTZ, 1997, p. 232).

Em outras palavras, uma tal perspectiva metalingüística do fazer científico que consiste em aplicar aos seus agentes o(s) mesmos métodos antes destinados ao “outro” possui a vantagem de elucidar aspectos não evidentes (“estranhos”) desse tipo de atividade.

Dentre outras coisas, ao se retratar o universo dos cientistas como “aldeias intelectuais”:
“(…) é possível coletar dados convergentes, pois na maioria dos casos, o relacionamento entre os seus habitantes não é puramente intelectual, mas também, político, moral e intensamente pessoal (...) (idem, p.234)”.

Evidentemente, a idéia de um estudo etnográfico pressupõe um estudo realizado no tempo presente, com atores sociais contemporâneos ao pesquisador e nesse sentido, não se aplica à produção científica colonial em Moçambique, por exemplo. Contudo, a perspectiva de Geertz nos alerta para o fato de que uma série de enunciados, “verdades” ou “mitos” criados em relação a um determinado objeto científico, longe de serem absolutamente neutros e objetivos - são resultantes da articulação entre diversos agentes sociais, instituições, normas de conduta dentro de determinadas “aldeias intelectuais”. E estas, como se disse, representam determinados valores políticos e morais, além de eventualmente, refletirem situações pessoais.

Em função da natureza do tema - que articula arte (música, dança, etc) e história social - a pesquisa pretende-se orientar pelo “pluralismo metodológico” defendido por Martin Bauer e George Gaskell, que inclusive o afirmam como uma necessidade. Basicamente, procede-se à análise de texto, som e imagem, aliados à observação direta no campo e entrevistas com atores sociais contemporâneos envolvidos com a timbila. Eventualmente, pode-se recorrer também à análise estatística, caso a compreensão dos dados coletados assim o exija. Quanto a este último aspecto, os autores chamam a atenção para uma falsa dicotomia entre dois modelos supostamente distintos de pesquisa: o qualitativo e o quantitativo. De acordo com eles: “(...) a escolha qualitativa ou quantitativa é primariamente uma decisão sobre a geração de dados e os métodos de análise, e só secundariamente uma escolha sobre o delineamento da pesquisa ou de interesses do conhecimento (BAUER e GASKELL, 2004, p.20)”.

Esta afirmação sugere que a qualidade da pesquisa não é determinada por uma escolha *a priori* entre essas duas linhas de ação e sim, pela qualidade na coleta dos dados. Na realidade, segundo eles, as duas abordagens são complementares, no sentido de que os dados estatísticos devem ser interpretados (o que supõe um treinamento do pesquisador em relação aos seus aspectos qualitativos) e por outro lado, os achados da pesquisa nunca devem perder de vista o universo a que se referem. Isto os leva a concluir que

seja necessária uma “visão holística do processo” por parte do pesquisador. Ainda assim, os autores concentram o seu trabalho na pesquisa qualitativa, especialmente na análise de texto, imagem e som, que por sua vez, traz subsídios interessantes para a pesquisa sobre a timbila nos termos descritos acima.

Bauer e Gaskell também chamam a atenção para o fato de que a pesquisa social, como qualquer outra atividade humana, se desenrola dentro de um processo de comunicação. E assim também são construídos os dados sociais. A comunicação se dá basicamente em dois níveis: informal, fruto do contato direto entre pesquisador com o seu objeto e no nível formal, quando os dados passam por algum tipo de tratamento que pode ser recuperado através de texto, imagem e/ou som (ou outros tipos de registro) ou quando são ritualmente formalizados. Quanto ao primeiro nível, o cuidado metodológico consiste em aplicar as técnicas de modo a que o discurso “nativo” se manifeste da melhor forma possível. Quanto ao segundo, há que se ter cuidado com o fato de que: “(...) os dados formais *reconstroem* (grifo meu) as maneiras pelas quais a realidade social é representada por um grupo social (idem, 2004, p. 22)”.

Aqui, o cuidado metodológico deve incidir sobre a pretensão de representação, normalmente contida nos dados formais. As pesquisas preliminares (observação direta, entrevistas e levantamento bibliográfico) feitas em relação à timbla evidenciaram essa ordem de problemas para os quais os autores chamam a atenção e tomar esses aspectos em conta certamente ajuda a uma melhor “categorização do problema”, aquilo que consideram ser o principal objetivo da pesquisa social. Assim, concluem não haver um “modo ótimo” para a pesquisa social, o que os leva a mais uma vez, defender o pluralismo metodológico:

Este caminho pode, contudo, ser encontrado através de uma consciência adequada dos diferentes métodos, de uma avaliação de suas vantagens e limitações e de uma compreensão de seu uso em diferentes situações, diferentes tipos de informações e diferentes problemas sociais (idem, 2004, p.22).

Por fim, de certa forma, Bauer e Gaskell concluem pela ausência da neutralidade no fazer científico, tanto no momento da produção dos dados, quanto na sua apresentação. Este aspecto é importante na medida em que, historicamente, a ciência se constituiu a partir de uma noção positivista de verdade na qual a retórica era vista como algo

prejudicial ao alcance da verdade crua e objetiva dos fatos. Porém, ao destacar o papel da comunicação no processo científico, os autores recuperam o lugar da retórica – comunicação e persuasão – como constitutivo da ciência, sem deixar de lado, claro, a formalidade dos métodos e procedimentos.

3.2 *Anthropological blues*: dez dias em Zavala

Talvez até por relacionar ciência e música, a noção de *anthropological blues*, desenvolvida por Roberto Da Matta (1985) se mostra a perspectiva adequada para analisar a experiência de pesquisa de campo. Ter *anthropological blues* é ter sensibilidade para interpretar os aspectos imponderáveis e até anedóticos que, longe de serem acidentais, são constitutivos da prática da pesquisa de campo em Antropologia. Esta noção remete ao que Bauer e Gaskell discutem sobre o fato de os dados sociais serem produzidos num processo de comunicação – entre pesquisador e pesquisado, num dado meio. E especialmente a pesquisa etnográfica feita num contexto em que os dois são estranhos, um para com o outro; isto quer dizer que os dados produzidos daí são necessariamente resultantes da forma particular e única em que se dá essa comunicação.

Apesar de ser moçambicano, adentrar o universo das comunidades chopi em Zavala constitui um exercício de estranhamento, dadas as enormes diferenças de estilo e padrão de vida existentes entre um habitante da capital do país e os de um distrito rural e pobre, localizado a 350 km de distância. Sobretudo o fato de não falar a língua local - o *xitchopi* - prejudicou a fluidez da pesquisa dificultando a aproximação e a comunicação com as pessoas em vários momentos. E não apenas em relação à língua. As diferentes percepções sobre a vida em relação a questões como gênero, geração, classe, pertencimento étnico - enfim, em relação aos valores - foram também decisivas no processo de comunicação que se estabeleceu. Isto nos leva a assumir que o contato entre indivíduos portadores de diferentes referências sócio-culturais - afigura-se como um tipo particular de comunicação, cuja dinâmica deve-se tomar em conta na elaboração do objeto científico.

De fato, com o desenrolar da pesquisa, emerge toda uma série de eventos inusitados que revelam a profundidade do universo a ser pesquisado. Para Matta, ter *anthropological blues* significa estar aberto para essa imprevisibilidade constitutiva do ofício do

etnólogo. Segundo o autor, do início ao fim do processo, operam-se duas transformações fundamentais ao ofício do pesquisador social: na chegada, procura-se “transformar o exótico em familiar” e na saída, o inverso, “o familiar em exótico”.

“Transformar o exótico em familiar” consiste na tentativa de traduzir os dados do campo - por definição, estranhos - para a linguagem do pesquisador, que é neste caso, a linguagem científica. Segundo Matta, este processo corresponde ao movimento original da Antropologia, quando fundamentalmente, pesquisadores europeus estudavam os “outros”. Já a partir da década de 1970, a corrente interpretativista - para quem a cultura seria um “texto a ser interpretado” - propõe a inversão deste paradigma ao sugerir a aplicação do método etnográfico à qualquer configuração social existente, inclusive a própria “comunidade científica”. Assim se refere o autor a este momento particular da evolução da Antropologia:

(...) quando a disciplina se volta para a nossa própria sociedade, num movimento semelhante a um auto-exorcismo, pois já não se trata mais de depositar no selvagem africano ou melanésico o mundo de práticas primitivas que se deseja objetificar e inventariar, mas de descobri-las em nós, nas nossas instituições, na nossa prática política e religiosa (MATTA, 1985, p. 28).

Voltar o olhar para a sua própria sociedade, as suas instituições e as suas práticas, a partir de uma aproximação etnográfica, significa “transformar o familiar em exótico”, ou seja, identificar “(...) o exótico no que está petrificado dentro de nós pela reificação e pelos mecanismos de legitimação. (idem, p. 29)”. Do ponto de vista metodológico, esta perspectiva assume a centralidade da comunicação entre pesquisador e objeto no processo de produção da pesquisa científica; comunicação esta que se dá de forma necessariamente única e singular, dadas as características de cada um dos lados.

Efetivamente, esta dimensão subjetiva e comunicativa inerente à pesquisa etnográfica - uma vez que confronta agentes sociais, a princípio, estranhos um ao outro - vinha sendo negligenciada e até mesmo negada no âmbito da disciplina antropológica em seus desenvolvimentos iniciais. As origens positivistas desta disciplina tomavam como pressuposto a máxima objetividade e a total neutralidade da fazer científico, fazendo com que houvesse uma preocupação grande em estabelecer com precisão cada vez maior suas rotinas de pesquisa, cuja forma mais acabada é o trabalho de campo.

De acordo com Matta, este cuidado excessivo com a normatização dos dados da pesquisa acabava por deixar de lado dimensões inerentes à própria experiência etnográfica: o lado humano e fenomenológico da disciplina. É justamente esta dimensão que o autor propõe que se recupere e se incorpore ao campo das rotinas formais da pesquisa; longe de dispensar os métodos “tradicionais” da disciplina, para ele, trata-se de assumir que:

(...) o plano existencial da pesquisa na Etnologia fala mais das lições que devo extrair do meu próprio caso. É por causa disso que eu a considero como essencialmente globalizadora e integradora: ela deve sintetizar a biografia com a teoria, e a prática do mundo com a do ofício (idem, 1985, p. 25).

Sob este prisma, Da Matta identifica três fases esse processo da pesquisa: a) teórico-conceitual, que consiste na aproximação puramente intelectual ao tema; b) a fase prática, o momento de se dirigir ao campo, com todas as implicações práticas e c) existencial/pessoal, que consiste na avaliação do impacto e das transformações resultantes desse processo no pesquisador e na própria pesquisa.

Para o presente estudo, à primeira fase corresponde o levantamento bibliográfico sobre a timbila e sobre o povo chopi, realizada no Arquivo Histórico de Moçambique e no próprio ARPAC, ambos localizados na Cidade de Maputo. À época da pesquisa, esta última instituição se encontrava em reforma, o que dificultou o acesso a determinados materiais que, além disso, estavam bastante desorganizados.

Já a segunda fase - prática - se refere às necessidades específicas da deslocação, em função das particularidades do campo, tais como condições climáticas, condições de alojamento, existência ou não de rede elétrica, dentre outras⁹⁴. E para além do cansaço da viagem em si, feita em oito horas dentro de um ônibus em condições precárias tanto quanto a estrada, o desconforto das acomodações locais contribuíram para uma experiência física e mental intensa, dado pelo acúmulo de cansaço pelas atividades concentradas num período de dez dias.

⁹⁴ A região de Zavala é uma área de alta incidência de malária, o que exige uma preparação especial tendo em conta a distância de postos de saúde e a escassez de remédios no limitado mercado local.

Entretanto, estas fases constituem ainda o momento de entrada no universo desconhecido, no qual a aproximação se dá ao nível racional e prático/objetivo. Aqui, ainda o principal aspecto “exótico” a ser transformado em algo “familiar” é o próprio som da timbila, assim como do significado dos outros elementos constituintes desta forma de arte. Com efeito, além do ambiente físico e social de Zavala, a familiarização com a própria timbila é em si um processo cognitivo à parte. A plena compreensão da musicalidade da timbila - até então só conhecida através de gravações e da literatura existente - por exemplo, só se dá no momento em que o indivíduo tem a oportunidade de presenciar uma exibição ao vivo, na qual o significado do som se completa com os movimentos da dança, acompanhados pela reação dos espectadores. Todo este conjunto está interligado dentro de uma teia de significados, exatamente como um “texto a ser interpretado”.

A noção de *anthropological blues* se aplica exatamente à terceira fase do processo - pessoal e existencial - que se dá já num momento de plena interação com o universo social a ser pesquisado. E uma vez que esta se dá dentro de um processo de comunicação único e extraordinário, como é próprio das relações humanas, a dimensão do imponderável emerge como elemento constitutivo da experiência. Incorporar esta dimensão à própria pesquisa, afastando-se momentaneamente das rotinas pré-estabelecidas, permite ao pesquisador extrair dados de onde, a princípio, não se cogitava.

Por exemplo, em um dia de descanso, um funcionário do local onde me hospedava me abordou, mostrando-se curioso sobre o meu trabalho. Enquanto lhe explicava que, dentre outras coisas, me interessava pelo que as pessoas se lembravam do “tempo colonial”, começou a me contar dos apelidos que a população dava aos administradores, de acordo com as suas características marcantes. Assim, a partir de uma conversa informal descobri uma estratégia interessante para desenvolver certos pontos da pesquisa - como a memória popular sobre a administração colonial - e resolvi gravar uma pequena entrevista-teste ali mesmo, obtendo informações importantes e repetindo algumas perguntas aos outros entrevistados. E com efeito, perguntei aos dois últimos entrevistados - Luís Madonele e os irmãos Missael - sobre estes administradores, conhecidos também por seus apelidos.

Outro exemplo diz respeito ao proveito que se pode tirar de situações imprevistas. Certo dia, combinei com os artistas do grupo de Mavila para uma entrevista do tipo grupo focal, a qual marcamos para a tarde, depois de uma apresentação. Quando cheguei lá, percebi que quase todos estavam embriagados com uma bebida local⁹⁵. No fim, a estratégia teve que ser ligeiramente alterada, mas no entanto, obteve-se bons dados, talvez justamente pela descontração dos músicos. Inclusive, para dar continuidade à entrevista, tive que comprar mais garrações da bebida para manter o nível da animação dos artistas.

Ainda em relação a este grupo, um fato se mostrou revelador da dimensão emocional também envolvida na pesquisa e que neste caso em particular, ajuda a compreender a real dimensão do problema em questão. Luís Madonele era o líder da orquestra da localidade de Mavila, outra localidade do Distrito de Zavala. Ao fim da entrevista, me convidou para voltar a Zavala em janeiro, quando eu poderia ter a oportunidade de presenciar uma exibição de timbila fora do contexto do *msaho*, num casamento de um familiar seu. Infelizmente, nos primeiros dias do mês de janeiro de 2008, Luís Madonele veio a falecer, por motivo de trombose. Parafraseando o historiador malinês Amadou Hampatê Ba, mais uma biblioteca se foi.

Tomando-se em conta a existência atual de nove orquestras de timbila na região de Zavala, a morte de uma pessoa como Luís Madonele efetivamente representa uma perda inestimável para a memória coletiva chopi. A preciosidade dos dados que me foram fornecidos por ele e seus colegas por si só seria suficiente para justificar tal afirmação, mas para além disso, o fato de a transmissão do conhecimento neste contexto se dar de forma essencialmente oral reforça ainda mais o caráter da perda. Certamente por ter tido a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente e ter ficado na expectativa de viajar de novo a Zavala para atender o seu convite, pude “sentir” com intensidade a perda e o seu significado. A partir daí, a dimensão do papel de figuras como o sr. Madonele para as diversas culturas moçambicanas tornou-se ainda mais evidente e neste sentido, a urgência em se preservar a timbila como patrimônio, tal como preconizada no dossiê da candidatura (MINISTRY OF CULTURE, 2004, p. 18) deixou de ser algo abstrato para emergir com assombrosa concretude.

⁹⁵ A *surra*, bebida à base de coco que, quando fermentada, atinge alto teor alcoólico. Tradicional da região, é bastante acessível devido ao seu baixo preço.

Enfim, várias situações resultantes do processo comunicativo inerente à pesquisa desencadearam um conjunto de reflexões sobre o universo da cultura em Moçambique e o seu estudo. Dentre tantos outros fatores, aspectos como a língua, a posição social e a origem étnica dos indivíduos envolvidos nesta comunicação - pesquisador e informantes - trazem importantes elementos para a reflexão sobre o próprio fazer científico e a natureza dos dados daí resultantes.

3.2.1 Língua

Por ter crescido e ter sido socializado na Cidade de Maputo⁹⁶ - onde além do português, que é a língua oficial do país, predominantemente se falam as línguas *xironga* e *xitchangane* - não compreendo a língua *chichopi*, o que constituiu num sério entrave para a realização das entrevistas, principalmente. Já a partir da década de 1920, Malinowski (1998) havia consolidado a etnografia, ou o trabalho de campo, como o método por excelência da Antropologia; e dentro dele, dado o contexto colonial de então, o autor sublinhou a necessidade de o pesquisador aprender a língua do “outro”. Assim, tornar-se-ia possível a ele compreender o universo a ser pesquisado a partir das próprias categorias nativas, evitando-se as imprecisões contidas na tentativa de traduzi-las para a linguagem dominada pelo pesquisador, sobretudo quando não há, em sua cultura originária, manifestações culturais correspondentes ou sequer semelhantes.

Porém, dadas as circunstâncias do caso concreto em questão, a estratégia adotada foi a utilização de um intérprete, o sr. Jeremias Zunguze. Assim, já de partida, assume-se que os conteúdos das entrevistas serão prejudicados por esta falha fundamental na comunicação. O uso de intérprete foi necessário principalmente no caso do grupo da localidade de Mavila, em entrevista a Luís Madonele e seus colegas; daí, observaram-se as seguintes dificuldades: a) simplificação das perguntas e das respostas, ou seja, muitos temas não puderam ser desenvolvidos profundamente, tanto porque as perguntas não eram formuladas adequadamente, assim como as respostas passavam pela interpretação do sr. Jeremias; b) a não-neutralidade do intérprete: o sr. Jeremias trabalha na secretaria de cultura local e como tal, também está envolvido nos processos institucionais de

⁹⁶ E mais ainda por ter vivido por muitos anos em outro país, no Brasil.

gestão da cultura. Por exemplo, quando da entrevista com o timbileiro Simeão Missael, os dois entraram em uma discussão fruto de divergências em relação a determinados temas institucionais. Além de não poder acompanhar o conteúdo da discussão, esta situação causou um certo constrangimento a todos.

Em relação ao português, é importante destacar que ela traz prestígio e indica um alto status social por parte de quem fala, sobretudo em contexto rurais em Moçambique⁹⁷. Falar português significa potencialmente ter acesso ao universo institucional do país, na medida em que o seu domínio aparece como pré-requisito para um indivíduo ingressar no mercado de trabalho ou, enfim, dialogar com as instâncias governamentais. neste sentido, o sr Jeremias é uma figura privilegiada devido à sua capacidade de intermediar os dois mundos com que as comunidades chopi frequentemente se deparam: o plano da sua cultura local, para dentro, e o plano nacional, naquelas situações em que sentem a intervenção do “governo” no seu cotidiano.

Pesquisando a sociedade chopi na década de 1970, Webster (2009, p. 369) já tinha notado o poder transformador de figuras que transitam entre os dois universos, desde o período colonial; figuras como os intérpretes, por exemplo, ocupam lugar de destaque nos processo de transformação social, uma vez que ocupam posições sociais localizadas nos interstícios da relação entre colonizador e colonizado, desempenhando atividades sobre as quais não existe regulamentação prévia por parte dos poderes locais. Neste particular, a entrevista com o timbileiro Bernardo Simão - feita em português - foi particularmente proveitosa justamente pelo fato de ele próprio ter sido intérprete a serviço da administração colonial, além de professor primário nas escolas destinadas aos nativos da colônia.

Ainda em relação à questão da língua, outro dado interessante foi a entrevista com Venâncio Mbande, que ele pediu que fosse realizada em inglês; o seu maior domínio deste idioma resulta dos muitos anos de vida na África do Sul quando migrou para trabalhar nas minas na década de 1940. Este fato reforça a poderosa influência exercida pela África do Sul nesta parte do continente, em todos os níveis: econômico, social e

⁹⁷ De acordo com dados oficiais, no distrito de Zavala, apenas metade da população com 5 ou mais anos de idade tem conhecimento da língua portuguesa, sendo este domínio predominantemente nos homens, dada a sua maior inserção na vida escolar e no mercado de trabalho (UNDP/MOÇAMBIQUE, 2010).

cultural. E assim como o que vale para o português, o domínio do inglês também permite àqueles que falam o diálogo como agentes sociais exógenos ao contexto chopi, do que pode advir prestígio e status social.

3.2.2 Posição social

De fato, esses aspectos não-formais, imponderáveis e até anedóticos resultantes da interação social neste meio vieram à tona logo nos momentos iniciais do trabalho de campo em Zavala e se revelaram fundamentais para compreender esse universo num sentido mais amplo possível. A título de ilustração, passo a reproduzir o diário de campo, a respeito do meu primeiro contato com as autoridades de educação e cultura do distrito de Zavala:

No dia da minha chegada a Zavala (vindo da capital do país – Maputo – como pesquisador de um instituto de pesquisa ligado ao Ministério da Educação e Cultura), fui recebido na secretaria de Cultura local pela recepcionista, que me anunciou da seguinte forma ao funcionário (que estava num outro compartimento) que deveria me acompanhar na pesquisa: ‘Sr. Jeremias, está aqui um senhor do ‘Governo’!

No decorrer da pesquisa, percebi que esta relação política que me colocava numa posição de superioridade – ainda que involuntária – acabou se mostrando importante no desenrolar da pesquisa, como por exemplo, na deferência com que eu era tratado em muitas situações; o que facilitava ou dificultava a interação com as pessoas, dependendo da situação. Por exemplo, a entrevista com Venâncio Mbande, um dos principais mestres da arte da timbila foi, de certa forma, prejudicada pelo seu evidente mau-humor; em parte porque ele não havia sido avisado com suficiente antecedência sobre a minha visita e principalmente, porque tinha sérias divergências com Jeremias Zunguze, funcionário da secretaria de cultura local, que me acompanhou até a sua casa. E não apenas isso. Mbande se mostrou um crítico do governo do país, sobretudo no que diz respeito aos responsáveis pela área de cultura, que na sua visão, não dão a devida atenção às necessidades dos artistas. Bernardo Simão e Simeão Missael, das localidades de Nyakutowe e Zandamela, respectivamente, tem opiniões semelhantes, porém, nestes casos, este aspecto não chegou a prejudicar a entrevista.

Outra situação reveladora do significado da minha própria posição social foram os recorrentes pedidos de ajuda material por parte dos timbileiros. Particularmente, entre os membros do grupo de Mavila houve, ao fim da entrevista, vários pedidos de que “o Governo” (de quem eu era representante, inadvertidamente), a partir lá de Maputo, providenciasse apoio financeiro para a compra de instrumentos e artigos de figurino para o grupo. Além disso, ao longo de toda a pesquisa, foram-me feitos alguns pedidos de dinheiro por parte de timbileiros, sendo este um forte indicador da pobreza e das baixas condições de vida dos habitantes de Zavala, e das populações rurais em Moçambique de um modo geral.

3.2.3 Pertencimento

Por último uma reflexão a respeito da etnicidade, isto é, a dimensão da origem étnica e a sua influência na atividade de pesquisa de campo. De acordo com as categorias oficiais de classificação da população existem em Moçambique dez grupos etno-linguísticos, falantes de um conjunto de cerca de dezesseis línguas. Assim, os chopi são classificados desta maneira fundamentalmente por falarem uma língua particular - o *chichopi* - diferente em estrutura e vocabulário das línguas dos seus vizinhos do sul do país, genericamente designados como tsongas. Além disso, considera-se característico da estrutura social dos grupos desta região do país a organização social patrilinear, isto é, o pertencimento étnico dos indivíduos é definido a partir do grupo social do pai. Portanto, pelo fato de meu pai ter nascido no próprio distrito de Zavala na década de 1950, na localidade de Muanini, eu próprio sou considerado chopi no contexto moçambicano. A despeito de ter sido socializado na Cidade de Maputo, em uma família de origem predominantemente *machangana*⁹⁸ (pelo lado materno) e mais ainda, de ter vivido muitos anos em outro país, a força desta regra de pertencimento étnico me inscreve no universo chopi.

Sem dúvida, a afiliação étnica teve grande influência na realização da pesquisa, por gerar uma empatia imediata entre mim e os informantes. Em vários momentos, fui bem tratado por ser “da casa”, o que facilitava o acesso a determinadas informações e a boa disposição em abordar aspectos delicados da realidade social, principalmente no que diz

⁹⁸ Grupo etno-linguístico predominante no sul do país, sendo a sua língua - o *xichangane* - a mais difundida nesta região, além do português, a língua oficial.

respeito ao cotidiano colonial. Acresce-se a isso o fato de meu pai ser membro da AMIZAVA; porém, apesar de ser uma pessoa conhecida de boa parte dos entrevistados e outros, devo dizer desde já que não teve qualquer participação prática na pesquisa.

Finalmente, do ponto de vista disciplinar, a proposta de *anthropological blues* de Roberto da Matta se inscreve no marco teórico da corrente - ou seria uma “aldeia intelectual”? - conhecida como Antropologia Interpretativa, tendência inspirada em Clifford Geertz que procurava se afastar dos empiricistas ingleses e americanos (da época, década de 1970), propondo a disciplina como essencialmente: “(...) uma ciência interpretativa, destinada antes de tudo, a confrontar subjetividades e delas tratar (GEERTZ, 1997, p. 35)”.

É justamente a partir desta perspectiva interpretativista que se orienta o presente trabalho, procurando no texto da timbila indicações para a leitura de processos culturais e identitários mais amplos no âmbito da sociedade moçambicana como um todo. À luz dos seus conteúdos e das trajetórias da vida dos seus principais artistas, procuraremos entrever na timbila os mecanismos de construção de uma tal “etnicidade chopi” e até mesmo do que se entende por identidade nacional moçambicana. O arcabouço teórico e metodológico da Antropologia Interpretativa permite realizar o duplo estranhamento necessário à abordagem destes aspectos.

3.3 Em busca de modelo teórico para a timbila

Em Zavala, costuma-se dizer que só os chopis podem tocar Timbila. Esta afirmação – já contestada na prática, diga-se – procura atribuir um sentido místico/esotérico para a prática da timbila e constitui também um forte traço da afirmação étnica deste povo. A evocação desta afirmação aqui tem o objetivo de fazer uma brincadeira com o tipo de conhecimento a que aqui se propõe a produzir sobre a timbila: análise de dados produzidos através de pesquisa social científica. Segundo Bourdieu, Chamboredon e Passeron (1999, p.46): “(...) nada se opõe mais às evidências do senso comum do que a distinção entre o objeto ‘real’, pré-construído pela percepção, e o objeto da ciência, como sistema de relações construído propositalmente”.

Esta citação deixa claro que a timbila será tratada, não como um objeto observável em si (o que também é possível fazer com os métodos da ciência), mas dentro de uma cadeia de relações teóricas com outros aspectos da realidade social moçambicana. Ou seja, como objeto científico será: “(...) definido e construído em função de uma *problemática teórica* que permita submeter a uma interrogação sistemática os aspectos da realidade colocados em relação entre si pela questão que lhes é formulada (idem, 1999, p. 48)”.

E efetivamente, tal como proposto, os principais arcabouços teóricos a partir dos quais o objeto “timbila” será enquadrado, são a noção de “invenção das tradições”, avançada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger e a noção de “cultura acústica”, de José Miguel de Sousa Lopes.

Essencialmente, os autores querem chamar a atenção para o fato de que o objeto científico é necessariamente uma construção arbitrária e que isso tem conseqüências; para eles, o sociólogo que se furta a esta realidade corre o risco de se tornar “submisso aos fatos” e refém de uma “sociologia espontânea” dos seus informantes; isto é, correlações causais feitas livremente pelos indivíduos inquiridos. Conseqüentemente, os autores defendem a falsa neutralidade também das técnicas de pesquisa, classificando essa atitude como ilusão axiológica e metodológica. Não que as técnicas sejam inúteis, o que se quer destacar é o fato de também elas próprias estarem vinculadas a determinadas teorias, das quais o pesquisador tem que estar plenamente consciente.

Para o caso em questão, devemos lembrar o fato de as entrevistas se enquadrarem no âmbito de um inventário a ser realizado para uma instituição do Estado. Neste ponto, o cuidado metodológico consiste na elaboração das perguntas, devendo se interrogar a significação específica delas e como podem ser interpretadas pelos informantes. Estas considerações são particularmente úteis para o estudo da timbila, sobretudo pelo fato de já haver uma extensa produção científica sobre este objeto e particularmente pela expectativa generalizada em relação aos benefícios que podem advir para os “timbileiros” com a proclamação da UNESCO em 2005.

Assumindo-se que a ciência, como que por definição, deve evoluir através da superação dos seus próprios conceitos, a pesquisa deve contribuir, em última instância, para a

construção de *modelos teóricos*. Estes, por sua vez, possibilitam correlacionar diversos fenômenos sociais enquanto objetos cientificamente construídos:

Assim, é pelo poder de ruptura e de generalização, sendo que os dois são inseparáveis, que o modelo teórico é reconhecido: como depuração formal das relações entre as relações que definem os objetos construídos, ele pode ser transposto para ordens de realidade, do ponto de vista fenomenal, muito diferentes e sugerir por analogia novas analogias, princípios de novas construções de objetos (idem, 1999, p. 48).

E justamente essa possibilidade de comparação ou correlação entre diferentes objetos científicos dentro de um dado modelo teórico foi uma das principais razões da escolha em realizar o projeto de mestrado no Brasil e particularmente, na Bahia. Em primeiro lugar, pelo fato de essa discussão teórica (invenção de tradições para a construção da nacionalidade, por exemplo) estar bastante avançada no país e em segundo lugar, devido à coincidência de, assim como a timbila, o samba-de-roda do Recôncavo Baiano ter sido proclamado como patrimônio imaterial da Humanidade no mesmo contexto (e no mesmo ano, inclusive). Como modelo teórico, as discussões em torno da questão da “patrimonialização” da cultura em curso em relação ao samba-de-roda⁹⁹ podem trazer subsídios importantes para compreender a natureza do processo em Moçambique; dadas as proporções e particularidades de cada realidade social.

Por fim, temos o fato em si de realizar este projeto de mestrado não apenas na Bahia, no Brasil, mas justamente num Centro de Estudos Afro-Orientais e mais ainda: num programa multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos. Se recuarmos ao momento da sua criação em 1959, verificamos que o CEAO inscreve-se naquilo a que se chama de “espírito de Bandung”, ou seja, no espírito político libertário declarado pelas lutas de independência das então colônias europeias na África e na Ásia, o que por sua vez, suscitou no Brasil, a criação de instituições de pesquisa que pudessem dar conta e se solidarizar com as realidades dessas áreas do mundo. Já o Pós-Afro, criado em 2005 (dentro do CEAO/UFBA) enquadra-se num movimento mais recente, em que os Estudos Étnicos ganham maior centralidade no debate contemporâneo.

⁹⁹ Como por exemplo, o trabalho de Carmo (2009), intitulado “A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano” e de Eva Gutjahr (2008), intitulado “Entre tradições orais e registros de oralidade indígena”.

Nelson Maldonado-Torres faz uma genealogia dos Estudos Étnicos e localiza a sua origem na tradição interdisciplinar da academia estadunidense, mais precisamente nos Estudos de Área, criados na década de 1940 no contexto da sua expansão econômica e militar ao redor do globo na Guerra Fria. Basicamente, os Estudos Étnicos resultaram da pressão dos movimentos sociais locais, que se utilizaram de conceitos e instrumentos teórico-metodológicos dos Estudos de Área¹⁰⁰ para tomar como objeto de pesquisa setores sociais racializados e marginalizados da própria sociedade estadunidense; nesse sentido, os Estudos Étnicos desenvolveram-se sob uma perspectiva e ação política descolonizadora. (MALDONADO-TORRES, 2006, p. 116)

Para o autor, o caráter contra-hegemônico subjacente a esta área das ciências sociais tem o potencial de criar toda uma nova estrutura epistemológica e até mesmo uma nova instituição, uma Universidade do Terceiro Mundo, através de uma perspectiva “transdisciplinar orientada”. Esta Universidade:

(...) teria de converter-se em uma máquina de conhecimento que desmontaria as estruturas epistemológicas postas pelo racismo e pelo colonialismo e por outras formas de subordinação e hegemonia e, ao mesmo tempo, abriria lugar à articulação sistemática de distintas formas de conhecimento (idem, 2006, p. 122).

A despeito da viabilidade ou mesmo da plausibilidade dessa “Universidade do Terceiro Mundo”, a idéia de perspectiva “descolonizadora” mostra-se interessante e estimulante mesmo neste caso particular de um estudo sobre timbila – uma realidade africana – numa universidade brasileira. Ainda que não seja exatamente um estudo étnico, o seu enquadramento institucional no CEAO e mais especificamente no Pós-Afro permite um trânsito de idéias e informações que podem esclarecer o público brasileiro uma série de aspectos da realidade africana contemporânea, para que a partir daí, possa-se compreender-se melhor as suas relações históricas. O simples fato de - através de uma pesquisa acadêmica - mostrar a esse público uma realidade africana concreta e particular reveste-se de um caráter “descolonizador” na medida em que pode contribuir para a

¹⁰⁰ “A emergência dos estudos de área representou neste contexto uma mudança relativa às ciências europeias, a partir do surgimento de um contexto em que os Estados Unidos ocupariam um papel principal nas dinâmicas geopolíticas do mundo moderno” (MALDONADO-TORRES, 2006, p 110).

desconstrução de uma série de representações sociais produzidas sobre a “África”¹⁰¹, produzidas fundamentalmente num contexto colonial.

¹⁰¹ Em julho de 2003, o governo brasileiro aprovou a Lei n.º 10.639/03, que institui a obrigatoriedade do ensino de História da África e da Cultura Afro-Brasileira; esta medida aponta para a busca de um maior conhecimento e diálogo mais qualificado com a temática africana dentro da própria sociedade brasileira.

CAPÍTULO 4 – *Chibhudhu*: a identidade étnica chopi e a invenção de tradições coloniais portuguesas

Durante a minha infância em Maputo, na década de 1980, vivenciei uma cena bastante recorrente e que certamente, foi uma das experiências mais marcantes em relação ao tema a ser tratado neste capítulo. Como de costume, jogava futebol com os demais garotos da rua bem no meio do asfalto e às vezes, passava por ela o caminhão de lixo¹⁰², interrompendo o jogo. Nesse momento, todos os garotos se posicionavam na calçada, próximos às suas respectivas casas e, em uníssono, gritavam:

- A va tchopeeeeeeee!!!

Ao que os trabalhadores, enfurecidos, saíam correndo atrás de cada um... e ai daquele que não conseguisse se refugiar em casa a tempo. Os que eram apanhados levavam uma surra exemplar, para que a cena nunca mais se repetisse. Obviamente, em vão. Alguns dias depois, lá estavam os garotos jogando bola na rua e novamente, passava o caminhão...

Por uma série de razões que não cabe aqui aprofundar, desde o tempo colonial, a empresa de limpeza pública de cidade abrigava um número significativo de trabalhadores de origem chopi, provenientes de Zavala. Assim, no senso comum, os chopi passaram a ser associados a esta atividade profissional e este fato adquiria maior dimensão em virtude da maior presença ronga e changane (oriundos das províncias de Maputo e Gaza, respectivamente) na população da cidade. A fúria dos trabalhadores vinha do fato de esta associação ser bastante pejorativa, devido à natureza do seu trabalho, tido por muitos como inferior. Costumava-se dizer até que os chopi só serviam para este tipo de trabalho.

Atualmente, esta cena não se observa mais nas ruas da Cidade de Maputo, mas faz parte da memória coletiva dos seus habitantes, sendo sempre recuperada quando as pessoas se reportam àqueles tempos. Também não cabe aqui refletir sobre as razões do seu desaparecimento; o que se pretende chamar a atenção é o fato de um determinado grupo

¹⁰² Do antigo CECM – Conselho Executivo da Cidade de Maputo – o serviço de limpeza pública da cidade.

dentre os vários que compõem a sociedade moçambicana ter sido marcado de forma tão particular. Em suma, neste capítulo pretende-se refletir sobre as dinâmicas sociais subjacentes a essa marcação e o seu papel em diferentes momentos da história recente do país. Mais especificamente, pretende-se refletir sobre o lugar deste grupo social nos diferentes projetos de identidade nacional em Moçambique a partir do seu sinal diacrítico mais célebre: a timbila.

4.1 A questão da etnicidade

Como ponto de partida para a reflexão sobre as comunidades designadas como chopi, nos será bastante útil a clássica definição de “grupo étnico”, elaborada por Max Weber:

A crença na afinidade de origem – seja esta objetivamente fundada ou não – pode ter consequências importantes particularmente para a formação de comunidades políticas. (...) chamaremos ‘grupos étnicos’ àqueles grupos humanos que, em virtude de semelhanças no *habitus* externo ou nos costumes, ou em ambos, ou em virtude de lembranças de colonização e migração, nutrem uma crença subjetiva na procedência comum, de tal modo que esta se torna importante para a propagação de relações comunitárias, sendo indiferente se existe ou não uma comunidade de sangue efetiva” (WEBER, 1991, p. 270).

Importante nesta definição é a ênfase que o autor dá para o fato da crença coletiva num dado fator de identidade, seja o fundamento dessa crença real ou não. Neste aspecto, o seu interesse está em compreender as diversas motivações pelas quais as pessoas se agrupam em comunidades em função de determinados interesses, como afirma mais adiante: “A comunhão étnica (no sentido que damos) não constitui, em si mesma, uma comunidade, mas apenas um elemento que facilita relações comunitárias (idem, p. 270)”.

A perspectiva de Weber é tida como um das primeiras tentativas de definir o que seria um “grupo étnico” como objeto de estudo nas ciências sociais, inaugurando as bases para todo um novo campo nos estudos sobre a diversidade cultural: as chamadas teorias da etnicidade¹⁰³. Como apontam Poutignat e Streiffe-Fenart (1998), deve-se notar que os desdobramentos teóricos subsequentes que estas teorias observaram ao longo do

¹⁰³ Por “eticidade” compreende-se o processo de construção identitária baseado no sentimento – ou melhor, na crença - de pertença étnica em um dado povo.

século XX se deram em um contexto sócio-histórico bastante preciso: “(...) o domínio das pesquisas sobre as relações sociais é inseparável da história de um discurso especificamente ocidental e de suas transformações (idem, p. 42)”.

E mais ainda, essas pesquisas são tributárias de discussões anteriores em torno do conceito de “raça”, também socialmente construído em um dado contexto histórico específico. Estes autores colocam que: “(...) não são, sejam quais forem, as variações fenotípicas que se tornaram racializadas, mas sim aquelas que se salientaram na história da expansão colonial europeia na África, na Ásia, no Oriente Médio e na Austrália (idem, p. 42)”.

Para o nosso caso em questão, isto que dizer que o processo de construção de uma identidade “étnica” chopi, isto é, a crença numa origem comum atribuída às populações habitantes da região de Zavala, também se enquadra no âmbito da colonização portuguesa. Isto decorre de que a produção de conhecimento científico sobre as culturas dos povos sob seu domínio fazia parte do próprio processo de gestão das populações e territórios a serem administrados. A partir dos dados coletados, pretendia-se otimizar o funcionamento da máquina colonial, atribuindo-se a determinadas populações de determinados territórios lugares bem definidos na estrutura do sistema.

Para além desta antropologia colonial (ou “antropologia das sociedades tradicionais”), a sociologia urbana norte-americana do início do século XX trouxe importantes contribuições para pensar a dinâmica de formação dos “grupos étnicos”, a partir da formação de colônias de imigrantes estrangeiros em cidades como Nova Iorque e Chicago, por exemplo; inclusive, o próprio termo *ethnic* era utilizado, neste contexto, para se referir às populações não-originárias do país, em oposição aos *yankees* (idem, 1998, p. 22).

Entretanto, estes estudos se mostravam ainda bastante tributários das teorias da modernização, isto é, aquelas vertentes das ciências sociais que opunham radicalmente sociedades “tradicionais” a sociedades “modernas”. Fundamentadas na dicotomia clássica entre *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*¹⁰⁴ (da qual o próprio Max Weber é um dos

¹⁰⁴Ou na dicotomia durkheimiana entre “solidariedade mecânica” e “solidariedade orgânica”. Estes pares de idéias articulados pretendiam diferenciar as sociedades a partir da sua complexidade, supostamente

teóricos fundadores), estas posições teóricas postulavam o desaparecimento progressivo das práticas e instituições culturais das sociedades ditas “tradicionais”, em favor do triunfo da “modernidade”, isto é, em padrões de vida baseados nas sociedades europeias ocidentais.

Mais precisamente, para a sociologia urbana norte-americana nascente, acreditava-se que ao longo do tempo, as diversas manifestações das identidades “étnicas” dos imigrantes estrangeiros se diluiriam numa cultura “norte-americana” e para a antropologia colonial, os costumes “tradicionais” dos povos colonizados desapareceriam¹⁰⁵, por força da ação colonial “modernizadora”. Entretanto, as evidências empíricas confrontaram decisivamente estas posições epistemológicas, obrigando-se a uma revisão dos seus paradigmas subjacentes. No primeiro caso, não se observou uma assimilação total dos subgrupos integrantes da sociedade norte-americana e tampouco, as sociedades colonizadas abandonaram completamente as suas instituições sócio-culturais em favor dos valores da cultura metropolitana¹⁰⁶.

As concepções de etnicidade contidas nas teorias de modernização e seus postulados assimilacionistas passaram a sofrer críticas a partir da década de 1960, com autores como Leach (*apud* POUTIGNAUT e STREIFF-FENART, 1998) e Barth (1998, [1969]) a partir de três eixos fundamentais sobre os quais os “grupos étnicos” – ou “tribos” para o caso de sociedades africanas, por exemplo – eram então conceptualizados. Segundo os críticos, tais eixos constituiriam “ingenuidades” dos etnólogos ao descrever determinados grupos sociais, determinadas pela sua própria posição social¹⁰⁷ no contexto da pesquisa.

Para estes autores, a primeira “ingenuidade” consistia na crença de ser possível definir uma unidade étnica, isto é, um grupo social claramente delimitado, definido a partir de uma lista fixa de traços culturais. Pelo contrário, as novas pesquisas comprovam não

maior nas sociedades urbanas europeias “modernas” e supostamente menor nas não-europeias, “tradicionais”.

¹⁰⁵ Ver, por exemplo, a secção “Conclusões práticas” em Junod (1996, p. 468), na qual o autor prevê a extinção de diversas práticas culturais dos povos do sul de Moçambique.

¹⁰⁶ Ver Granjo (2005), em que o autor demonstra como o “lobolo” – instituição matrimonial característica do sul de Moçambique não apenas não se extinguiu, como se adaptou aos elementos culturais exógenos trazidos com a colonização.

¹⁰⁷ Basta lembrar, por exemplo, que muitos etnólogos eram ao mesmo tempo, administradores coloniais, ou a eles estavam subordinados.

apenas a sua impossibilidade, mas o fato de os próprios nativos poderem ter teorias de diversidade próprias, muitas vezes, fora do alcance de observação dos etnólogos, dadas as suas limitações incontornáveis. Já a segunda era a idéia de que a base da diversidade étnica estaria no isolamento geográfico dos povos, para o que as novas pesquisas apontam o contrário, ou seja, a diversidade étnica se forma justamente no contato entre os diversos povos, no qual o estabelecimento de “fronteiras culturais” atua decisivamente na criação das identidades. E por último a terceira “ingenuidade” estaria no estabelecimento de uma relação linear entre “um rótulo étnico = um modo de vida = grupo real de pessoas”; para os novos teóricos, a tarefa do etnólogo seria justamente problematizar essa linearidade (POUTIGNAT e STREIFFE-FENART, 1998, pp. 61-3)

De acordo com Poutignat e Streiffe-Fenart (1998):

Essas críticas fundamentais (...) visam a antropologia cultural em geral e marcam assim desde o final da década de 1960 um avanço decisivo na conceptualização dos grupos étnicos. (...) A unidade tribal considerada isoladamente como uma unidade discreta, característica do mundo não-ocidental, estudada de acordo com uma abordagem objetivista e sistêmica, é substituída por uma concepção do grupo étnico como unidade potencialmente universal, contextualmente definida por seus limites e estudada segundo uma abordagem dinâmica e ‘subjativista’ (...) (idem, 1998, p. 64).

Os novos teóricos da etnicidade propõem uma ampla revisão dos paradigmas que norteavam as ciências sociais de então, particularmente no que diz respeito à dinâmica da formação das identidades. As tais “ingenuidades” levavam a uma idéia essencialista e reificada sobre estes processos, na medida em que a definição de traços culturais fixos como critério para definir um grupo étnico acaba por “congelá-los”, ignorando-se os contextos sociais nos quais os mesmos estão inseridos; já a idéia de isolamento geográfico não resiste a exames empíricos mais aprofundados, assim como a terceira “ingenuidade”. A crítica ao “primordialismo” – a noção de pertença étnica como um dado primário e fundamental no processo de socialização dos indivíduos - contido neste conjunto de equívocos se tornou, assim, o ponto de partida a partir do qual se elaboraram novas perspectivas¹⁰⁸ para o estudo da etnicidade.

¹⁰⁸ Idem, p. 87.

Enfim, ante a incapacidade das teorias de modernização em explicar os fenômenos sociais – no caso, o chamado “*revival* étnico” da década de 1960, quando, em várias partes do mundo, se acirravam reivindicações políticas desta natureza - teóricos como Barth (1998, [1969]) trouxeram inovações para este campo das ciências sociais a partir do conceito de “fronteira étnica”. O autor fundamenta a sua crítica ao “primordialismo” colocando que:

Em primeiro lugar, fica claro que as fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Em outras palavras, as distinções de categorias étnicas não dependem de uma ausência de mobilidade, contato e informação. Mas acarretam processos sociais de exclusão e de incorporação pelos quais categorias discretas são mantidas, apesar das transformações na participação e na pertença no decorrer de histórias de vida individuais. Em segundo lugar, descobre-se que relações sociais estáveis, persistentes e muitas vezes de uma importância social vital, são mantidas através dessas fronteiras e são frequentemente baseadas precisamente nos estatutos étnicos dicotomizados. Em outras palavras, as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. (...) as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos” (BARTH, 1998, p. 188).

Esta abordagem se mostra mais apropriada para compreender a formação da etnicidade chopi, entendendo-a como um processo de construção da realidade social¹⁰⁹, e não como um conjunto de conteúdos culturais fixos e essenciais observáveis nos indivíduos portadores desta identidade. Vejamos então, a sua aplicação na reflexão sobre a constituição da identidade étnica chopi em si e mais especificamente, no âmbito da construção da identidade nacional em Moçambique, em diferentes momentos e históricos e de acordo com os interesses mobilizados pelos diferentes agentes sociais correspondentes.

Por identidade nacional, aqui se entende o processo de atribuição de valores culturais a uma entidade sócio-histórica específica: o Estado-Nação. Para o caso moçambicano, isto se deu primeiramente por via do colonialismo português, como uma extensão do sistema administrativo da Metrópole para os territórios sob seu domínio e posteriormente, com a implantação de um Estado independente e soberano, a partir de 1975. Longe de serem lineares, ambos os processos se desenvolveram e se

¹⁰⁹ Nos termos definidos por Berger e Luckmann (2002).

transformaram internamente, abarcando dentro de si diversas concepções e ideologias, negociadas e confrontadas no calor dos contextos históricos dados.

Efetivamente, como veremos a seguir, à etnicidade chopi foi reservado um lugar específico na construção da identidade nacional em cada um desses momentos distintos, em conformidade com as suas particularidades internas. Neste sentido, a timbila nos permite entrever a natureza deste lugar, uma vez que ela se constituiu, ao longo da História, como o principal marcador da identidade étnica dos chopi. Dentre outras práticas e instituições culturais próprias deste povo, a timbila foi selecionada e sistematicamente instrumentalizada no sentido de dar visibilidade a um determinado projeto de identidade cultural que se pretendia para “Moçambique”.

4.2 O contato entre dois mundos

Aqui, procuraremos situar a timbila dentro de todo um projeto de identidade cultural, neste caso, no âmbito do nacionalismo português, dado que na condição de colônia, os povos de Moçambique estavam subordinadas à hierarquia imposta pelo colonialismo. Pelo menos ao nível do discurso oficial, as colônias eram concebidas como partes integrantes de uma unidade territorial e espiritual para com a Metrópole e com efeito, este princípio de ordem político-administrativa se reproduziu no plano da cultura sob a forma de uma série de procedimentos de invenção de tradições. Assim, através de uma análise das bases a partir das quais se estruturou o domínio português sobre Moçambique – e outros territórios no continente africano – torna-se possível identificar o lugar reservado às práticas culturais das populações nativas na engrenagem do sistema.

O caso da timbila, prática cultural específica do povo chopi de Zavala, habitante da então colônia de Moçambique, nos mostra certas nuances do sistema, particularmente no que diz respeito à forma como eram institucionalizadas as relações entre colonizador e colonizado. Veremos que nem todos os diferentes grupos étnicos eram tratados da mesma forma, assim como havia tratamento diferenciado para com os diferentes estratos sociais dentro de um mesmo grupo. Neste sentido, o papel desempenhado pelos “régulos” - as autoridades locais cooptadas pela administração colonial para intermediar as relações com as populações nativas – era crucial para o sucesso ou não da

implementação das diretrizes oficiais para a área da cultura. Os depoimentos dos timbileiros¹¹⁰ dão a dimensão empírica desta relação, por um lado, bastante marcada pela violência e arbitrariedades do colono e por outro lado, pela apropriação que as próprias comunidades faziam deste contexto social, explorando as idiossincrasias internas. Vejamos, ao longo da História, como se deu esse encontro cultural.

Ainda que a colonização propriamente dita, efetiva, sobre Moçambique tenha se dado a partir dos fins do século XIX, no contexto da Conferência de Berlim (realizada em 1885), os primeiros registros sobre as populações habitantes desta região – atualmente designadas como chopi – remontam ao século XVI. Nesta altura, quando os portugueses faziam as suas primeiras incursões pelo continente africano, relatos de missionários e viajantes já davam conta da existência de um determinado povo, portador de características culturais bastante peculiares.

Conforme Munguambe (2000, p. 56), o testemunho mais antigo sobre a música produzida pelos atuais chopi é a carta do Pe. André Fernandes, o primeiro missionário católico português que trabalhou com este povo, de 1560 a 1562; em 1562, foi-se estabelecer em Goa na Índia, e em carta (provavelmente datada de 5 de Dezembro de 1562) dirigida aos Irmãos e Padres Jesuítas de Portugal, relata alguns aspectos da sua experiência entre os chopi. Algumas passagens chamam a atenção:

É gente muito dada a prazeres de cantar e de tanger. Seus instrumentos são cabaças ligadas com cordas em um pau feito de arco, alguns grandes e outros pequenos, e as bocas assim também, a que com uma cera de mel silvestre apegam uns búzios para que soem bem.”

(FERNANDES *apud* MUNGUAMBE, 2000, p.56).

Nesta passagem, o missionário faz referencia à uma certa aptidão particular dos chopis para a música, em comparação com outros povos africanos com quem teve contato. Faz também uma descrição relativamente detalhada das *mbilas*, tocadas em conjunto; daí, podemos inferir que as “cabaças” são as caixas de ressonância feitas de um fruto silvestre local (a *massala*) a que eram coladas as membranas ressonantes nas suas bordas com uma cera de abelhas locais.

¹¹⁰ Ver Capítulo 2.

Mais adiante:

O seu bailar é representar os autos de guerra todos, assim como ser cercados, batalhas campais, vencer, ser vencidos, tomar lenha, água por força, e assim o demais que em ela acontece e tudo muito próprio. E a maneira como se vestem para esta festa é a mais louçã para que em nenhuma festa, e para isto tem peles de animais que não sejam muito largas, mas compridas, com os rabos e atam-nas ao redor de si para que quando dão umas voltas sobre um pé, que dão muito ligeiros, façam grande roda; e quando saem do posto, um ou dois saem com tanta ligeireza que é maravilha, e com o pé lançam a areia tão alta que parece a quem não viu que não se pode crer. E este jogo fazem também quando alguma pessoa grande morre” (idem, p.57).

Esta descrição que nos é oferecida pelo Pe. André Fernandes não é senão uma pálida idéia que era a prática da “timbila” naqueles tempos da incipiente presença portuguesa no território que viria a ser Moçambique séculos depois. Dela, podemos inferir sobretudo a existência do instrumento, tocado em conjunto orquestral, acompanhado de movimentos de dança característicos; é de se notar, por exemplo, a observação que o missionário faz acerca do caráter bélico da dança de “timbila”, algo que se verifica mesmo atualmente, porém, com outros significados. E justamente, como é lógico se supor, a timbila sofreu profundas transformações desde então até os dias de hoje, refletindo as diferentes configurações e agentes sociais com os quais vem interagindo¹¹¹.

A presença portuguesa no território que futuramente viria a ser “Moçambique” data de fins de século XV, e o seu principal marco acontece em 1492, quando Vasco da Gama atravessa o Cabo da Boa Esperança (então cabo das Tormentas) e posteriormente, aporta numa ilha do Índico Sul¹¹². Diz a cultura popular que o navegador teria se encontrado com um sultão, comerciante e líder político da comunidade; seu nome seria Mussa Ali Byik. Desde então, os portugueses passaram a denominar a localidade “aportuguesando” o nome do tal chefe: Moçambique. Nas décadas e séculos seguintes, a Ilha de Moçambique passou a ser a principal possessão portuguesa nesta parte do globo, cuja função era servir de entreposto comercial avançado na rota para o Oriente.

¹¹¹ Outra descrição importante acerca destes povos seria feita cinco décadas depois, em 1609, por Frei João dos Santos. A sua obra, *Ethiopia Oriental*, relata as viagens do autor, que viveu em várias partes da África Oriental no período de 1586 a 1597. Inclusive no antigo reino de Monomotapa, de onde deriva o povo mocaranga, supostamente os ancestrais dos atuais chopi que, há cinco séculos, teriam migrado para o atual sudeste de Moçambique (MUNGUAMBE, 2000, p.7).

¹¹² Para mais detalhes sobre a chegada dos portugueses a esta região do continente, ver “Moçambique colônia virtual”, (CRUZ, 2010).

Importante destacar que, muito antes da presença europeia, esta região do continente já se caracterizava por um intenso fluxo mercantil entre africanos, árabes, indianos (e até mesmo chineses); assim, com a sua presença a partir dos fins do século XV, os portugueses vieram a se tornar mais um elemento deste mosaico cultural. De acordo com Zamparoni (2007, p. 27), basicamente, assentaram-se através do sistema de feitorias e portos para o abastecimento da nova rota em busca de especiarias (e depois, ouro, marfim e escravos) no Oriente. Assim, nos séculos seguintes, a Ilha desempenhou um papel estratégico central nas pretensões comerciais e posteriormente expansionistas do Império Português.¹¹³

A principal estratégia de ocupação do território adotada pelo governo português na região foi o sistema dos prazos¹¹⁴, através do qual se aliou às lideranças políticas locais como forma de tentar administrar, explorar e expandir a sua presença em direção ao interior. No mais, a presença se fixou no litoral, dedicando-se ao comércio do ouro e de marfim, e progressivamente, a partir dessa época, ao tráfico de escravos para Madagascar, Zanzibar, Golfo Pérsico, Brasil e Cuba. Já sob o reinado de D. José I (1750-1777), a ampla reforma política promovida pelo célebre Marquês de Pombal - caracterizada por maior descentralização administrativa do império português - significou maior autonomia para Moçambique, que era então governada a partir de Goa, possessão portuguesa na Índia. Efetivamente, em 1752, a então Capitania Geral de Moçambique torna-se independente de Goa, passando oficialmente a ser uma Colônia, cuja capital foi a própria Ilha de Moçambique. O novo estatuto administrativo sugere uma presença maior por parte dos colonos no território, a fim de garantir a sua posição.

No século seguinte, começam a se intensificar os múltiplos interesses econômicos na região, sobretudo com a presença maior de agentes do capitalismo industrial europeu - ingleses, franceses, alemães, holandeses - interessados em adquirir matéria-prima e recursos naturais para alimentar o seu sistema produtivo. A sua presença, acaba por tornar ainda mais complexa a correlação de forças neste contexto, uma vez que a sua

¹¹³Para informações mais detalhadas sobre a colonização portuguesa em Moçambique, ver Newitt (1997) e Zamparoni (2007).

¹¹⁴ Ver Newitt (1997). No Séc. XVII o Estado da Índia implementou o *sistema de prazos* em Moçambique. Inicialmente destinados ao povoamento, cedo se verificou que os prazeiros não tinham como rendimento principal a cultura das terras mas sim o comércio, o garimpo ou a mineração do ouro e os transportes no Zambeze (CRUZ, 2010).

chegada terá que dialogar com as redes políticas e econômicas pré-existentes, envolvendo os reinos africanos, comerciantes árabes, portugueses e outros, eventualmente. Mais especificamente, na futura região de Moçambique, vivia-se sob o domínio do Estado de Gaza, reino de origem nguni (falante da língua zulu), que desde o início do século XIX, se expandiu por toda uma vasta área que vai do extremo sul do continente até a atual região do noroeste de Moçambique. Conhecido como *mfekane*, este movimento expansionista se alastrou de tal forma que, em 1836, registraram-se ataques a Sofala e Manica, postos administrativos da colonização portuguesa, nos quais vigia justamente o regime dos prazos. Pouco depois, por volta de 1850, desmorona-se o Império do Monomotapa e o Império de Gaza acaba por consolidar o seu domínio na região e tornando-se um ainda mais importante agente político. Assim, por muitas décadas, estes invasores se tornaram um obstáculo à estabilidade da ocupação portuguesa na colônia, que por outro lado, via-se às voltas com os crescentes interesses capitalistas de outros europeus.

O domínio nguni sobre as terras e povos do que é hoje o sul de Moçambique foi marcado por um forte impacto sobre toda uma vasta região, denominada por Junod (1996, p. 33) como área cultural “tsonga”, devido às grandes semelhanças verificadas nas práticas culturais destes povos. Entretanto, de acordo com Webster (2008, p. 34), as comunidades chopi se constituíam como um enclave em relação aos seus vizinhos tsonga, devido a diferenças no sistema de parentesco e sobretudo, na língua, distinta em termos de vocabulário e estrutura. Tais diferenças poderiam ser atribuídas à origem deste povos, muitas vezes identificadas como a região do antigo reino de Monomotapa (MATOS, 1978; MUNGUAMBE, 2000; TRACEY, 1946), sendo eles, os chopi, descendente do povo mocaranga. Entretanto, Webster (2009, p. 43) chama atenção para o caráter fragmentário da história dos chopi, como uma “colcha de retalhos”, em razão das inúmeras migrações consitutivas das populações ocupantes daquela região.

Ainda de acordo com este autor, tal caráter fragmentário teria sido reforçado pelas invasões nguni ao longo do século XIX, particularmente durante os reinados de Sochangane e de seu neto Ngungunhana. Este último, conhecido como o “perturbador da terra”, teve bastante impacto sobre os chopi, que resistiram significativamente ao seu domínio. Em 1891, o soberano do Império de Gaza conteve uma sublevação chopi com violência feroz, o que se tornou num fato importante para a constituição da identidade

chopi, isto é, da identidade das várias populações daquela região, portadoras de tradições culturais de origens diversas. De acordo com Webster (2009), o sentimento de identidade deriva justamente da interação conflituosa com os invasores nguni, que constituíram pela primeira vez, uma “ameaça exterior de grandes dimensões” (p. 46). Assim, as invasões zulu aparecem como um forte impulso para a cristalização de uma identidade, alargando-se as escalas de aliança a que os habitantes da “Chopilândia” estavam acostumados. Efetivamente, de acordo com (MATOS, 1973, p. 4, ROCHA, 1988, p. 16), a ausência de um nome genérico anterior, é confirmada tanto pelos registros escritos como pela tradição oral. Aliás, esta tem sido a única fonte possível para o estabelecimento de uma genealogia chopi - tanto como povo, como ao nível interno, de uma determinada família e/ou linhagem – o que em si, constitui um problema à investigação das origens deste(s) povo(s), dada a enorme variação e tendenciosidade presentes nos dados (MATOS, 1973, p. 5; MUNGUAMBE, 2000, p. 15).

O próprio nome deste grupo não é livre de controvérsia. A versão dos próprios chopi – atualmente consensual, inclusive sendo reforçada pelos timbileiros entrevistados – é de que o termo vem do verbo *ku tchopa*, que na sua língua quer dizer “ferir com o arco e flecha”, o que seria uma referência à sua exímia habilidade neste *metièr*, e por isso sendo reconhecido e temido pelas forças de Ngungunhana. Já outra versão, mais verossímil para Webster (2009, p. 47), é aquela fornecida por Junod ainda na década de 1910, segundo a qual os *vaChopi*, seriam “aqueles que são trespassados pelas armas”, pelo fato de a área chopi ser o terreno de caça favorito do monarca. Como podemos ver, de acordo com a conveniência, a interpretação de “caçador” a “caça” varia. Para Webster: “O que é importante reter é que o nome surgiu em resultado do conflito com um grupo externo e não é uma designação escolhida por uma nação com consciência de si mesmo (idem, 2009, p. 47)”.

Em suma, o “poder de nomear” outros povos é um indicador importante do poderio nguni neste contexto, que se verifica também na incorporação de uma série de outros elementos da sua cultura originária, tais como a língua zulu (não totalmente incorporada, mas influente), as instituições matrimoniais e militares, a indumentária, dentre outros. Em relação a este último aspecto, devemos destacar a indumentária

guerreira nguni com seu escudo característico¹¹⁵ utilizada pelos dançarinos de timbila e que, por sua vez, é atualmente interpretada como símbolo de resistência ao colonialismo português¹¹⁶. Enfim, a presença dos invasores zulu na região foi um fator a mais na complexidade geopolítica e cultural da região, aparecendo com mais um obstáculo às pretensões colonialistas estrangeiras.

Este estado de tensão constante vivido pelos agentes da administração portuguesa do território (então baseada na Ilha de Moçambique) mostrou-se bastante favorável principalmente aos interesses dos ingleses, que em muitas ocasiões, procurou capitalizar para si a situação, aliando-se aos reinos africanos e oferecendo-lhes apoio financeiro e militar. A soberania portuguesa sobre diversos territórios chegou a ser posta em causa, gerando impasses diplomáticos¹¹⁷ com as outras potências coloniais européias com interesses na região. Aliás, a disputa pelo controle da baía e do Porto de Lourenço Marques¹¹⁸ constitui, desde então o principal foco da disputa econômica na região, devido ao seu enorme valor estratégico. A sua importância econômica acentua-se decisivamente na década de 1870, com a descoberta de reservas de ouro e diamante na região do Transvaal, na África do Sul. Assim aos ingleses, que já dominavam esta região, interessava o controle da saída para o mar para complementar o processo que se iniciava com a extração e a produção mineira no interior¹¹⁹.

Com o advento da Conferência de Berlim (1884/1885), Portugal foi forçado a realizar a ocupação efetiva do território moçambicano. Dada a sua incapacidade militar e financeira, a alternativa encontrada foi o arrendamento da soberania e poderes de várias extensões territoriais a companhias concessionárias estrangeiras para a exploração agrícola e de recursos naturais¹²⁰. Efetivamente, as deliberações da Conferência de

¹¹⁵Ver fig. 5 no Capítulo 2.

¹¹⁶ De acordo com os timbileiros da orquestra da localidade de Mavila e com os irmãos Missael, da localidade de Zandamela, este elemento bélico de resistência ao colonialismo é dramatizado durante o *chibhudhu*, umas das partes constituintes da dança de timbila, caracterizado pelo movimento de bater o escudo no chão, sentenciando a morte do inimigo.

¹¹⁷ O seu momento mais crítico foi em 1875, quando o General Mac Mahon, então presidente francês, arbitrou a disputa sobre a posse da Baía Delagoa (atualmente Baía de Maputo) em favor de Portugal contra os ingleses (CRUZ, 2010).

¹¹⁸ Antigo nome de Maputo, a atual capital de Moçambique.

¹¹⁹Em 1887, é inaugurada a linha férrea que ligava as minas de ouro na África do Sul ao Porto de Lourenço Marques, um marco importante na política econômica desta região do continente.

¹²⁰Companhia de Moçambique e a Companhia do Niassa são os exemplos típicos das companhias majestáticas. Companhia da Zambézia, Boror, Luabo, Sociedade do Madal, Empresa Agrícola do Lugela e a Sena Sugar Estates perfazem o exemplo das companhias arrendatárias. Este sistema de companhias

Berlim, na qual foram definidas as fronteiras das colônias européias na África, forçaram a implantação de uma estrutura administrativa para o território colonial de Moçambique, agora claramente definido e que passaria a ser objeto de uma intervenção mais sistemática. Este processo se consolida em 1895, quando as tropas portuguesas finalmente derrotam o Império de Gaza, governado à altura por Ngungunhana, no sul de Moçambique, o último foco de resistência à ocupação colonial. Em 1901, a colônia de Moçambique é considerada, então, “pacificada”. E anos mais tarde, em 1907, Lourenço Marques passa a ser a capital da “África Oriental Portuguesa”, em função da transferência do eixo econômico do norte (onde se localizava a antiga capital, a Ilha de Moçambique) para o sul, dinamizado pela indústria mineira da África do Sul.

A esta altura, começa a se desenhar o esboço da estrutura administrativa colonial que, em linhas gerais, será herdada pelo país independente e soberano. E certamente, um dos traços mais característicos de tal divisão é a concentração política e econômica na região sul do país, na qual se desenvolveu basicamente uma economia de serviços assente na exportação da mão de obra para as minas sul-africanas e no transporte ferroportuário via Porto de Maputo¹²¹. Com efeito, é a partir deste contexto - marcado pelo advento da Conferência de Berlim (e todas as questões de ordem geo-política que encerra) e da dimensão transnacional da economia mineira da África do Sul – que se pode considerar a existência de um sistema colonial português em Moçambique. A preponderância deste último fator econômico é tal que a própria organização do Estado colonial português em Moçambique será estruturada muito em função das suas demandas, sobretudo no que diz respeito à oferta de mão-de-obra¹²².

Internamente, isto quer dizer que a administração da colônia procurou se adaptar da melhor forma possível para potencializar ao máximo o fluxo migratório e os lucros daí advindos. Neste âmbito, interessa-nos particularmente a incidência das novas diretrizes administrativas sobre as populações habitantes da região de Zavala, historicamente designadas como “chopi”. Um importante indicador de uma ação colonial específica

concessionárias foi usado no norte do rio Save, e estas dedicaram-se principalmente a uma economia de plantações e um pouco de migração de mão-de-obra para alguns países vizinhos. Já a região ao sul do Rio Save (que abrange as atuais províncias de Inhambane, Gaza e Maputo) ficou sob administração direta do Estado colonial. Para mais detalhes, ver NEWITT (1997).

¹²¹Esta divisão econômica regional explica a razão da atual assimetria de desenvolvimento entre o norte e o sul do país, uma vez que a região norte permaneceu refém de modelos de desenvolvimento econômico arcaicos (GOVERNO DE MOÇAMBIQUE, 2010).

¹²² Ver Capítulo 2.

sobre tais populações foi a circunscrição da área de Zavala como “reserva indígena”, estatuto jurídico que proibia a sua ocupação econômica por “não-nativos”. Assim, esta área se tornou um locus privilegiado da exploração colonial portuguesa, tanto ao nível de políticas econômicas agrícolas, como ao nível da oferta de mão-de-obra imigrante (WEBSTER, 2009, p. 57). Prova disso é o número significativo de trabalhadores de origem chopi¹²³ nas minas, devidamente marcados e reconhecidos pela prática da timbila, como já vimos através dos depoimentos dos mestres e da literatura existente sobre o tema.

Uma ocupação colonial mais efetiva pressupõe, então, a implantação de um aparelho de Estado, com as suas normas, instituições e pessoal especializado; na realidade, a colonização europeia sobre a África caracterizou-se por um processo de extensão desse modelo de Estado nacional para os territórios sob seu domínio no continente. O modelo Metrópole-Colônia implica na subordinação do último às diretrizes sócio-políticas emanadas a partir da primeira; para o nosso caso em questão, interessa-nos o lugar atribuído à cultura no processo colonial, tanto ao nível daquilo que se concebia como “cultura nacional portuguesa” quanto ao nível da projeção deste conjunto de valores a povos e territórios africanos, particularmente sobre a população chopi. Vejamos então, de que maneira se dava a tentativa de extensão da identidade nacional portuguesa para este povo, através das intervenções institucionais sobre a timbila, como forma de dar visibilidade a um determinado processo cultural mais amplo.

¹²³ Ainda na década de 1940, Tracey (1946, n.o 51, p.50) fala em 47 orquestras no grande grupo de três minas de ouro do Transvaal, administradas pela empresa Corner House. Sendo o autor, dos cerca de 6.000 chopi presentes nas minas, 780 eram músicos e/ou dançarinos de timbila.

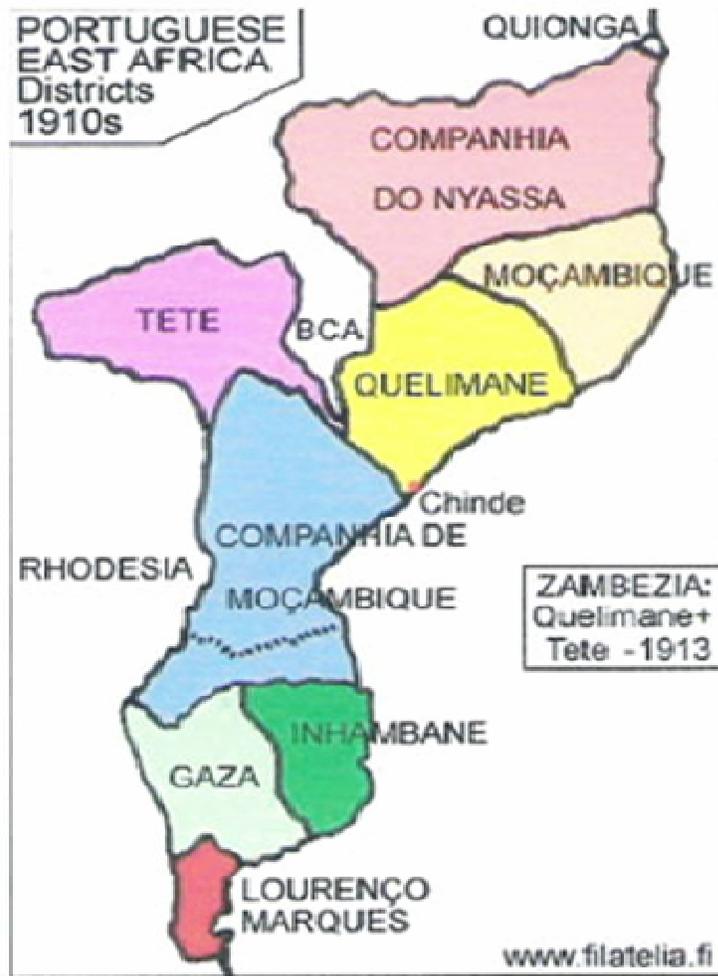


Fig. 7 – As Companhias Majestáticas na divisão administrativa da Colônia de Moçambique

Em linhas gerais, a atual divisão administrativa de Moçambique reproduz o esquema resultante deste contexto; as províncias do sul, não abrangidas pela política das companhias majestáticas, permaneceram as mesmas (Lourenço Marques mudando para Maputo), a Companhia de Moçambique se dividiu em duas províncias – Manica e Sofala – assim como Companhia do Niassa – Niassa e Cabo Delgado.

4.2.1 A timbila no “tempo colonial”

A ação colonizadora portuguesa no mundo vem de longa data e é simbolicamente marcada pelo pioneirismo dos seus navegantes que, a partir de fins do século XV, se

lançaram ao mar em busca de novos mercados. Por combinação de uma série de fatores históricos, Portugal reuniu, na altura, as condições políticas e econômicas necessárias para realizar uma expansão capitalista comercial por terras até então desconhecidas para a maioria dos europeus. O seu feito histórico se deu fundamentalmente pela empreitada de uma nova rota marítima para as Índias como alternativa para a rota mediterrânica, à época dominada por comerciantes árabes, genoveses, venezianos e de outras origens. As novas rotas abertas pelos pioneiros lusitanos – como em direção à América ou à África – trouxeram não apenas novos mercados, mas também o contato com povos e culturas diferentes, provocando não apenas transformações no campo econômico, mas também e profundamente, na cultura dos próprios exploradores. Deste contato com o “Outro”, novos paradigmas surgiram para pensar a própria questão ontológica da Humanidade, a partir da perspectiva da civilização ocidental, o que em última instância, significa pensar sobre ela própria.

Particularmente para o imaginário lusitano, a idéia de uma “mística imperial” passou a fazer parte da sua auto-imagem, como um destino intrínseco ao seu povo, em função das suas conquistas marítimas históricas. Deve-se notar aqui que tal pioneirismo está ligado ao fato de Portugal ter se organizado politicamente como um Estado forte já por volta do século XV, o que permitiu os vultuosos investimentos necessários para essa empreitada. À existência de um Estado forte corresponde ao desenvolvimento de uma percepção nacional, isto é, de um destino comum e inexorável a um determinado povo, o que para o caso de Portugal significou a assunção, para si, de um espírito conquistador inato. Trata-se de um discurso identitário com raízes na interpretação heróica dos feitos dos seus célebres navegantes, tais como Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, entre outros, sempre representados como bravos conquistadores de gentes e terras “d’além-mar”. A dramática travessia do temido cabo da Boa Esperança, imortalizada no célebre poema “Os Lusíadas” de Luís de Camões¹²⁴, tornou-se assim, uma das principais referências da ideologia imperial portuguesa. Com efeito, esta “mística imperial” prevaleceu no imaginário nacional português ao longo dos séculos, sendo possível encontrar resquícios dela até mesmo nos momentos finais do seu colonialismo em África, na década de 1970.

¹²⁴ Ver Thomaz (2002, p. 222).

Como assinalamos anteriormente, a ocupação colonial efetiva se deu em princípios do século XX, num momento em que Portugal passa a viver sob um regime republicano, depois de tantos séculos de monarquia aristocrática e tradicionalista. Desde 5 de Outubro de 1910, quando foi instaurada a República, o país passou por momentos políticos conturbados internamente, devido à eclosão da I Guerra Mundial e por sucessivas revoltas monárquicas, o que gerou ambiente de instabilidade política. Este estado de coisas durou até 28 de Maio de 1926, quando foi instaurado o Estado Novo em Portugal, na esteira do crescimento do fascismo na Europa, assim como na Espanha de Franco, na Itália de Mussolini e no seu expoente máximo: o regime nazista na Alemanha. Assim como os seus congêneres europeus, o regime totalitário comandado por António Oliveira Salazar se caracterizou pelo autoritarismo e centralização política¹²⁵, tendo reflexos profundos no modelo de administração das colônias.

Como fenômeno sócio-político, as célebres exposições universais promovidas pelas metrópoles europeias desde fins do século XIX¹²⁶ constituíam um ato de demonstração de força perante os seus concorrentes; a exibição pública massiva das vastas coleções de cultura material, de recursos naturais e até mesmo de populações dos territórios sob seu domínio aparecia aos olhos dos espectadores como indicador do poderio militar conquistador da Nação. A estética de grandiosidade patente em eventos desta natureza pretendia, de um modo geral, transmitir igual grandiosidade à própria ação colonial, vista como uma obra a serviço da promoção da civilização universal. Evidentemente, tratando-se de uma noção ocidental de “universalidade”, que em última instância, legitimava a dominação européia sobre o globo. De acordo com Thomaz (2002):

As exposições universais viriam a ser, assim, a manifestação cultural mais evidente da forma como os impérios passaram a representar a si próprios e a representar os povos exóticos com os quais travavam contato. Eram grandes rituais de massa em que as potências clamavam a seu povo a observar os avanços tecnológicos do Ocidente, o avanço de suas fronteiras e da sua missão civilizadora” (THOMAZ, 2002, p. 201).

¹²⁵ Ver Cabaço (2009, p. 99).

¹²⁶ Sendo as mais célebres a I Exposição Universal, realizada em Londres em 1851, cujo símbolo, o Palácio Cristal, marcou o imaginário “civilizatório” da época, e a Exposição Universal de 1878, em Paris, simbolizada pela inauguração da Torre Eiffel. Em ambos os casos, Grã-Bretanha e França procuravam se afirmar como potências coloniais, conquistadoras do mundo.

Assim, tais exposições se alastraram pela Europa ocidental metropolitana, passando a enfatizar um aspecto progressivamente mais histórico que tecnológico-científico. Através da exibição pública e massiva da sua obra colonial, as potências passam a exaltar a sua própria Nação, transmitindo ao público a suposta grandiosidade da sua missão civilizatória (idem). Deste ponto de vista, as exposições podem ser vistas como aquilo a que Hobsbawm (1997) chama de invenção das tradições, na medida em que trata-se de verdadeiros rituais de massa, nos quais o Estado procura se fazer visível aos olhos dos seus cidadãos, ao mesmo tempo, inculcando-lhes um conjunto de valores a serem cultivados como forma de lealdade à nação. Efetivamente, os conteúdos culturais que são destacados – devidamente selecionados e formatados – passam a fazer parte daquilo que se entende aqui por identidade nacional.



Fig. 8 – Selo alusivo à Exposição Colonial, Porto, 1934.

Neste selo promocional da realização da I Exposição Colonial do Porto em 1934, aparece a figura de uma “indígena”, isto é, uma nativa de algum território colonial português, provavelmente em África. Como retratado pelos jornais da época, foi justamente o pavilhão dedicado à cultura dos indígenas o que atraiu mais a atenção do público portuense.

Vejamos então, o lugar reservado às populações colonizadas e as suas práticas culturais, no âmbito do processo de invenção das tradições coloniais portuguesas. Lançando um olhar sobre as exposições coloniais portuguesas – inspiradas nas exposições universais – podemos perceber o tipo de representações que se pretendia para a idéia de império

ultramarino português e a projeção desta para as populações nativas das colônias. E já aqui, podemos entrever precisamente, o lugar atribuído à timbila dentro desta construção ideológica, assim como às práticas culturais de outros povos então sob domínio lusitano.

De 16 de Junho a 30 de Setembro de 1934, realizou-se na cidade do Porto, a I Exposição Colonial, produzida pelo Estado Novo de Salazar, apoiado pela burguesia mercantil e pela Igreja Católica; ao longo do imponente Palácio de Cristal português, vários pavilhões subdivididos em seções temáticas, traziam imagens alusivas à história das glórias de conquista portuguesa. Entretanto, para além de toda uma iconografia, a exposição:

(...) propunha ainda outras imagens – e com elas, paradoxos e projetos -, mas não se tratou só de imagens: os portugueses não só “viram”, mas também “cheiraram” e “escutaram”, “sentiram” (...) e enquanto caminhavam por pavilhões que faziam referência à sua história (da qual seriam os protagonistas no presente) e mesmo a seus projetos futuros, eram “observados” pelos 324 indígenas que vieram de todas as colônias para serem expostos na I Exposição Colonial (THOMAZ, 2002, p. 217).

Efetivamente, o pavilhão que mais atraiu a atenção dos visitantes foi o dedicado à representação etnográfica (idem, p. 226), onde entre outros povos colonizados, encontravam-se “nativos da Colônia de Moçambique”, alojados em aldeias e habitações “típicas” cuidadosamente construídas no parque anexo ao Palácio das Colônias. Além de macondes, habitantes do norte de Moçambique, havia uma representação de uma aldeia típica dos chopi, onde justamente apresentava-se um grupo de timbila, identificado como “marimbeiros da colônia de Moçambique”. Como podemos ver na imagem abaixo:

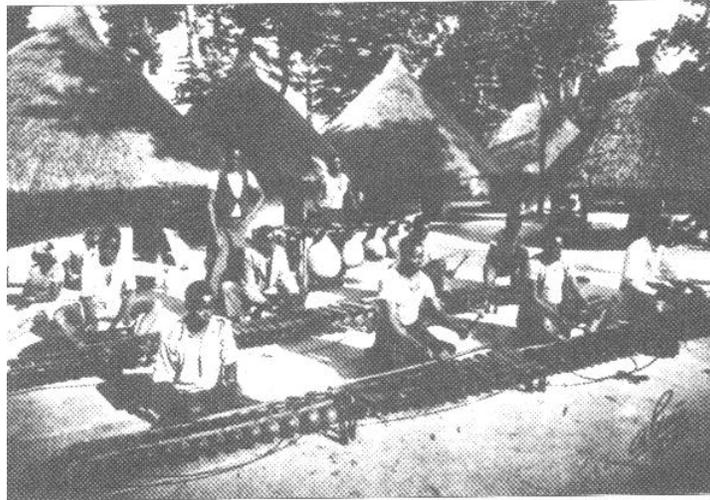


Fig. 9 – “Marimbeiros da colônia de Moçambique”, I Exposição Colonial do Porto, 1934

Este verdadeiro “zoológico humano” (CABAÇO, 2009, p. 192) integrante da exposição apresentava-se como a materialização de uma *pax lusitana*, na medida em que mostrava o domínio do colonizador sobre outros povos a ponto de expô-los publicamente para os cidadãos da Metrópole. Inseridas numa exposição desta natureza, estes “indígenas” – como eram oficialmente classificados – passavam a ser retoricamente incluídos no universo cultural português, por força da conquista. A julgar pela forma como Bernardo Simão, timbaleiro de Zavala, nos fala sobre a forma como eram recrutados os artistas para as atividades da administração colonial, podemos dimensionar o caráter arbitrário e violento deste processo numa escala mais global, dado que pela lógica interna do discurso colonial universalista, estas populações beneficiar-se-iam do contato com a “civilização”, sendo salvos do seu estado de barbárie, como pregava o consenso antropológico hegemônico da época. Na imagem abaixo, podemos ver dois “indígenas” de Moçambique em trajes guerreiros:

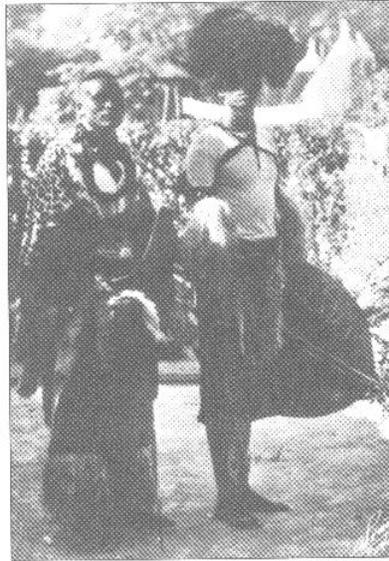


Fig. 10 – “Indígenas¹²⁷ da colônia de Moçambique”, I Exposição Colonial do Porto, 1934

Como referido anteriormente, o discurso da mística imperial perpassa toda a construção ideológica da nação portuguesa, e como não podia deixar de ser, aparece como a tônica nesta exposição. Mais exatamente, a exposição constitui uma atualização deste discurso, de acordo com a conjuntura política da época, dado o caráter do regime de Salazar então vigente. Assim: “(...) nas distintas partes que compunham a exposição, operou-se quase que a materialização dos princípios definidos no Ato Colonial e incorporados pela Constituição do Estado Novo (idem, p. 218)”.

Publicado em 1930, o Ato Colonial foi o coroamento jurídico-institucional de uma nova política para os territórios sob dominação portuguesa (ROSAS, 1994), a que foi dado força de Lei Fundamental pela Constituição de 1933, que regulamenta o Estado Novo português. A nova Carta abre uma fase imperial, nacionalista e centralizadora da administração estatal e em relação às colônias, pregando o princípio da sua unidade territorial e espiritual para com os territórios de ultramar - transformados em partes

¹²⁷ O homem da direita carrega à mão esquerda um escudo nguni, típico dos guerreiros zulu que, saídos da África do Sul no início do século XIX partiram em direção ao norte, conquistando toda a atual região sul e noroeste de Moçambique. É justamente este artefato de guerra que aparece no figurino dos dançarinos de timbila, indicador da influência cultural exercida pelo povo nguni sobre os povos do sul de Moçambique.

integrantes da nação - e, ao mesmo tempo, assegurava a separação jurídica entre as instituições metropolitanas e coloniais (THOMAZ, 2002, p. 275).

Outro aspecto marcante da nova política colonial foi a visita do Presidente da República Portuguesa, Gen. António Óscar Carmona¹²⁸, às colônias, durante todo o ano 1939¹²⁹. A sua digressão, de navio, contornou o Atlântico africano, parando nas colônias de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola e São Tomé e Príncipe, ficando em cada uma delas por alguns dias, seguiu viagem fazendo a travessia do Cabo da Boa Esperança para, logo depois, aportar em Lourenço Marques. Mais uma vez, temos a presença da timbila em mais este ato de invenção da tradição colonial portuguesa na África. Como parte do programa protocolar em Moçambique, o Presidente Carmona visitou a região de Zavala e foi devida e solenemente recebido por uma gigantesca orquestra de timbila¹³⁰, formada por músicos de diversas procedências dentro das comunidades chopi. O ponto alto desta apresentação, inclusive, foi a execução do Hino Nacional lusitano pelos timbaleiros, mais uma vez, reforçando o caráter ideológico próprio a estas ocasiões.

Depois desta paragem, o presidente concluiu a sua viagem visitando as possessões portuguesas no Oceano Índico, em Goa, Diu e Macau, para depois retornar a Portugal certo de ter presenciado a grandiosidade da obra colonial lusitana e de ter dado materialidade à autoridade portuguesa por onde passou, através de todo o aparato simbólico do poder que a sua presença representava. Esta viagem consistiu em uma preparação para a grande exposição colonial programada para o ano seguinte: a Exposição do Mundo Português, a ser realizada na capital, Lisboa. No ano de 1940, comemorava-se o duplo centenário da independência e da formação nacional portuguesa (em 1140) e da restauração (em 1640), sendo portanto, o momento mais propício à exaltação da nacionalidade portuguesa, cuja auto-imagem marcada pela idéia de grandiosidade mais do que nunca se fez sentir nesta ocasião:

A Exposição do Mundo Português foi, sem sombra de dúvida, o maior empreendimento cultural realizado pelo regime salazarista. Ao longo de quase um ano, e num cenário espetacular, procurou-se fixar

¹²⁸ O Estado Novo português era um regime parlamentarista, governado de fato pelo Primeiro-Ministro António Oliveira Salazar; o presidente da república era uma figura quase que meramente decorativa.

¹²⁹ A revista Moçambique Documentário Trimestral publicou uma edição especial comemorativa desta viagem. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/DesktopModules/MABDImg/ShowImage.aspx?q=/MDT/MDT-NE1939&p=1>

¹³⁰ Ver Tracey (1946, n.o 46, pp. 130-31).

o passado, o presente e o futuro desejado de um mundo português” (idem, p. 273).

Este evento foi uma versão mais ampliada e emblemática – pela ocasião – em relação à exposição anterior, realizada no Porto; tratou-se de um evento de Estado ao mais alto nível¹³¹, como todo o seu ritual repleto de tradições inventadas. A própria exposição em si foi um grande ato de invenção de tradições, em que a repetição de enunciados com o objetivo de estabelecer uma continuidade artificial na linha do tempo constitui a tônica geral do evento. Mais uma vez, para além da exposição de obras de arte, objetos de cultura material “indígena”, palestras e outras imagens do mundo colonial, lá estavam nativos das colônias em aldeias reproduzidas como parte da exposição, onde os seus “modos de vida” tornavam-se o principal objeto da atenção do público. Mais uma vez, através do exotismo, com que eram apresentadas e representadas as práticas culturais dos “indígenas”, o discurso dominante do evento procurava engrandecer a obra colonial-imperial portuguesa. A própria idéia de “mundo português” reflete um desejo de conquista cujo passado glorioso era sistematicamente recuperado para legitimar o presente (o colonialismo) e projetar um futuro próspero para o país.

A presença dos “marimbeiros da colônia de Moçambique”, isto é, os timbaleiros de Zavala, também nesta exposição aparece como um dado interessante, indicador do lugar específico que se dava a determinadas práticas culturais – classificadas como “usos e costumes” - do povos colonizados e, ao mesmo tempo, da relevância particularmente adquirida pela timbila neste âmbito. Durante a década de 1940, Hugh Tracey coletou uma canção de timbila (um *mzeno* do compositor Katini) que faz referência à viagem e à estadia em Lisboa, na qual um dos músicos da orquestra, de nome Manjengue, morreu:

*“Uani Zavala, deixaste Manjengue na cadeia
Poi isso ele não te disse adeus
Nem sequer adeus, Zavala
Quando fomos a Lisboa tocar msaho e ver as maravilhas*

*Fizemos melodias novas para as timbilas no meio do mar,
Enquanto passeávamos por terras estranhas
Ela veio garganteando*

¹³¹ Com a participação de ilustres convidados internacionais, inclusive o Brasil, que teve uma participação significativa na exposição, com seu próprio pavilhão temático.

*Deuessiane, filha de Nhabaindini,
Para animar as timbilas*

*Tu Manjengue, porque foste tu só para morrer?
Agora estás morto Manjengue,
Não te veremos mais,
Se aparecesses não acreditaríamos nos nossos olhos”*
(TRACEY, 1946, n.o 46, pp. 130-31)

Este trecho, traduzido pelo compositor para Tracey narra uma sucessão de eventos relacionados à viagem para participar da Exposição, particularmente a morte do referido músico; Tracey (idem) acrescenta o fato dramático de Manjengue ter sido enterrado em Lisboa, longe da família, algo que segundo o autor, “aflige sobremaneira todos os africanos” (idem). O poema não chega a registrar impressões que os “marimbeiros” tiveram do evento em si, o que poderia representar um interessante exercício de alteridade.

Enfim, a viagem do mestre Katini e sua orquestra de timbila, assim como a presença de povos de outras origens, dá a dimensão exata da posição subalterna que se pretendia atribuir aos chamados “indígenas” dentro do império colonial português, particularmente no que diz respeito à identidade cultural. Assim como ao nível administrativo, os territórios ultramarinos eram tidos como parte integrante da Nação, as práticas culturais e dos seus povos – criteriosamente selecionadas e sancionadas em determinadas condições - passavam a ser representadas como elementos culturais nacionais, portugueses, ainda que em posição de inferioridade em relação à cultura metropolitana. Essa retórica de assimilação das culturas dos povos dominados aos valores nacionais lusitanos se mostra como uma característica forte do colonialismo português, bastante presente nos seus discursos, porém, falaciosa se confrontada com a prática no cotidiano das colônias.

Retomando Cabaço (2009, p. 35), a sociedade colonial na África se concebeu e se estruturou em consequência de uma multiplicidade de dualismos tais como: “branco e preto”, “colonizador e indígena”, ao que correspondem respectivamente, “civilizado e primitivo”, “moderno e tradicional”, “cultura e usos e costumes”, “escrita e oralidade”, “religião e superstição” e que, por sua vez, deviam ser tratados de forma diferenciada, com “regime jurídico europeu ou direito consuetudinário”, “lei do trabalho ou código do trabalho indígena”, “economia de mercado ou economia de subsistência”. Enfim, de

acordo com este autor havia uma essência dualista no sistema colonial, expressa em normas legais e outros dispositivos que se encarregavam de manter claramente separadas estas duas dimensões dicotomizadas da vida social. Para o caso em questão, o caráter ideológico – em franca contradição com a realidade – do discurso colonial assimilacionista fica evidente quando se analisam os principais instrumentos legais reguladores das relações sociais nas colônias. Dentre estes, o Estatuto do Indigenato¹³², aprovado em 1953, oficializava os procedimentos institucionais mantenedores da dualidade do sistema colonial e se pautava pela idéia de assimilação progressiva dos “indígenas”, se propondo a criar as condições para que, ao longo do tempo e através do trabalho e da educação¹³³, os “indígenas” transformassem os seus “usos e costumes” até serem plenamente incorporados ao sistema social como cidadãos “civilizados” (idem, p. 112).

De acordo com Zamparoni (2007), a existência de uma série de privilégios e a distinção institucional entre “portugueses” e “indígenas” tinha como objetivo fundamental: “(...) traçar uma identidade distinta e inferiorizada para a população colonizada, o que permitia excluí-la completamente dos direitos de cidadania que poderiam significar qualquer empecilho à obtenção coercitiva de força de trabalho (idem, p.54)”.

Thomaz (2002, pp. 82-145) enfatiza o papel desempenhado pelo saber colonial, isto é, toda uma rede que articulava os intelectuais, as instituições acadêmicas, administrativas e militares, um conjunto de normas legais, no esforço conjunto de produção de conhecimento sobre os povos e territórios sob seu domínio, para melhor administrá-los. Oliveira (2008) aborda os pressupostos teóricos e epistemológicos subjacentes a essa produção científica, especialmente na Antropologia, de onde conclui pela predominância de uma perspectiva evolucionista patente em sua maioria. Esta perspectiva serve para pensar o próprio trabalho de Hugh Tracey (pioneiro na pesquisa científica sobre a timbila), cuja principal obra intitulada *Gentes Afortunadas* foi publicada em *Moçambique: Documentário Trimestral*, uma revista editada pela

¹³² Como é conhecido o *Estatuto dos Indígenas Portugueses da Guiné, Angola e Moçambique*, documento que se tornou uma espécie de código civil regulador das relações entre os colonos e os nativos, isto é, “não-indígenas” e “indígenas”, respectivamente, como foram oficialmente designados os habitantes das colônias. Criado em 1953, foi abolido em 1961, quando se pôe fim a assimilação como proposta política de identidade (CABAÇO, 2009, p. 111).

¹³³ Sobre a falácia da universalização da educação para a população “indígena”, ver Saúte (2005).

Agência Geral das Colônias¹³⁴, cujo objetivo era o de produzir imagens e registros da presença colonial portuguesa, enaltecendo as suas realizações.

Como consta do editorial da primeira edição da revista:

Para servir ao espírito novo que reanima a velha mística colonial da Raça, e acorda para rejuvenescidos entusiasmos, a adormecida consciência da grandeza e da missão de Portugal nas terras e entre as gentes de aquém-mar;
 para que nos corações dos portugueses dilate a fé e nos seu pensamento se dilate o Império;
 para orgulho e incentivo de todos quantos, em terras de Moçambique, vivem e trabalham, e pelo esforço de seu espírito e seu braço alevantam o padrão novo da Civilização;
 e também
 como tributo de Lembrança aos que antano batalharam as rudes batalhas do mar ignoto, dos sertões inexplorados, da cafraria bárbara e revolta;
 se faz e publica esta obra
 a que Portugal
 Oferece, Dedicar e Consagra
 Moçambique¹³⁵

Como podemos ver, o discurso da mística imperial, bastante notório nesta passagem, constitui a base moral para legitimar a ação colonizadora, e particularmente, neste caso, reflete um pressuposto epistemológico da produção deste saber colonial, exaltando aqueles que, “pelo esforço de seu espírito e seu braço alevantam o padrão novo da Civilização”, isto é, os próprios agentes coloniais e dentre eles, os intelectuais.

A própria presença de Hugh Tracey no campo, com autorização da administração colonial para realizar pesquisas sobre uma determinada manifestação cultural de “indígenas” moçambicanos, está diretamente ligada a esse processo de produção de saber colonial. Tracey não apenas foi autorizado a fazer pesquisas, como em suas incursões a Zavala e outras regiões do sul de Moçambique, foi acompanhado por autoridades coloniais, muitas vezes recebendo o tratamento reservado a dignatários do Estado português. E naturalmente, este aspecto terá reflexos na elaboração e produção dos dados. Para Oliveira (2008, pp. 135-6), o regime obteve sucesso em cooptar Tracey,

¹³⁴ Órgão criado em 1924 pelo Estado português para gerenciar os assuntos relacionados à administração das colônias como um todo.

¹³⁵ AGÊNCIA GERAL DAS COLÔNIAS, 1935.

instrumentalizando o seu trabalho a serviço dos seus próprios interesses. Para este autor, os dados resultantes das pesquisas de Tracey tiveram um papel na transformação dos “marimbeiros da Colônia de Moçambique” - tal como eram apresentados nas exposições coloniais – em “heróis” ultramarinos da grande nação portuguesa.

4.2.2 Luso-tropicalismo: uma “democracia colonial”?

A partir da década de 1950, a conjuntura geopolítica global do pós-II Guerra Mundial trouxe importantes transformações que irão afetar de modo particular o colonialismo português em África. Portugal passou a sofrer pressões internacionais para pôr fim ao sistema colonial¹³⁶, de um lado por parte das grandes potências econômicas mundiais, ávidas por novos mercados e recursos naturais (então monopolizados dentro do sistema colonial) e por outro lado, por parte dos movimentos que lutavam pela independência política na África e na Ásia, que se manifestava sobretudo através da solidariedade para com as suas colônias. Este estado de coisas obrigou Portugal a desenvolver e divulgar um discurso de legitimação do colonialismo, dirigido para a comunidade internacional. Apoiados na Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada em 1948 pela UNESCO, os críticos do regime português o acusavam de graves violações aos direitos humanos, e inclusive, da vigência de discriminação racial¹³⁷. Ao que o governo português reagiu negando sistematicamente as acusações e sempre que possível, utilizando-se do argumento da assimilação dos povos colonizados, tal como pregava o Estatuto do Indigenato. Neste contexto, coube ao saber colonial produzir uma série de representações que corroborassem o discurso oficial, transmitindo ao mundo uma impressão de convivência pacífica entre colonos e colonizados.

Para fazer face às acusações de existência de discriminação racial nas colônias, Portugal se viu na situação de atualizar o seu discurso de identidade nacional, adaptando-o às novas exigências da realidade. De um discurso assimilacionista tal como pregava o Estatuto do Indigenato, passou-se progressivamente a um discurso que acentuava a idéia de unidade política e cultural entre Metrópole e Colônias. Entretanto, isto se realizou a

¹³⁶A sua manutenção não se adequava à nova ordem econômica mundial inaugurada após o conflito, caracterizada pela exacerbação da ideologia liberal de abertura irrestrita de mercados, sem porém, abrir mão da sua estrutura essencialmente desigual (ver a noção de sistema-mundo em Wallerstein (1994).

¹³⁷Zamparoni (2007) e Cabaço (2009) demonstram não apenas a existência de discriminação racial em Moçambique, como o seu caráter estrutural na sociedade colonial, apesar de o discurso oficial negar.

nível puramente retórico e discursivo, sem que em nenhum momento se negasse a “essência dualista do sistema colonial” de que nos fala Cabaço (2009). A substituição de um discurso ideológico de “assimilação” para um de “integração”, ganhou respaldo intelectual na obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre que, por sinal, veio a ser um defensor do colonialismo português, inclusive, colaborando oficialmente com o regime.

Conhecido anteriormente por ter teorizado de forma positiva a herança cultural africana na sociedade brasileira e pelo elogio da mestiçagem decorrente das suas concepções, Freyre irá produzir uma vasta obra na qual aprofunda estas idéias e as amplia para chegar a uma caracterização positiva legitimadora do colonialismo português. Segundo ele, o povo português seria dotado de uma capacidade singular – quase mística e inata – de lidar com os povos e terras tropicais, adquirida ao longo dos séculos de conquistas ultramarinas; daí resultaria uma suposta habilidade especial em incorporar culturas e civilizações distintas, assimilando-as a uma grande “civilização lusitana” espalhada pelo mundo. A este suposto complexo civilizacional, Freyre deu o nome de “lusotropicalismo”. Em suas palavras:

(...) o português soube em tempo extra-europeizar-se e tropicalizar-se ele próprio. Europeizou e latinizou, e não apenas cristianizou, povos tropicais. Ele próprio, porém, em vez de rigidamente europeu ou imperialmente ibérico, extra-europeizou-se e tropicalizou-se desde o início de suas aventuras ultramarinas, amorenando-se sob o sol dos trópicos ou sob a ação ou sob o requeime da mestiçagem tropical. Confraternizou com os povos de cor em vez de procurar dominá-los do alto de torres como que profiláticas onde raça e cultura imperialmente européias se mantivessem misticamente puras. Assimilou desses povos valores que salpicaram de orientalismos, americanismos, africanismos, o próprio Portugal dando à cultura, e em certas áreas, à própria gente lusitana, uma espécie de vigor híbrido (...) criou um mundo de valores aparentemente contraditórios mas na verdade harmônicos. Um mundo novo, uma civilização nova, uma cultura nova a que por antecipação pertenceram portugueses do século XVI a XVIII para os quais nos voltamos hoje como pioneiros do que pode, ou deve, chamar-se civilização ou cultura luso-tropical (...) (FREYRE, 1953, p. 130).

Nesta passagem, extraída de uma conferência em Goa, em 1951 *idem*, pp. 125-54), podemos ver os fundamentos basilares do discurso luso-tropicalista: o elogio da “latinidade” na expansão portuguesa, em oposição a uma “rigidez” que seria típica dos outros europeus; a cristianização dos povos dominados e por fim, a suposta capacidade especial de se adaptar aos trópicos e aos seus povos, ora se deixando se influenciar por

eles, ora inculcando-lhes os seus valores. Daí resulta a imagem de uma sociedade, isto é, de um “mundo que o português criou”, no qual a convivência entre colonizadores e colonizados se daria de forma harmoniosa. Porém, o papel de Portugal dirigente e protagonista de todo o processo permanece inquestionável e legitimado pelo passado glorioso de conquistas ultramarinas.

A princípio, as idéias de Freyre não foram bem acolhidas pelo governo português, justamente pelo elogio à mestiçagem¹³⁸ presente em sua obra que, por sua vez, ameaçava o dogma da superioridade racial branca, européia-ocidental. Porém, a partir do início da década de 1950, o discurso luso-tropicalista se mostrou bastante oportuno para Portugal face às pressões da comunidade internacional, para o que, através da sua disseminação propagandística e da cooptação de Gilberto Freyre¹³⁹, passou progressivamente a figurar como o discurso oficial do colonialismo português daí em diante. Inclusive, entre os anos de 1951 e 1952, o regime de Salazar proporcionou ao sociólogo brasileiro uma viagem por todo o ultramar, onde ele poderia presenciar a grandiosidade da obra imperial portuguesa; dessa viagem, resultou o livro *Aventura e Rotina* (FREYRE, 1980), no qual, segundo Cabaço (2009, p. 182-3), Freyre não realiza nenhuma análise profunda da realidade das colônias; pelo contrário, apenas confirma os seus pressupostos, baseado em observações superficiais e tendenciosas¹⁴⁰.

Assim, o luso-tropicalismo acabará por influenciar toda uma geração de intelectuais defensores do regime colonial¹⁴¹, apelando sempre para a especificidade do domínio português, cujo *alter ego* retórico era o colonialismo britânico¹⁴². Estes intelectuais defendiam um suposto caráter harmonioso na convivência entre colonizador português e os povos sob seu domínio, fruto da maior adaptabilidade para a vida nos “trópicos”

¹³⁸ Dentro da teoria evolucionista, a mestiçagem constitui um fator de degeneração da espécie humana, pelo que devia ser moralmente rejeitada.

¹³⁹ Além de prestígio internacional como intelectual, Freyre foi, por diversas vezes, um influente parlamentar no Brasil.

¹⁴⁰ Por onde passa, Gilberto Freyre é acompanhado de autoridades coloniais, que selecionam aquilo que poderia ser visto e o que não poderia ser visto, tudo em curto espaço de tempo em cada colônia. Para além das visitas guiadas, o sociólogo brasileiro discursava para platéias em diversas instituições, reforçando as suas teorias e reafirmando a lealdade à pátria portuguesa.

¹⁴¹ De acordo com Macagno (2002, p. 102), o eminente etnógrafo português Jorge Dias é um caso emblemático da influência do luso-tropicalismo na intelectualidade lusitana. Na sua obra *Os Macondes*, um estudo monumental sobre este povo do norte de Moçambique, pode-se perceber a presença de enunciados luso-tropicalistas.

¹⁴² Ver Lobato (1952).

supostamente peculiar aos lusitanos, como pregava Freyre¹⁴³. O luso-tropicalismo pinta uma espécie de “democracia colonial”, marcada pela omissão da violência inerente ao sistema e pelo desejo de se afirmar, aos olhos da comunidade internacional.

Esta situação evidencia o papel do discurso científico e, por conseguinte, dos intelectuais na determinação dos rumos da vida social num contexto de colonização, por via do fornecimento de subsídios teórico-conceituais para a ação administrativa. Aqui, recuperamos a noção foucaultiana de “regimes de verdade”, assim definida:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade (...) isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro” (FOUCAULT, 1979, p.79).

A obra “Algumas Canções Chopes”, editada em 1958¹⁴⁴, é sem dúvida, um exemplo emblemático da influência difusa exercida pelo luso-tropicalismo na intelectualidade colonial portuguesa, aqui particularmente numa publicação relacionada à timbila. Trata-se de uma coletânea de poemas das canções de timbila da região de Zavala, acrescentado de alguns outros coletados por Tracey¹⁴⁵; todos estão transcritas em língua chopi, depois, traduzidas para o português e mais importante: comentadas de forma a explicar o seu significado. São justamente estes comentários que se mostram como riquíssimo material para a análise, pois neles podemos ver de forma flagrante que tipo de interpretação sobre a sociedade colonial moçambicana se pretendia por parte daqueles que idealizaram esta publicação.

¹⁴³ Aqui, a mestiçagem como um mecanismo de reprodução social aparece recuperada como um fator positivo, atestado pelo alto grau de miscigenação nas sociedades coloniais, porém, ignorando-se o seu caráter violento. É justamente essa a crítica que se faz ao ideal de “democracia racial”, presente na obra de Freyre para pensar a sociedade brasileira (MOORE, 2008).

¹⁴⁴ Alguns aspectos primários desta edição chamam a nossa atenção: em primeiro lugar, a ausência de um autor individual e no seu lugar, o autor institucional português – República Portuguesa/Província de Moçambique/Distrito de Inhambane/Administração da Circunscrição de Zavala -, o que reforça o caráter desta obra como veículo de propaganda do governo português; e em segundo lugar, a própria hierarquia administrativa que aparece na capa, demonstrando a pretensão de incorporação das colônias como parte da Nação portuguesa, como já vimos.

¹⁴⁵ Todas elas constam da obra *Gentes Afortunadas* (Tracey, 1946).

Já na introdução, os autores da obra exaltam a maestria musical do povo chopi e a “liberdade de expressão” supostamente inerente a esta forma de arte, dada a sua capacidade de fazer críticas sociais do cotidiano da comunidade; vejamos esta passagem:

O conhecimento de quanto verismo e espontaneidade existem nestes poemas ajudou a formar a nossa convicção acerca do interesse que a sua divulgação tem, mesmo por fora do campo especializado da etnografia, porquanto estas composições constituem um testemunho altamente expressivo da vida tribal de um dos mais interessantes povos desta *nossa província ultramarina* (grifo meu)” (ADMINISTRAÇÃO DA CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA, 1958, p. 4).

O livro faz referência ao trabalho de Hugh Tracey de forma elogiosa e contém algumas canções por ele coletadas, devidamente selecionadas para esta obra. A transcrição, a tradução e os comentários estão divididos pelos movimentos dos “msahos”, dando destaque para os *mzenos* (“cantos solenes”, justamente por serem os poemas mais longos e onde se encontra a mensagem mais importante de um *msaho*); há também alguns *chibudos* (“danças”), *mdanos* (“convite ao povo para dançar”), *mabanjas* (“danças em que os bailarinos se alternam”), *mtsumetos* (“danças em que os bailarinos recuam”) e finalmente, a secção “Fragmentos musicais”, recolhidos pelo maestro Artur Fonseca, em que há transcrições de algumas canções para partitura¹⁴⁶.

Boa parte dos *mzenos* recolhidos fazem alusão à visita do Governador-Geral da Província de Moçambique, o Comandante Gabriel Teixeira, como nesta passagem:

*Gentes! Contai aos vossos filhos
Para que eles contem aos vossos netos
Que um Governador-Geral visitou Zavala
E abençoou os seus filhos chopes!*
(idem, 1958, p. 20)

Ou então esta:

*“Portugueses: brancos e pretos
Ouvi a boa nova:*

¹⁴⁶ Abordagens mais contemporâneas da etnomusicologia apontam para a inadequação da partitura como método de “tradução” de musicalidades não-ocidentais/européias, como a música africana e afro-brasileira, objetos de estudos de Pinto (2000, p. 108).

*Gabriel Teixeira vem a Zavala
 Vem visitar os seus filhos
 E ver como trabalham.
 (...)
 Obrigado, Governador!
 Obrigado, nosso pai!
 Obrigado, nosso amigo!
 Que Deus vos abençoe!”
 (idem, 1958, p. 40)*

Confrontando com as falas dos membros da orquestra de timbila do grupo de Mavila, liderados por Luís Madonele, verifica-se a possibilidade de os timbileiros da época terem sido persuadidos a compor músicas exaltando a presença do Governador-Geral, e as políticas agrícolas que ele vinha promover à altura. Como contam os artistas, um determinado grupo (da localidade de Canda) foi premiado pelos administradores justamente por cultivar algodão e arroz em suas terras, satisfazendo o interesse dos colonos. No mínimo, a estes agradavam tais canções – insistentemente repetidas na publicação – e outras que procuravam transmitir a impressão de relações harmoniosas entre uns e outros. Comparando-se com a obra de Tracey (mais completa e relativamente mais isenta), chama atenção a não inclusão das canções que retratam a violência praticada pelas autoridades coloniais, a injustiça dos impostos, a fome, etc. assim como a clara atitude de “domesticação do povo chopi, muitas vezes retratado como “afortunados”, “gratos”, “boa gente” etc., tal como aparece em várias outras passagens. Em suma, esta obra enquadra-se perfeitamente no projeto assimilacionista ao nível discursivo.

De acordo com Jopela (2006, p. 101), que analisa a dimensão literária da timbila a partir do conteúdo de suas canções, deve-se levar em conta o contributo português para o processo de composição das canções de timbila, na medida em que o contato que se desenvolveu ao longo da História, fez com que valores oriundos da Metrópole se incorporassem a esta forma de arte. O autor cita como exemplo as palavras de origem portuguesa, os melhoramentos nas áreas de educação, saúde e agricultura que se verificaram em Zavala (muito em função da implantação de uma Cooperativa Agrícola na região); a este respeito, lembremo-nos da fala de Antonio Missael, que se lembra da visita do Governador-Geral Gabriel Teixeira e do relativo desenvolvimento agrário ocorrido na época. Em última análise, a tese de Jopela (2006) aponta para a influência portuguesa na construção histórica da identidade chopi, dado o seu contributo estético

para a timbila enquanto manifestação artística. Da mesma forma que considera a influencia britânica e bôer, resultante da presença de timbila nas minas da África do Sul e das interconexões culturais daí resultantes (idem, p.104).

Tomar em consideração a contribuição portuguesa para a literatura oral da timbila significa considerar o seu papel na própria construção discursiva da identidade étnica chopi. Com efeito, um de seus elementos constituintes, o confronto com a alteridade que a define, é a rivalidade com os seus vizinhos xanganas, repetida e propalada nesta publicação, por exemplo. A dada altura, os autores do livro transcrevem uma canção cujo poema¹⁴⁷ afirma essa rivalidade supostamente secular. Aqui, a noção de “fronteira étnica” proposta por Barth (1998) ajuda a explicar o mecanismo fundamental da formação de uma identidade étnica, qual seja, o estabelecimento arbitrário de diferenças culturais claras e hierarquizadas entre um determinado grupo social em relação a outro. Neste caso, o marcador da diferença entre os chopi e os xangana estaria na excelência musical atribuída aos primeiros, como sinal de superioridade em relação aos últimos.

Com efeito, o estímulo a rivalidades étnicas interessava ao colonialismo na medida em que se constituía como um obstáculo à organização de uma resistência ao sistema. Segundo membros da direção da AMIZAVA¹⁴⁸, a própria iniciativa de alocar indivíduos de origem chopi no trabalho de limpeza pública da cidade de Maputo (desde a então Lourenço Marques), fazia parte dessa política colonial, numa versão moderna de “dividir para conquistar”. Ao associar a uma determinada comunidade – no caso, os chopi – uma atividade tida como inferior, contribuiu para se criar uma série de representações depreciativas sobre este povo, para ser explorada particularmente pelos seus rivais xanganas.

Para além do território, da sua divisão administrativa interna e de um aparelho burocrático institucional, Moçambique independente herdou um mosaico de diversidade étnica e cultural também configurado sobre as condições do sistema colonial. Assim,

¹⁴⁷ A canção relata a viagem de um grupo de timbila para se apresentar em Bulawayo (ADMINISTRAÇÃO DA CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA, p. 85), acompanhando uma delegação oficial portuguesa na antiga Rodésia do Sul. O poema vangloria os chopi, destacando que os xangana jamais seriam convidados a um evento desta natureza, dada a pobreza das suas manifestações musicais. Tracey (1946, n.o 46, p.118) também transcreve um poema no qual o compositor exalta o sucesso da música chopi, em detrimento das danças rústicas dos xangana, quando da recepção ao Presidente Carmona, em 1939.

¹⁴⁸ Em entrevista concedida em 08/05/09, na Cidade de Maputo.

além de um mapa geográfico, o país herdou um “mapa étnico” (CABAÇO, 2009, p.290), no qual estavam institucionalizadas não apenas desequilíbrios políticos e econômicos regionais¹⁴⁹, mas também determinadas diferenças culturais presentes entre os povos autóctones. Isto nos leva a refletir sobre as bases do nacionalismo moçambicano, no sentido de compreender quais e como foram mobilizadas as diversas dimensões identitárias ligadas aos diversos povos presentes na sua formação.

¹⁴⁹ Segundo este autor, à época da independência, em 1975, 75% da indústria e administração colonial encontravam-se localizadas no Sul do país (CABAÇO, 2009, p. 291).

CAPÍTULO 5 – *Mzeno*: Timbila, um símbolo para a nova Nação

A 25 de Junho de 1975, o Presidente Samora Machel¹⁵⁰ declarou a “independência total e irrestrita” do país e a sua constituição em “República Popular de Moçambique”. O ato, celebrado para uma multidão na Cidade de Maputo, foi o culminar de todo um processo de resistência armada contra o colonialismo português; este, tardio e anacrônico, vinha perdendo força já desde o início da década de 1950, por pressões da comunidade internacional e a partir da década de 1960, pelos movimentos independentistas que surgiam em seus domínios na África e na Ásia. Uma vez tornado o país independente, impôs-se aos novos líderes políticos o desafio histórico de construir uma nova nação a partir da reconfiguração de um Estado herdado do regime colonial anterior. Note-se que a independência de Moçambique, em 1975, se dá num contexto geopolítico tenso – a chamada Guerra Fria - e que acaba por se acirrar com o advento da emancipação política. Interessa-nos, neste capítulo, abordar as particularidades da construção nacional moçambicana neste contexto e os seus impactos sobre o universo da cultura.

5.1 A independência e o ideal revolucionário da FRELIMO

Efetivamente, o projeto de nação que se desenha nos momentos iniciais desta nova entidade política será tributário do posicionamento geopolítico do país, que se alinhou ao bloco soviético, isto é, à área de influência socialista, naquele contexto¹⁵¹. A adesão oficial ocorre dois anos depois da independência, em setembro de 1977, quando se realiza o III Congresso do Partido FRELIMO, no qual o partido se declara marxista-leninista e se auto-proclama como a “força dirigente da Nação”. Vejamos o que diz neste sentido, o texto do documento final:

Com a fundação da FRELIMO, em 25 de junho de 1962, e o seu I Congresso, em Setembro do mesmo ano, o Povo Moçambicano dispôs, pela primeira vez na sua História, de uma organização de

¹⁵⁰ Samora Moisés Machel, presidente da FRELIMO à época da independência e primeiro presidente da República, tendo governando de 1975 a 1986, quando foi assassinado em um atentado cujas circunstâncias até hoje não foram completamente esclarecidas.

¹⁵¹ Ngoenha (2008) atribui esta adesão muito mais às circunstâncias do que a uma escolha ideológica clara e consciente; segundo este autor, a busca de apoio estratégico e militar na União Soviética (e dos seus aliados) se deveu mais em função do desinteresse dos EUA em ajudar aqueles que lutavam contra o colonialismo português, uma vez que Salazar havia cedido bases militares nos Açores e na Madeira, estratégicas para os interesses norte-americanos no contexto da Guerra fria.

vanguarda para lutar de forma unida contra o colonialismo português e o imperialismo. Iniciava-se assim, a fase final da resistência secular do nosso Povo contra a dominação estrangeira.

(...)

Sob a direção da FRELIMO, o Povo Moçambicano alcançou a vitória total e completa sobre o colonialismo português. A nossa pátria conquistou a Independência política, as estruturas de opressão e feudais foram aniquiladas e as liberdades democráticas estenderam-se a todo o país.

(COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO, 1977, p. 22)

As teses defendidas no III Congresso da FRELIMO serão as bases para as diretrizes político-administrativas das políticas públicas a serem implementadas pelo novo governo; para além disso, definem os valores pelos quais deviam se orientar não apenas o governo do país, mas também a conduta dos indivíduos, considerada essencial para o sucesso do projeto nacional. O texto também define claramente a posição ideológica do partido e a centralização política inerente a ela:

A FRELIMO é o partido de vanguarda operário-camponesa. Sob a direção da classe operária, a FRELIMO reúne, numa aliança voluntária e militante, na base do socialismo científico, os operários, o campesinato, os soldados, os intelectuais revolucionários e outros trabalhadores forjados e temperados na luta contra a exploração do homem pelo homem, pela Vitória dos interesses populares.

O Partido é a força dirigente do Estado e da Sociedade moçambicana. A base ideológica e teórica para a atuação e o desenvolvimento do partido são as experiências da luta revolucionária do povo moçambicano e o marxismo-leninismo.

O CENTRALISMO DEMOCRÁTICO constitui o princípio de organização e de trabalho no seio do Partido.

A disciplina individual e coletiva é uma condição básica de existência do Partido.

O Partido defende e aplica o internacionalismo proletário como um de seus princípios imutáveis. O Internacionalismo é uma constante da luta travada pelo Partido.

(COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO, 1977, p.22)

Independente da natureza do regime político, logo a princípio, se impunha a complexidade em se projetar valores universais e homogêneos a uma vasta população culturalmente diversa, além da dificuldade em si de o Estado se fazer presente fisicamente em todo o território, algo que nem mesmo a colonização portuguesa logrou alcançar. Assim, o desafio se constituía, fundamentalmente, em edificar uma sociedade inteiramente nova, sobre novas bases ontológicas – no caso, a partir do materialismo histórico – que dessem conta de extirpar os vícios morais das outras formas de poder a

que as populações de Moçambique estavam anteriormente submetidas; tanto o colonialismo quanto as formas de poder local, consideradas pelo discurso oficial como resquícios de “tribalismo” e de “feudalismo”, sendo portanto, arcaísmos que deviam ser eliminados. Desta forma, o governo se propunha a combater tudo aquilo que viesse a pôr em causa a pretendida unidade nacional, como podemos ver nesta passagem:

5. No âmbito ideológico, o Partido prossegue a luta contra todas as manifestações das sociedades tradicional-feudal e colonial-capitalista e pela criação de uma nova mentalidade científica e, portanto, materialista. Assim o Partido:

- desenvolve uma luta pela consolidação da unidade nacional, ideológica e de classe, contra os fatores de divisão do nosso Povo, em especial contra o tribalismo, o regionalismo e o racismo;
- conduz o combate contra todas as manifestações do idealismo tradicional-feudal, em especial o obscurantismo, a superstição e as tradições reacionárias;
- combate sem tréguas todas as manifestações da ideologia burguesa.

(COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO, 1977, p. 24).

Como é característico dos projetos de construção de identidade nacional, ocorre neste contexto, uma tentativa de apropriação do “tempo” e do “espaço” na narrativa oficial da nação (ANDERSON, 2008), isto é, através de uma série de marcadores físicos ou abstratos, os grupos dominantes em uma dada sociedade definem a sua interpretação da História, disseminando um conjunto de informações e valores para todo o resto da sociedade por via dos meios de comunicação e do sistema de ensino, paralelamente à rotinização de certas práticas rituais próprias dos mecanismo de invenção de tradições¹⁵². Assim, do ponto de vista da dimensão temporal, a Luta Armada de Libertação Nacional (iniciada a 25 de Setembro de 1964, sob liderança da FRELIMO) é estabelecida como o marco-zero para a nação moçambicana; de acordo com a retórica do governo, é a partir deste processo que se desenvolve a consciência nacional, isto é, a ação concertada de homens e mulheres em reivindicação de um destino político comum: a independência política. Já do ponto de vista da apropriação do espaço, a definição do “inimigo”¹⁵³ e da sua zona de ação (CABAÇO, 2009, p. 297), isto é, de todos aqueles

¹⁵² Nos termos propostos por Hobsbawm e Ranger (1997, pp. 9-23).

¹⁵³ Basicamente, este termo de referia aos agentes do colinialismo português e do apartheid sul-africano; além dos agentes sociais internos ligados a interesses considerados contrários à nação.

que se opõem à edificação de uma nova nação livre e soberana, terá um papel central na criação de um *ethos* moçambicano, imprimindo-lhe um paradigma libertário¹⁵⁴.

Desde a sua fundação, à FRELIMO se impôs o desafio de aglutinar diversas identidades moçambicanas embrionárias em torno de um denominador comum que era a resistência contra o colonialismo. Aliás, como já vimos, a presença portuguesa foi historicamente marcado pela baixa capacidade militar, demográfica e financeira necessária para ocupar e explorar o território de Moçambique; e mais ainda, em controlar as suas vastas e diversas populações. Dentre outros efeitos, o parasitismo da ocupação colonial – interessada em extrair o máximo de lucro com o mínimo de investimento, aliado a um alto grau de exploração humana – fez do território de Moçambique um vasto corredor de migração; além da política de fornecimento de mão-de-obra barata para as minas da África do Sul, havia grandes fluxos migratórios de “moçambicanos” para trabalho nos países vizinhos, como a Tanzânia, a Rodésia do Sul (atual Zimbábwe) e a Niassalândia (atual Maláwi). A partir de fins década de 1950, trabalhadores de diversas procedências da colônia de Moçambique passaram a se organizar em associações laborais com objetivo de prestar solidariedade aos “compatriotas”, inclusive refugiados. Entretanto, estas entidades exprimiam uma identidade fundada nas suas culturas locais (CABAÇO, 2009, p. 281), como por exemplo, a *Tanganyka-Mozambique Makonde Union*, associação fundada em 1958 por trabalhadores de origem makonde na Tanzânia e a *Zanzibar Mozambique Makonde and Makua Union*, dos trabalhadores de origem makua na ilha de Zanzibar.

Estas formas do que podemos caracterizar como “proto-nacionalismo” passaram a ganhar força e assim, com os ventos da independência em todo o continente, essas associações de trabalhadores passaram a se organizar sob a forma de partidos políticos, com total apoio dos movimentos nacionalistas desses territórios¹⁵⁵. Paralelamente, já desde o início do século XX, desenvolvia-se nas áreas urbanas de Lourenço Marques e Beira, uma incipiente intelectualidade nativa, produtora de uma também incipiente

¹⁵⁴ Ngoenha (2004) situa o ideal da independência de Moçambique no quadro geral da filosofia africana, marcado pela busca da liberdade: “(...) devido à situação categorial oprimido/escravo/colonizado/subdesenvolvido na qual os povos africanos se encontraram a seguir ao encontro/choque com o ocidente (p. 74)”.

¹⁵⁵ Assim, em 1959 funda-se a MANU - *Mozambique African National Union* na Tanganyka; em 1960, a UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique na Rodésia do Sul e em 1961, no Maláwi, funda-se UNAMI – União Africana de Moçambique Independente (CABAÇO, 2009).

consciência nacional, através da sua formação em grupos políticos de discussão anticolonial; tais grupos estavam articulados com outros intelectuais das colônias em estudos na Metrópole, onde por sua vez, travavam contato direto com intelectuais pan-africanistas de todo o mundo integrados numa vasta rede de comunicação. A própria ação das missões protestantes¹⁵⁶, particularmente forte no sul do país, teve também um papel importante na criação de um sentimento de identidade contrário à opressão colonialista; certamente, este fator foi acirrado pelas posições dos missionários protestantes quase sempre em rota de colisão com a Igreja Católica, cujo poder era respaldado pelo regime de Salazar. A principal razão das divergências com os missionários protestantes - em sua maioria, de orientação presbiteriana, metodista e anglicana - era o fato de estes estimularem o uso de elementos das culturas locais nos cultos cristãos, como por exemplo, a tradução da bíblia para as línguas autóctones; esta prática, bastante difundida entre as missões, era mal vista pelo governo, na medida em que se mostrava como um potencial obstáculo à disseminação do português como parte da política de Estado colonial. Em outras palavras, um obstáculo ao que Saúte (2005) chama de “portugalização”.

Outro foco importante de “moçambicanidade”, ainda sob a forma desta espécie de “proto-nacionalismo popular” foi justamente a presença de timbila nas minas da África do Sul, que constituía um dos principais, senão o principal, sinal diacrítico da identidade cultural dos trabalhadores da colônia de Moçambique em geral e dentre estes, daqueles originários de Zavala, os chopi. Sobre eles, com quem teve contato nas décadas de 1960 e 1970, David Webster (2009) afirma que: “(...) os mineiros chopes na África do Sul aproveitam os bailes de domingo nas minas para afirmarem a sua identidade étnica, lembrarem a terra de origem e provocarem jocosamente os outros grupos étnicos que ali trabalham (WEBSTER, 2009p. 373)”.

Aqui, podemos recuperar a noção de “fronteira étnica” para explicar o papel da timbila na definição da identidade de um determinado grupo social, neste caso, não apenas da comunidade local - os chopi de Zavala - mas também de uma idéia embrionária de nação, gerada em um contexto bastante específico. Aliás, esta situação é bastante ilustrativa de uma característica fundamental da “fronteira étnica”: a sua plasticidade,

¹⁵⁶ Sobre o papel das missões protestantes na constituição da identidade entre os diversos povos tsonga do sul de Moçambique, ver Ngoenha (1999), Silva (2001) e Macamo (1996).

que lhe permite que seja mobilizada de diferentes maneiras em diferentes contextos sociais, e por atores igualmente diversos (BARTH, 1998). Tanto por parte dos próprios timbileiros, em relação a outros “moçambicanos” e/ou em relação a trabalhadores de outros territórios coloniais, de acordo com a ocasião; também como pelo uso que os administradores coloniais e das empresas mineradoras faziam das apresentações de timbila. Por trás destas, como que um subtexto, estavam inscritas diversas concepções de identidade e de cultura, interessantes para serem mobilizadas a qualquer momento. Em relação a outros trabalhadores moçambicanos, a timbila constituía-se como uma fronteira que singularizava os chopi, em situações em que isto era conveniente. E num sentido mais amplo, servia como marcador da diferença dos trabalhadores “portugueses”¹⁵⁷ em relação aos de outras proveniências.

Disto resultou que a FRELIMO, o movimento político que congregou todas estas forças que lutavam contra o colonialismo – os partidos nacionalistas surgidos das associações de trabalhadores nos países vizinhos (MANU, UDENAMO e UNAMI), a intelectualidade urbana, os mineiros, missionários, entre outros – foi formado por grupos que defendiam múltiplas visões sobre a própria luta e sobre o sentido de nação que se propunha. E não só, essa diversidade se dava na própria origem social dos membros da frente; de um lado, proletários, intelectuais e estudantes oriundos das zonas urbanas do sul, com mais visão da conjuntura mundial e com um projeto de nação mais abrangente, aceitando as fronteiras estabelecidas pela colonização; e de outro lado, trabalhadores, refugiados e emigrados das zonas rurais do norte, para quem a princípio, interessava a independência circunscrita à própria região e à sua comunidade etno-linguística (como no caso dos makonde, por exemplo). De acordo com Cabaço (2009, p. 297), deste conflito interno intrínseco ao movimento, prevaleceu a concepção advogada pelo primeiro grupo, que canalizou todos os esforços com o foco na idéia de “unidade nacional”¹⁵⁸, acima das diferenças regionais de todos os tipos. Com a dinâmica da luta e pelas articulações que tinha, este grupo acabou por assumir a liderança do movimento, ditando assim, as suas linhas fundamentais de ação.

¹⁵⁷ Assim os documentos oficiais da administração das minas se referiam aos trabalhadores oriundos da colônia de Moçambique, na década de 1920 (MUNGUAMBE, 2000, p. 178).

¹⁵⁸ O primeiro presidente do partido, o antropólogo Eduardo Mondlane, recebeu o epíteto de “arquiteto da unidade nacional”, justamente por ter unificado os diferentes grupos componentes da FRELIMO, não sem controvérsia.

A idéia de unidade nacional – dada pelo sofrimento comum causado pelo colonialismo - trazia em si um choque inevitável em relação ao sentido atribuído à luta pelos grupos internos da FRELIMO de origem rural (predominantemente no Centro e do Norte), que reivindicavam a restauração das suas formas tradicionais de poder político. Porém, para a linha política dominante do partido, a afirmação de valores sociais, políticos e culturais locais constituía em perigo de “divisionismo” e de fomentação do “tribalismo” no seio da nova sociedade moçambicana que se anunciava. Além disso, o poder dos “régulos” era tido, pela retórica oficial frelimista, como um instrumento do colono por forma a enfraquecer uma resistência unida e organizada ao regime e como uma fonte de privilégios “feudais” e “tradicionalistas”, que deveriam ser combatidos. O conflito interno daí decorrente, opondo “proto-nacionalistas” e “arquitetos da unidade nacional”, acabou fazendo com que a questão da “etnicidade”, isto é, a afirmação dos valores sócio-culturais locais, se tornasse em um verdadeiro tabu para a discussão da identidade nacional em Moçambique. Apesar da sua evidência, a diversidade cultural e os seus efeitos na organização do país foram de certa forma, subestimados pelo governo.

À “unidade nacional” que se pretendia no projeto da FRELIMO deveria corresponder um novo indivíduo formado com base nos valores revolucionários que se propunham a romper com as amarras do passado; esta pretensão se consubstanciou na idéia do “Homem Novo”, o mote ideológico que sintetizava um conjunto de valores e normas de conduta a serem adotados por todos os cidadãos. Na década de 1970, o principal centro de treinamento da FRELIMO, a base de Nashingwea (Tanzânia), tornou-se o laboratório experimental do “Homem Novo”. Lá, os militantes da frente experimentavam um estilo de vida alternativo pautado pelo ideal revolucionário e assim iam incorporando o *ethos* que se procurava propagar por todo o país. José Luís Cabaço, futuro ministro da Informação no primeiro governo da FRELIMO, esteve no centro de treinamento em junho de 1974 e assim o caracteriza:

Em Nashingwea, enquanto se preparavam os militares tática e estrategicamente para a luta, procurava-se estruturá-los ideologicamente por meio de uma prática de relações interpessoais e de relações com a natureza, pela qual passaria a gradual “tomada de consciência” dos objetivos da luta, do projeto do futuro país independente: uma sociedade justa, solidária, altruísta, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão econômica fundada no princípio da auto-suficiência e dependente essencialmente ‘das

próprias forças’ e da ‘imaginação criativa do homem (CABAÇO, 2009, pp. 306-7).

Conforme a luta ia avançando, este modelo de conduta – o “exemplo de Nashi” – foi sendo expandido para as “zonas libertadas” pela FRELIMO, onde as autoridades coloniais já não se faziam presentes. Em suma, a concepção de uma identidade nacional em construção constituía numa tentativa de transposição deste conjunto de valores revolucionários para a sociedade como um todo (CABAÇO, 2009, p. 307). Era este Homem Novo que iria realizar a Unidade Nacional. Neste sentido, todo o processo da Luta Armada de Libertação Nacional, iniciado em 1964 e que culmina com a independência em 1975, passará a ser concebido, na retórica oficial, como o marco-zero da nação moçambicana, o momento de fundação de uma nova sociedade, uma nova História. Entretanto, este modelo de Nashingwea constituía mais um fator de choque entre os diferentes grupos internos a FRELIMO, dado que o projeto de Homem Novo se mostra frontalmente conflituoso em relação a uma série de práticas culturais com as quais a maioria das populações de Moçambique está familiarizada.

A política da FRELIMO implicava não apenas o silenciamento da afirmação de identidades particulares, em favor de uma identidade mais ampla e abrangente, mas também a rejeição de certos valores das culturas nativas. Para além do combate às estruturas de poder tradicional, como já vimos, outra frente de combate retórico foram as práticas religiosas e de cura, baseadas em conhecimentos esotéricos locais. Muitas destas práticas, normalmente marcadas por sessões de possessão por espíritos¹⁵⁹ foram consideradas formas de “superstição” e “obscurantismo”, ambos tidos como arcaísmos que deviam ser combatidos pelo Homem Novo, na medida em que representariam resquícios de uma mentalidade atrasada, sendo assim, um obstáculo à construção de uma nova sociedade. Porém, muito importante, esta rejeição às práticas culturais locais tradicionais não se dava inteiramente, como salienta Cabaço (2009):

(...) a consolidação do pensamento nacionalista deveria buscar raízes nas histórias e nas culturas que convergiam no movimento de libertação, trazidas por cada militante dos diferentes pontos de Moçambique. (...) A FRELIMO optou por proceder a uma *elaboração seletiva* (das raízes históricas e culturais do povo), distinguindo entre as “reacionárias” e as ‘que deveriam ser

¹⁵⁹ Ver Honwana (2005).

valorizadas': entre as primeiras se inscreviam principalmente certos ritos considerados inibitórios da libertação da 'imaginação criadora dos indivíduos', os que implicavam mutilações, sofrimentos físicos e situações discriminatórias ou degradantes, assim como as instituições políticas e religiosas que perpetuavam o pensamento tradicional; das segundas constavam os sistemas de produção e de troca e o valor social do parentesco (...), assim como *a produção artística e criativa (escultura, dança, música, representações cênicas, etc.)* (grifos meus) (idem, 2009, p. 305).

Ainda de acordo com este autor (idem, p. 308), houve por parte da FRELIMO uma superestimação do processo revolucionário, fruto de uma postura positivista que apostava cegamente na crença da sua irreversibilidade e da sua aplicação indiscriminada. A intersubjetividade pretendida com a instauração do Homem Novo tinha por pressuposto a própria base teleológica do materialismo histórico, que considerava as transformações revolucionárias como um processo inevitável a que a Humanidade estaria sujeita. Ainda com base nos documentos do III Congresso, vejamos como era pensada a política da FRELIMO no para a área da cultura:

2. No domínio da cultura, o Partido promove a valorização de todas as manifestações culturais do povo moçambicano, *dando-lhes um conteúdo revolucionário e difundindo-as no plano nacional e internacional*, para projeção da personalidade moçambicana. *Sob a orientação do Partido*, a cultura constitui uma arma de grande valor na *educação revolucionária* do nosso Povo e por isso mesmo, na luta ideológica. (grifos meus) (COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO, 1977, p. 26)

5.2 Makwaela: canto e dança para a Revolução

Na medida do possível, o partido procurou orientar a produção cultural-artística das populações promovendo aquelas que incorporassem os conteúdos revolucionários propalados pelo governo. Neste âmbito, o lugar atribuído a *makwaela* - uma modalidade expressiva originária da África do Sul e apropriada pelos trabalhadores moçambicanos nas minas - apresenta-se como um exemplo bastante claro da ideologia cultural acima descrita para as políticas de gestão da diversidade. Praticada por proletários das periferias de Lourenço Marques (depois, Maputo), a *makwaela* é basicamente uma manifestação de canto e dança, na qual se destaca a influência dos corais das igrejas protestantes (historicamente bastante difundidas no sul de Moçambique) e movimentos

inspirados em danças sul-africanas¹⁶⁰, com quem os mineiros moçambicanos travavam contato na África do Sul. Num nível geral, a experiência dos migrantes moçambicanos nas minas¹⁶¹ representava o contato com a modernidade capitalista de uma economia dinâmica, algo inacessível para a imensa maioria na colônia. Sobretudo a experiência do trabalho assalariado (apesar deste se dar em condições desumanas) permitia aos indivíduos vislumbrar uma realidade social menos opressiva em relação ao regime português, expressando as suas opiniões por via das letras das canções.

De acordo com João Soeiro de Carvalho (1999), a *makwaela* reunia as condições ideais para ser instrumentalizada a favor da ideologia do regime da FRELIMO, (1) por pertencer ao universo cultural do sul do país, ao qual pertenciam os principais líderes da FRELIMO, o que favoreceu a uma afinidade imediata; (2) pela sua origem proletária, “(...) a *makwaela* projetava a imagem de um país industrializado, que embora não fosse uma realidade, era um objetivo prioritário do governo” (idem, p. 166); (3) “(...) a *makwaela* possuía uma natureza sincrética que lhe deu a possibilidade de combinar as duas diretrizes básicas da sociedade moçambicana da época. A primeira delas era a modernidade: a *makwaela* adota harmonias ocidentais em Quatro-partes e suítes modernas, aspectos claramente identificados com a modernidade. A segunda era o pluralismo racial; a *makwaela* é inequivocamente, um produto do contato cultural do Ocidente com a África, provendo assim, uma analogia com os objetivos da FRELIMO” (idem, p. 166).

Como podemos ver nesta entrevista publicada na revista *Tempo*¹⁶², assim o líder de um dos principais grupos de *makwaela*¹⁶³ da época, define a sua atividade:

¹⁶⁰ Este estilo que inspirou os mineiros moçambicanos é conhecido como “Isicathamya”.

¹⁶¹ Para Webster (2009, p. 366) a ida para as minas era encarada como um “segundo rito de iniciação” para os homens chopi.

¹⁶² Revista de periodicidade semanal, ideologicamente alinhada e que se tornou um dos principais veículos de comunicação do governo moçambicano com a população. O notório engajamento da revista se expressa na publicação de entrevistas, documentos (como as teses do III Congresso, por exemplo), reportagens e artigos com conteúdos apologéticos do regime.

¹⁶³ O Grupo de *Makwaela* da Companhia Vidreira de Moçambique. As empresas públicas, pertencentes ao Estado, serviam não apenas com a sua função manifesta (no caso, produzir vidro), mas também como caixas de ressonância da ideologia do regime. Em muitas delas, haviam os grupos culturais, formados pelos próprios funcionários nas mais diversas formas de arte; em consonância com o ambiente político, adotavam o conteúdo revolucionário em seus repertórios.

Com o decorrer da sua atividade artística, o grupo vai compondo novas canções, todas elas em português. Porque em português? “Porque é a língua da unidade nacional”, diz Daniel Beve (membro do grupo).

As letras são extremamente simples, adaptáveis ao ritmo das canções. Uma dessas canções, provavelmente a mais conhecida do grupo, é a “Unidos Trabalhadores do Mundo Inteiro”:

*“Unidos Trabalhadores do Mundo Inteiro
Esmagaremos o capitalismo
Construiremos o mundo novo.
Abaixo o capitalismo
Abaixo o imperialismo
Avante, avante trabalhadores
Avante trabalhadores do mundo inteiro”.*
(CARDOSO, 1978, p. 29)



Fig. 11 – o célebre Grupo de Makwaela dos TPM (Transportes Populares de Maputo, a empresa de transporte público da cidade), em apresentação recente (dez/2009)

Como podemos ver na letra da canção e pelas vestimentas dos artistas (Fig. 10), há um forte apelo à ética do trabalho na *makwaela*, fruto de sua origem proletária na África do Sul. Também está patente a incorporação de elementos culturais ocidentais na performance desta modalidade expressiva moçambicana, na formalidade do terno-e-gravata e no discurso político do materialismo histórico, cuja origem é social e

culturalmente definida. Mais adiante, o autor do artigo deixa claro de que maneira o regime pretendia instrumentalizar esta manifestação cultural moçambicana:

Hoje (1978) a *Makwaela* é dançada em muitas partes do país e não só no sul, principalmente por jovens. Ou seja, nota-se aqui um fenômeno recente, o fato de uma dança com extensão original no interior de Moçambique ter-se transformado numa *dança nacional*; ou pelo menos para lá caminha.

É precisamente esta desregionalização artística que, em tanto que reflexo de uma linha política anti-regionalista, se institui em *elo efetivo da unidade nacional* assim cumprindo a *ação de retorno da arte sobre a política*.

(grifos meus) (CARVALHO, 1999, p. 30).

Assim como a timbila, a *makwaela* foi alvo de intervenção institucional desde os tempos da colônia. Inicialmente reprimida nas periferias de Lourenço Marques na década de 1940, a partir de fins da década de 1950¹⁶⁴, passou a ser promovida pelas autoridades coloniais sob a forma de competições (o que nos remete aos *msaho* de timbila promovidos pela administração de Zavala nesta mesma época). Com a independência, a ela foi inicialmente adotada como um símbolo nacional durante o regime da chamada Primeira República, que vigorou de 1975 a 1992, quando passa ao ostracismo em função das mudanças macro-políticas e econômicas que puseram fim à ação padronizadora do Estado sobre a sociedade. Enfim, para o período que esteve em evidência, Carvalho (1999) conclui pela propriedade da *makwaela* enquanto ferramenta ideológica sincrética:

Estas propriedades correspondiam aos paradigmas então existentes para uma nação africana, a essência do processo de construção nacional sob a Primeira República: ambos, a *makwaela* e Moçambique, eram modernos, africanos (mas não exclusivamente), comunitários e proletários. (...) Ela é simultaneamente ocidental e africana em sua forma; tampouco é exclusivamente proletária ou camponesa; ela é urbana, mas também rural nas suas origens e conexões; ela é ao mesmo tempo colonial e pós-colonial nos seus padrões cognitivos. A bi-direcionalidade dos significados da *makwaela* podem, assim, ser compreendidos como uma analogia com a polarização bi-dimensional rural-urbano da cidade de Maputo”. (CARVALHO, 1999, p. 179).

5.3 Ofensiva Cultural

¹⁶⁴ Momento que marca importantes mudanças na política metropolitana para as colônias, como já vimos. Aqui, buscava-se maior “integração” dos nativos ao ideal de nação portuguesa.

Em julho de 1980, a 6.a Sessão da Assembléia Popular (o Poder Legislativo em Moçambique) aprovou por aclamação a Resolução sobre a Ofensiva Política e Organizacional, um vasto documento que se propunha analisar a situação política de então, marcada principalmente pela destruição resultante da guerra promovida pela RENAMO contra o país¹⁶⁵. A resolução consistia em uma série de medidas a serem implementadas nas mais diversas áreas de intervenção estatal, com intuito de dar respostas aos problemas específicos em cada uma delas. Como consta do texto do documento:

A Ofensiva é o resultado de uma análise constante dos fenômenos da evolução política, social e econômica do nosso processo de desenvolvimento. Ela é, portanto, uma resposta científica aos problemas da construção de uma sociedade nova e de um homem novo moçambicano. Ela é, pois, um método de trabalho científico, enquadrando-se no contexto da agudização da luta de classes do nosso país. Ela constitui já, um contributo histórico da Revolução Moçambicana para o enriquecimento do Marxismo-Leninismo (COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO, 1980, p. 12).

A idéia de “ofensiva” expressa a abertura de diversas frentes de trabalho nas diferentes áreas de intervenção do governo como na agricultura, na indústria, na saúde, educação, dentre outras, nas quais se desenvolviam campanhas específicas, porém articuladas aum plano maior. A Ofensiva Política e Organizacional levada a cabo pelo governo e sociedade revelam-se um importante paradigma da forma como a FRELIMO pretendia aliar a teoria marxista – o materialismo histórico – a uma prática revolucionária específica e claramente definida, inclusive sendo percebida e definida como sendo, em si, um “ato cultural”. Para a área da cultura, criou-se a partir de 1978, a Ofensiva Cultural das Massas Trabalhadoras, que teve na Campanha de Preservação e Valorização do Patrimônio Cultural uma das suas principais iniciativas. Vejamos os seus objetivos, delineados sob as orientações do III Congresso da FRELIMO:

- preservar, isto é, manter e conservar todos os bens culturais que definem o nosso passado histórico, quer constituam testemunhos diretos da personalidade moçambicana quer resultem da ação exercida pela ocupação colonial;
- valorizar esses bens culturais no sentido de que o seu estudo e análise determinem reflexões críticas sobre a nossa história, através

¹⁶⁵ A serviço dos interesses do regime do *apartheid* sul-africano e, em última análise, dos interesses capitalistas a nível global.

do conhecimento e interpretação dos valores da sociedade tradicional-feudal e da sociedade colonial-burguesa;
 - do binômio preservação-valorização, partir-se para a transformação revolucionária da nossa Cultura, como condição para a formação do Homem Novo, construtor da Sociedade Socialista. (MENDES, 1981, p. 49)

Estas assertivas deixam transparecer um projeto de intervenção nas manifestações culturais, principalmente através da introdução de conteúdos revolucionários na produção artística propriamente dita. Acreditava-se aqui assim, lograr-se-ia incutir uma “personalidade moçambicana revolucionária” que se estenderia a todo o território nacional, por via da prática reiterada de rituais, procedimentos e norma de conduta alinhadas com o discurso oficial. Porém, é importante ressaltar que trata-se de todo um processo reflexivo¹⁶⁶ na medida em que os indivíduos respondem de forma criativa aos estímulos desencadeados pelo contexto social. Neste sentido, a idéia de que “a ofensiva é um ato cultural” faz bastante sentido por exprimir as transformações geradas sobre o comportamento dos agentes sociais em função da experiência política na qual se engajavam de forma entusiástica e participativa.

Bastante característico deste momento histórico, ainda presente na memória popular, é o vasto repertório de canções revolucionárias e as palavras de ordem de apologia ao regime, ambos repletos de frases feitas da ideologia socialista da época. Tais conteúdos eram disseminados no seio da sociedade moçambicana de forma ampla e difusa, por via do sistema oficial de ensino, dos meios de comunicação, pela literatura e as artes em geral, no espaço físico da cidade¹⁶⁷, etc. Enfim, o projeto revolucionário moçambicano gerou toda uma estética própria, articulando artistas, intelectuais, instituições, modelos estéticos, engajados na produção de um corpo de conhecimento que solidificasse – e legitimasse – a existência efetiva de uma nação moçambicana.

5.4 “Do Rovuma ao Maputo”¹⁶⁸: uma comunidade imaginada

Ainda neste âmbito, a iniciativa mais emblemática de política cultural foi a realização do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional em 1980. Antecedida por uma

¹⁶⁶ Nos termos de Berger e Luckmann (2002).

¹⁶⁷ Muito emblemático deste período, são as frases de ordem do governo escritas em letras garrafais nos muros da cidade, nas paredes de escolas e hospitais. É justamente esta estética própria que foi possível identificar nas faixas alusivas ao *msaho*, em Zavala, tal como descrito no Capítulo 1.

¹⁶⁸ Esta frase, utilizada como um mote para a unidade nacional, corresponde aos limites geográficos do país, ao norte e ao sul, respectivamente.

enorme campanha nacional de estudo, inventário, divulgação e preparação iniciada dois anos antes, em 1978, o Festival reuniu na capital do país praticantes das mais diversas modalidades expressivas e manifestações artísticas dos diversos povos espalhados pelo país e, detalhe importante: identificados pela Província de origem (um critério administrativo) e não necessariamente pela comunidade específica (um critério “étnico”). A realização deste evento mobilizou não apenas os praticantes da cultura, mas também toda uma nova rede institucional em torno do recém criado Ministério da Educação e Cultura, dentro da qual o também recém criado ARPAC (Arquivo do Patrimônio Cultural, fundado em 1978), foi o órgão encarregado de realizar o trabalho de investigação preparatório¹⁶⁹ a este evento. Vejamos como foi concebido o evento a partir de um documento produzido pelos intelectuais orgânicos¹⁷⁰ do regime, no qual podemos entrever o lugar das artes e o papel do festival no processo político mais amplo:

Realizado com a preocupação fundamental de ser uma atividade massiva que leve o povo moçambicano a refletir sobre o seu patrimônio cultural, (...) organizado de forma a permitir que a canção e a música tradicional passem a ocupar o lugar que lhes compete na sociedade moderna que estamos a edificar, este Festival constitui-se como a principal manifestação das massas no domínio cultural, neste início da década de vitória sobre o subdesenvolvimento. O sucesso do festival verificou-se não só na qualidade e diversidade dos instrumentos musicais e canções que nele participaram, como também nos seus reflexos no enriquecimento da capacidade criativa popular, pela libertação de valores tradicionalistas que bloqueavam o desenvolvimento de uma nova consciência e iniciativa artística, e pela libertação dos que, de origem colonial burguesa, subestimavam e desprezavam a canção e música tradicionais (SOARES, 1980, p. 5).

Esta afirmação deixa ainda mais clara o papel reservado às artes na arquitetura da nação proposta pelo regime. E como já havia destacado Cabaço (2009, p.305), as estruturas governamentais da área da cultura procediam a uma seleção dos elementos das culturas locais que poderiam contribuir, a nível simbólico, para a construção da identidade nacional; em outras palavras, isto significa igualmente, o combate às manifestações que carregam consigo valores e/ou práticas incompatíveis com aqueles preconizados pelo discurso oficial. Este aspecto se reforça se tivermos em conta que, antes da realização da

¹⁶⁹ Por conta de uma ampla reforma física no atual edifício do ARPAC, os inventários produzidos neste momento encontram-se atualmente dispersos e em mau estado de conservação. Há um material considerável sobre timbila, porém, de difícil acesso para a pesquisa (em 2007 e 2008).

¹⁷⁰ Nos termos de Gramsci (1982).

sua última etapa, na capital Maputo, o festival foi antecedido por longas fases classificatórias a nível provincial e à fase final, chegaram aqueles grupos vencedores em suas respectivas províncias¹⁷¹. Dadas as proporções e as suas especificidades, este procedimento remete aos *msaho* organizados pela administração colonial, tal como nos foi descrito pelos timbileiros¹⁷².

Neste particular, a noção de “comunidades imaginadas” trazida por Anderson (2008) parece perfeitamente adequada para caracterizar a natureza deste procedimento institucional na medida em que a idéia de aglutinar diversos povos e suas práticas culturais em torno de uma única identidade cultural abrangente e referente a um dado território circunscrito procurava torná-la visível à toda população nacional, dando-lhe materialidade. Efetivamente, havia que criar formas de representação da nacionalidade para dar coerência e inteligibilidade à ação do Estado perante os olhos do povo. Aqui, o papel dos intelectuais extraídos das camadas médias urbanas - já com uma certa tradição proto-nacionalista acumulada - foi de grande importância na construção desse patrimônio simbólico da nação. Esta intelectualidade urbana era formada por homens e mulheres negros, mulatos e brancos anti-colonialistas que, após a independência, deram seqüência ao seu engajamento político integrando-se ao aparelho de Estado moçambicano, dirigido pela FRELIMO.

Para além dos intelectuais nacionais, nesta área, o projeto da FRELIMO contou com a colaboração dos regimes e grupos políticos socialistas/de esquerda a nível global, solidários com a causa da independência, com os quais estabeleceu diversos programas de cooperação militar, científica, esportiva, entre outras áreas. Estes países - tais como Cuba, a própria União Soviética, China, Alemanha Oriental, etc. - contribuíam não apenas com bens materiais, em alguns casos, mas também com mão-de-obra especializada, enviando técnicos e intelectuais especialmente designados para cooperar com o regime. Neste contexto, acorreram também para Moçambique intelectuais simpatizantes do regime oriundos de países do bloco capitalista, nos quais estavam insatisfeitos com a situação e enfrentando sérias situações de divergências políticas. Todos estes técnicos e intelectuais estrangeiros eram popularmente conhecidos como

¹⁷¹ Uma pesquisa aprofundada acerca dos critérios de seleção adotados para esta fase seria bastante esclarecedora daquilo que aqui se sugere.

¹⁷² Ver Capítulo 2.

“cooperantes”, dentre os quais se destacavam particularmente os cubanos e os brasileiros.

Dentre estes últimos, o músico Martinho Lutero teve uma trajetória de vida particularmente interessante no país. Descontente com o Partido Comunista Brasileiro, do qual era um militante ativo, ainda na década de 1970, foi procurar novos ares onde pudesse colocar em prática os seus ideais políticos. A princípio, iria para Alemanha, de onde recebera um convite para prosseguir os seus estudos em Composição e Regência e se tornar um maestro nos moldes clássicos da música de concerto européia. Entretanto, enveredou pelos estudos sociais, chegando a cursar Sociologia na Universidade de Paris/Sorbonne, onde teve como colega um destacado militante da FRELIMO, na época: Marcelino dos Santos¹⁷³. Em meio a discussões sobre a viabilidade real do socialismo, este lhe convenceu da possibilidade e para confirmar, lhe convidou para que conhecesse pessoalmente a experiência de Nashingwea, onde acreditava-se que uma nova sociedade estava em gestação, baseadas em relações inteiramente novas e mais justas. No início de 1974, Lutero esteve em Nashingwea, onde viveu por um período, fez treinos militares e se engajou na luta armada contra o regime português, que já vivia os seus momentos finais. Assim, acabou por vivenciar todo o momento da independência e o ânimo pela causa fez com que se decidisse a participar ativamente da construção nacional.

Pelo seu trabalho anteriormente reconhecido como músico e maestro no Brasil, Lutero foi convidado a idealizar e estruturar uma nova escola de música para o novo país nascente. Evidentemente, a concepção desta escola deveria refletir todo o ideário do regime, tal como apresentado acima, baseado nas diretrizes elaboradas a partir do III Congresso do Partido FRELIMO. Além da concepção geral para a nova escola, Lutero participou da composição e arranjo para canto coral (sua especialidade) de uma série de canções revolucionárias; estas, por sua vez, constituíam num vasto repertório - em português ou nas línguas locais - cujo objetivo era a princípio, encorajar os militantes da FRELIMO na luta e posteriormente, com a independência, inculcar nas pessoas os

¹⁷³ Membro fundador da FRELIMO, onde chegou a ser vice-presidente. Depois da independência, em 1975, foi o primeiro Ministro da Planificação e Desenvolvimento, cargo que deixou em 1977, com a constituição do primeiro Parlamento do país (nessa altura designado “Assembleia Popular”), do qual foi presidente até à realização das primeiras eleições multipartidárias, em 1994.

valores revolucionários. A força destas canções era tal que, ainda hoje, estão presentes na memória popular.

As suas atividades com música incluíram também a possibilidade de realizar viagens pelo país para conhecer, registrar e analisar as diversas manifestações musicais existentes no grande mosaico de diversidade cultural moçambicano. Foi assim que teve contato com várias manifestações tais como a *makwaela*, o *xigubo* (província de Gaza), a *varimba* (Manica e Sofala), o *tufo* (Nampula), *mapiko* (Cabo Delgado), dentre outras. E como não poderia deixar de ser: a timbila dos chopi na província de Inhambane. Já nos fins da década de 1970, Lutero ficou de quatro a seis meses entre os habitantes de Zavala, tendo a oportunidade de registrar, decodificar (transcrição para partitura) e até mesmo, aprender a tocar a *mbila* dos chopi. Este vasto trabalho de pesquisa se deu no âmbito da preparação para o I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional que, segundo ele, além de ter sido um sucesso, foi uma realização de dimensão ímpar no contexto africano e até mesmo, global. Em sua visão, o governo teve êxito em reunir no mesmo espaço populações tão diversas quanto desconhecidas entre si, algo fundamental para o sentimento de comunidade (nacional) que se pretendia então construir.

Desta pesquisa, resultaram alguns artigos sobre a música “tradicional” moçambicana em geral, e particularmente sobre a timbila, a modalidade expressiva com a qual teve mais contato; o maestro afirma que a sonoridade ímpar que se extrai das teclas feitas de *mwenje*, combinadas à suavidade timbrística dada pelas caixas de ressonância – aliada à sofisticação harmônica e melódica - fazem da timbila uma manifestação artística única no mundo, cujo “valor intrínseco” exige medidas especiais de proteção. Note-se que Lutero realizou as suas pesquisas em Zavala – acompanhado das estruturas locais de área de educação e cultura – justamente no período da guerra que se abateu sobre o país logo após a independência; este fator impunha sérias dificuldades para o trabalho de campo, sobretudo o temor de ataques do “inimigo” e as minas terrestres que limitavam a circulação no terreno. Em meio a esta situação, já nessa altura, chamava-se a atenção para o risco de seu desaparecimento, tal como apontaram os timbileiros nos seus depoimentos¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Ver Capítulo 2.

A timbila teve bastante destaque no festival, sendo um dos números mais aguardados pelo público, como relatam as fontes noticiosas da época; aliás, a sua presença é certa nas celebrações dos momentos decisivos do país, como a própria cerimônia da independência, realizada no Estádio da Machava, em Maputo. Também nas ondas radiofônicas ela se faz presente na forma de um *mtsitsso*¹⁷⁵ como tema de abertura da *Emissão Nacional* da Rádio Moçambique, programa noticioso bastante popular na época, com ampla cobertura nacional. Ainda outro indicador do destaque dado a esta modalidade expressiva era a sua presença impressa na moeda de 50 centavos (LUTERO, 1980, p. 39) de Metical, a moeda nacional. Neste particular, a circulação da moeda e a veiculação do programa, ambos em todo o território nacional, remetem novamente à noção de “comunidades imaginadas” de Anderson (2008), na medida em que constituíam tentativas de materializar a unidade nacional, gravando-a no imaginário coletivo.

Entretanto, Lutero¹⁷⁶ sempre se mostrou crítico quanto a introdução das canções revolucionárias na timbila e nas modalidades expressivas da cultura popular em geral, na medida em que para tal, estas tinham que se adaptar à lógicas estéticas ocidentais, como por exemplo, as linhas melódicas das canções revolucionárias. Por exemplo, em relação à timbila, este fenômeno obrigava a que a instrumentação também se adaptasse a essa lógica – isto é, as *mbila* passam a ser afinadas de acordo com a escala ocidental - constituindo num sério risco de perda justamente do elemento que mais sublinha a sua singularidade. Assim, Lutero foi se posicionando contra esta forma de intervenção sobre as artes sob a forma de artigos publicados nos jornais de circulação nacional, o que foi percebido como uma forma de subversão ao regime. E efetivamente, no ano de 1982, sofreu um processo disciplinar como “inimigo do povo”, o que lhe custou uma prisão na cidade de Maputo; a princípio, a pena seria de um ano, mas devido às boas relações que mantinha com a então ministra da Cultura, Graça Machel, foi libertado em duas semanas.

Enfim, este episódio revela uma série de aspectos relativos à concepção de cultura empregada pelo governo da FRELIMO, assim como as suas ambigüidades e

¹⁷⁵ Do célebre mestre Chambini, da orquestra da localidade de Mavila. Interessante notar o uso do *mtsitsso* para introduzir e encerrar o programa, tal como se faz em uma apresentação de timbila.

¹⁷⁶ Em depoimento dado a 25 de Novembro de 2009.

contradições. A busca pela unidade nacional encerrava em si procedimentos problemáticos para com a enorme diversidade cultural existente no país. Este dilema se resume na seguinte frase do presidente Samora Machel: “Unir os moçambicanos, para além as tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação¹⁷⁷ (CABAÇO, 2009, p. 300)”.

Finalmente, a sua prisão e a subsequente soltura foram assimiladas por Lutero como um “mal-entendido” sem maiores conseqüências para a continuidade do seu engajamento com o regime socialista em Moçambique. Ainda trabalhou por mais alguns anos na área da cultura, não apenas com música, mas ajudando a fundar o primeiro grupo de teatro (o *Mutumbela Gogo*), um núcleo de produção cinematográfica (o *Kuxa Kanema*) e a Companhia Nacional de Canto e Dança. Todos estes projetos concebidos e desenvolvidos dentro da perspectiva ideológica da FRELIMO, como instrumentos a serviço da Nação.

5.5 Etnicidade e conflito político em Moçambique

Em linhas gerais, as políticas da FRELIMO para a área da cultura foram marcadas por ambigüidades e contradições na exata medida em que a unidade nacional implicava rejeição e até mesmo combate a determinados valores das culturas locais moçambicanas. A política de introdução de novos valores - nacionais - pretendida pela FRELIMO gerou tensões particularmente para com os representantes de importantes instituições culturais; tais como os “curandeiros”, isto é, aqueles que se dedicam a práticas de cura baseadas no conhecimento local, os “régulos” e afins, representantes das estruturas de poder local e pelos representantes de práticas religiosas locais. Os conflitos com estes setores da sociedade impunha sérias dificuldades para a governação do país, uma vez que sem o seu apoio, o diálogo com as populações mais remotas (não necessariamente) ficava enormemente prejudicado. E conseqüentemente, também ficava prejudicada a implementação das políticas. Acresça-se a isso a debilidade histórica do Estado – herdado do colonialismo português – em se fazer efetivamente presente por todo o território.

¹⁷⁷ No entanto, como o próprio autor faz questão de afirmar, esta frase, fora de contexto, induziu a muitas interpretações errôneas em relação ao projeto cultural da FRELIMO.

Para Alcinda Honwana (2005, p. 184), este processo se caracterizou por profundas ambigüidades e contradições em primeiro lugar, por deixar claro que o projeto de unidade nacional não correspondia ao desejo de todo um “povo”, do qual o regime se auto-proclamava único e legítimo representante; e em segundo lugar, porque os próprios membros da FRELIMO recorriam a determinadas práticas que eram combatidas ao nível do discurso oficial, particularmente a consulta a curandeiros e a participação em cultos onde havia sessões de possessão por espíritos, aspecto bastante comum das tradições religiosas locais em Moçambique. Tal como a tradição oral, este é um aspecto fundamental da cosmovisão dos povos de Moçambique, importante não apenas no sentido de resolver questões do cotidiano, mas também como forma de explicação de fenômenos mais abrangentes que, muitas vezes, escapam à compreensão humana; em muitos contextos, a própria guerra foi interpretada como manifestação da insatisfação dos ancestrais para com os atos dos seus descendentes vivos (GEFFRAY, 1991, p. 27-30; HONWANA, 2005, pp. 243-64). Então, a partir desta perspectiva, a paz seria alcançada tão logo os espíritos dos antepassados fossem apaziguados, o que exige a realização das cerimônias apropriadas, com a participação de todos os envolvidos.

Em suma, tais políticas provocaram uma progressiva redução de apoio popular ao governo, se constituindo como um fator potencial e latente de oposição ao regime. De acordo com Geffray (1991), foi justamente essa insatisfação popular que foi explorada pela RENAMO para instigar determinados setores da população e mesmo comunidades locais inteiras contra o governo da FRELIMO, sobretudo nas zonas Centro e Norte do país, mais afastadas dos círculos do poder, concentrados no Sul. Este autor aborda a questão através de um estudo sobre uma das principais políticas econômicas do regime: as aldeias comunais¹⁷⁸. Estas eram verdadeiros campos onde eram concentrados indivíduos e famílias oriundos de diversas regiões do país para executar programas de produção agrícola baseados nas diretrizes políticas da economia planificada. Ainda segundo este autor, tais programas, baseados em critérios muitas vezes alheios aos das populações locais, se chocavam frontalmente com as cosmovisões locais, sobretudo no que diz respeito à relação espiritual com a terra (GEFFRAY, 1991, pp 51-62). Por

¹⁷⁸ Assim o III Congresso da FRELIMO concebia o papel das aldeias comunais na construção nacional: “7. Promover e desenvolver as aldeias comunais, instrumento precisos da Revolução Moçambicana. Elas são o modelo da vida coletiva baseada na produção coletiva que pretendemos instaurar no nosso País. Elas contribuem decisivamente para a implementação do poder da aliança operário-camponesa nas zonas rurais.” (COMITÉ CENTRAL DA FRELIMO, 1977, p. 25).

exemplo, entre os makwa (das províncias de Nampula e Cabo Delgado, no norte do país, onde foi feita a pesquisa de campo), a sua posse e usufruto representam uma continuidade espiritual com os antepassados. E justamente, cabe aos chefes das linhagens locais a mediação entre as populações e os ancestrais, o que nos dá a medida da sua importância para o bem-estar da comunidade.

Enfim, como aponta Fry (2003, p. 299), a tese de Geffray causou polêmica justamente por tocar numa questão tabu para o regime da FRELIMO: a etnicidade. Ela expõe as dificuldades enfrentadas pelo governo em lidar com a diversidade cultural, uma vez que o enquadramento institucional desta questão - em relação à “medicina tradicional”, às “autoridades tradicionais”, e mesmo em relação à “canção e música tradicional” – encontrava fortes barreiras nas estruturas sociais locais. O cerne do problema estava no fato de que esta diversidade era tolerada pelo regime apenas na medida em que pudesse ser absorvida pelo discurso da unidade nacional, caso contrário, a sua manifestação era classificada como ato de “tribalismo”, promotor de “divisionismo” e punida nos termos da lei. Este estado de coisas apresentava-se como um fator latente de conflito político com base étnica e certamente, foi amplamente explorado e capitalizado pelos opositores internos e externos do regime. Segundo Geffray (1991), foi justamente nas regiões Centro e Norte do país, que a RENAMO teve mais êxito em recrutar soldados e estabelecer as suas bases militares; ainda de acordo com o autor, este grupo miliciano cooptava os chefes locais com promessas de restauração do seu poder e prestígio (idem, p. 27-30).

No contexto do sul, este conflito para com as autoridades tradicionais se deu de forma menos intensa, talvez pela proximidade com o centro político do país, porém não deixou de ter grandes conseqüências. Como relataram os timbileiros, o conflito do governo com as “autoridades tradicionais” quase se refletiu no desaparecimento das orquestras de timbila, uma vez que estas eram suas propriedades simbólicas e como tal, dependiam de seus recursos para sobrevivência¹⁷⁹. Efetivamente, aliada aos efeitos da guerra em termos de dispersão da população, o ostracismo que se verificou na prática da timbila ao longo da década de 1980 se enquadra em toda esta problemática da diversidade cultural e a sua gestão neste contexto.

¹⁷⁹ Por exemplo, os “régulos” eram os proprietários dos campos de cultivo do *mwenje*, a madeira para a confecção das *mbilas*.

Em termos de contexto histórico, o desenrolar dos acontecimentos geopolíticos acabou por enfraquecer o governo do país, já bastante abalado pela guerra interna. No ano de 1986¹⁸⁰, a conjuntura internacional leva Moçambique a adotar as políticas de ajustamento estrutural impostas pelo Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional com vistas a se integrar no mercado global. Paralelamente, este momento corresponde ao desmoronamento do bloco socialista como um todo, rompendo a rede de solidariedade mundial nesta zona de influencia político-econômica mundial. Era o fim do socialismo e conseqüentemente, da Guerra Fria e das suas formas sócio-políticas correspondentes. Fundamentalmente, para Moçambique isto se refletiu no fim da razão de ser da guerra, visto que não havia mais interesse capitalista global na sua manutenção, que passará a se manifestar sob a forma de ingerência na política interna do país, por via da chamada “ajuda externa” que reforça a dependência estrutural do país na economia global¹⁸¹.

Do ponto de vista da política interna, o fim do socialismo implicava numa reorganização das diretrizes governamentais em todas as áreas de intervenção e particularmente, para o nosso caso, Honwana (2005) caracteriza o momento da seguinte maneira:

(...) para reconquistar o apoio popular, contrariar a política tradicionalista da RENAMO e para ganhar a guerra, visando reconstruir o país, a FRELIMO teve que recuperar a ‘tradição’ (...) reconsiderando a sua posição para com os chefes tradicionais e tomando outras medidas destinadas a restaurar a dignidade da cultura tradicional na sociedade moçambicana. (HONWANA, 2005, pp. 183-4).

5.6 A Nova ordem social moçambicana

Finalmente, a 4 de Outubro de 1992, assina-se em Roma, o Acordo Geral de Paz entre a FRELIMO e a RENAMO, que põe fim ao conflito armado que durou 16 anos e fez cerca de 1 milhão de mortos. Como condição para o reconhecimento internacional,

¹⁸⁰ Com infra-estruturas seriamente abaladas e a atividade econômica inviabilizada pela guerra, neste ano o país chegou a ser considerado pelo Banco Mundial o país mais pobre do mundo. Desde então o governo institui o PRE – Programa de Reestruturação Econômica, de abertura econômica e de preparação de uma transição gradual para o capitalismo (BANCO MUNDIAL, 2010).

¹⁸¹ Ver Adam (2006) e Macamo (2005).

estabeleceu-se a implantação de um Estado democrático e pluralista, com a realização de eleições multipartidárias¹⁸². Depois da independência em 1975, este foi o marco político mais importante para o país, dado o grau de reconfiguração e de reinserção que se impunham como desafio político para os novos governos. Com efeito, de acordo com a atual Constituição do país, promulgada em 1990:

Artigo 3

(Estado de Direito Democrático)

A República de Moçambique é um Estado de Direito, baseado no pluralismo de expressão, na organização política democrática, no respeito e garantia dos direitos e liberdades fundamentais do Homem.

Artigo 115

(Cultura)

1. O Estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais e garante a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana.

2. O Estado promove a difusão da cultura moçambicana e desenvolve acções para fazer beneficiar o povo moçambicano das conquistas culturais dos outros povos

povos

(MOÇAMBIQUE/CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA, 2010).

Em consonância como o contexto global, a reforma constitucional decorrente dos acordos de paz mostra uma tendência para o multiculturalismo, isto é, uma orientação para o reconhecimento formal do carácter multicultural de uma dada sociedade, em outras palavras, “pluralismo de expressão”, como reza o texto da Constituição. Em Moçambique, assim como em outros países africanos, a multiculturalidade como fato social - a coexistência de variadas e diferentes culturas num mesmo território - existe em função da configuração colonial do território. No entanto, como fato político, o multiculturalismo entendido como a gestão das diferenças culturais no campo político, só vem acontecer a partir da década de 1990. Com os ventos da mudança, a idéia de nação em Moçambique não se refere mais a uma comunidade homogênea em termos ideológicos, mas passa a apelar para a “homogeneidade política” dos cidadãos, sem que por isso tenham que rejeitar determinados aspectos de suas identidades particulares.

¹⁸² Desde então, a FRELIMO tem se sagrado vencedora até a última, realizada em Outubro de 2009, da qual saiu eleito o atual presidente do país, Armando Emílio Guebuza, membro fundador do partido.

Mais objetivamente, a adoção de um regime político multicultural implica em uma reorientação da sua política cultural em relação ao período anterior, como já vimos, marcada pelo ideal revolucionário abrangente, com todas as suas ambigüidades e contradições. Por “política cultural”, entende-se:

(...) o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social (CANCLINI *apud* RUBIM, 2007, p. 148-9).

Como podemos ver nesta tentativa epistemológica de circunscrever o campo de ação, a relevância particular desta dimensão da política encontra-se na sua capacidade de organizar uma dada ordem social que se pretende impor, como neste contexto específico de Moçambique. Em outras palavras, ao pluralismo a nível político deveria corresponder um conjunto de regulamentações institucionais com vistas a reconhecer a diversidade cultural e a garantir o acesso ao Estado a diversos segmentos da população nacional, justamente a partir da afirmação das suas diferenças. Por exemplo, em relação à “Autoridade tradicional”, o Artigo 118 da Constituição determina que:

1. O Estado reconhece e valoriza a autoridade tradicional legitimada pelas populações e segundo o direito consuetudinário.
2. O Estado define o relacionamento da autoridade tradicional com as demais instituições e enquadra a sua participação na vida económica, social e cultural do país, nos termos da lei. (MOÇAMBIQUE/CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA, 2010)

Com efeito, o novo enquadramento político-institucional para a diversidade cultural moçambicana irá se refletir em algumas mudanças institucionais importantes. A primeira delas é que a nova Constituição abandona o termo “Popular” (uma referência ao seu caráter socialista) e institui a República de Moçambique. A segunda se refere à mudança do Hino Nacional¹⁸³ ocorrida em 2002; isto porque o anterior - vigente de 1975 até então - fazia referências explícitas à FRELIMO, exaltando o seu papel libertador e fundador da nação moçambicana, algo incompatível com a nova ordem política pluralista. Já a terceira se refere à bandeira, sobre a qual se cogitou a possibilidade de realização de um plebiscito para alterar o seu desenho; o principal motivo de discussão é a presença de uma AK-47, um fuzil de alta letalidade, símbolo da

¹⁸³ Cujos primeiros versos diziam: “Viva, viva a FRELIMO/Guia do Povo Moçambicano”.

luta armada contra o colonialismo, tão cara ao discurso da FRELIMO. Dentre outras mudanças que vieram na esteira deste processo, outro claro marcador da nova postura do governo em relação às culturas locais, é a incorporação do *kupahla*¹⁸⁴ nas cerimônias oficiais. Esta cerimônia consiste num pedido de proteção aos antepassados de uma dada localidade e é oficiada por uma “autoridade tradicional” local; antes rejeitadas no rol da “superstição” e do “obscurantismo”, práticas como esta passam a ser recuperadas pelo governo e incorporadas ao protocolo oficial, como que num desejo de reconciliação com as culturas locais¹⁸⁵.

Tal como visto no Capítulo 1, a própria realização do *msaho* em Zavala expressa este momento particular das relações institucionais para com as comunidades locais, pois o evento não prescinde da realização prévia do *kupahla*. E num nível mais abrangente, o *msaho* em si, nos moldes em que é realizado atualmente, reforça a especificidade do contexto sócio-político; desde 1994, é organizado pela AMIZAVA – Associação dos Amigos de Zavala – uma organização da sociedade civil que se propõe a defender os interesses do distrito e dos seus habitantes. Ora, a simples existência de uma organização social com tais objetivos explícitos demonstra a abertura de espaço institucional para a afirmação de identidades particulares e participação popular, em oposição ao dirigismo característico do governo anterior. Nesta ordem de idéias, a política do novo governo vai se pautar pela tentativa de incorporar e enquadrar as manifestações culturais dentro do novo arcabouço institucional. Assim, mais uma vez, a timbila é mobilizada nesse sentido, sendo a única manifestação cultural a ser representada na moeda nacional atualmente¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Para ver mais sobre este ritual de devoção aos antepassados, ver Junod (1996) e Honwana (2005).

¹⁸⁵ Além de procurar assegurar a implementação das suas políticas a nível local, o objetivo aqui é assegurar a própria hegemonia do partido nas zonas mais remotas do país.

¹⁸⁶ Fato tanto mais relevante se levarmos em conta que a nova família do Metical, foi posta em circulação recentemente, em 2006, para corrigir uma inflação acumulada desde a independência em 1975. Nas outras moedas apareciam elementos da fauna e da flora moçambicana e, em todas as cédulas, a figura de Samora Machel, o primeiro presidente do país.



Fig. 12 – Moeda de 5 Meticais, lançada em 2006, na qual aparece gravada uma *mbila*.

Entretanto, depois da definição preliminar apresentada acima, Canclini (*apud* RUBIM, 2007) acrescenta outro aspecto fundamental para a sua compreensão da dimensão das políticas culturais na contemporaneidade: “(...) esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada, tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade (*idem*, p. 149)”.

Esta observação de Canclini traz subsídios para pensar a própria proclamação da *timbila* como Obra-Prima do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2005. O caráter supranacional de uma entidade com esta coloca a *timbila* num novo patamar, conferindo-lhe uma nova dimensão identitária, uma vez que passa a ser concebida como sinal marcador da contribuição das culturas locais para as culturas mundiais, e por isso mesmo, “patrimônio da Humanidade”. Aqui, procuraremos entrever os processos sócio-históricos contemporâneos que engendram novas concepções de identidade, e mais uma vez, em que a medida as políticas culturais sobre a *timbila* dão materialidade a tais abordagens.

A candidatura da *timbila* para o programa da UNESCO para a preservação do patrimônio imaterial surgiu de um convite feito pelo então (em 2003) Diretor-Geral da instituição, Sr. Koichiro Matsuura, que tinha um interesse particular nesta forma de expressão. Em resposta ao convite, o Governo moçambicano, através de órgãos do então Ministério da Cultura – a Direção Nacional do Patrimônio Cultural, o ARPAC (Instituto de Investigação Sócio-Cultural) e as estruturas locais da província de Inhambane e do distrito de Zavala – preparou a candidatura da *timbila* como a obra-

prima nacional do patrimônio imaterial da Humanidade, unanimemente aprovada pelo Conselho de Ministros da República¹⁸⁷. Houve outras manifestações propostas como o *nyau*¹⁸⁸ (uma dança praticada pelos povos do Norte de Moçambique e nos países vizinhos), o *mapiko* e o *msiro*, porém a escolha recaiu sobre a timbila, muito em função da sua forte presença no imaginário moçambicano.

Apesar do apelo a esta forte presença da timbila na construção identitária de Moçambique – primeiro como território colonial e depois como país independente, não devemos deixar de fazer referência a uma percepção bastante difusa de favorecimento oficial a tudo que é proveniente do sul do país. Isto porque é essa a origem da maioria dos governantes moçambicanos, pelas razões que já abordamos: a concentração da administração colonial no sul do país (com a então capital Lourenço Marques), o que dinamizou a circulação de idéias num contexto urbano, do qual beberam os principais líderes da FRELIMO e que futuramente, iriam moldar o caráter do partido e do sentido político da libertação de Portugal, propondo uma nação unificada e soberana. Enfim, esta percepção – muito presente no senso comum até os dias atuais – mostra-se uma fonte latente de conflito étnico e teve o seu auge no discurso da RENAMO, como forma de recrutar elementos para as suas fileiras e se contrapor ao governo do país, ainda que em termos puramente retóricos.

5.7 A Timbila no contexto global contemporâneo

A recente proclamação da Timbila como Obra-Prima do Patrimônio Intangível da Humanidade pode ser considerada como um marco importante para a valorização das práticas culturais tradicionais em Moçambique, haja vista as formas pelas quais estas têm sido tratadas pelos governos nos últimos tempos. Entretanto, faz-se necessário um exame do universo de possibilidades que se abrem para a discussão da gestão pública da cultura, trazidas por essa nova realidade; sobretudo, se atentamos para o caráter supranacional da UNESCO, o que por sua vez, pressupõe uma confrontação e interação com outros modelos de gestão e de complexidade externos à realidade do país. Em outras palavras, a timbila – e em última análise, a gestão pública da cultura em

¹⁸⁷ Órgão executivo do primeiro escalão do governo.

¹⁸⁸ Posteriormente, esta manifestação foi também proclamada pela UNESCO como patrimônio imaterial da Humanidade, mas não como uma cultura exclusivamente moçambicana, pois Zâmbia e Malawi também participaram no processo.

Moçambique – acaba por ingressar em um circuito mais amplo de intervenções institucionais, que envolve uma rede muito maior de atores. Mais uma vez, um processo de intervenção institucional pelo qual passa esta manifestação cultural apresenta-se como paradigmático das políticas sobre a diversidade cultural, neste caso, fornecendo dados importantes a respeito da própria inserção atual do país no globo.

Ao nível externo, a inclusão da timbila em categorias como “patrimônio da Humanidade” e outra, mais difusa, de *world music*, traz novos desafios e novas realidades para a gestão da cultura em Moçambique, para o que Feld (2005) e Camp (2008) levantam questões contemporâneas do universo da cultura que contribuem para analisar os processos identitários subjacentes às atuais configurações geopolíticas. Como assinala Feld, o contexto global pós-colonial trouxe uma demanda por novas referências culturais, para além do padrão ocidental hegemônico: é neste ambiente que o conceito de *world music* é introduzido por acadêmicos ocidentais que, do seu ponto de vista, vislumbravam uma maior ampliação da própria concepção de “música” dominante. Já aí começa a se desenhar uma certa cumplicidade entre os acadêmicos – a elite científica – e o atendimento dessa demanda crescente (que é comercial também) pelo “exótico”, e tudo o mais que o termo sugere. A partir daí, desenvolveu-se toda uma estrutura articulada de produção de conhecimento articulando diversos atores e instituições sociais, particularmente o estado, a academia e o mercado.

Estima-se hoje que parte considerável das gravações e estudos realizados sobre a timbila encontram-se atualmente fora de Moçambique. Para além do enorme acervo coletado por Tracey¹⁸⁹, há outros tantos registros feitos por outros pesquisadores estrangeiros e outros, resultantes de apresentações de timbila no exterior. Em relação à timbila, podemos supor que muitos lucros se fizeram em torno da sua comercialização e do seu uso estético sem que tenha havido uma remuneração justa para os seus criadores, dado que estes sequer tem conhecimento da sua existência. Desde o seu uso propagandístico pela administração colonial portuguesa, passando pelas exibições para turistas nas minas da África do Sul, por gravações e comercialização no mercado fonográfico da *world music*, ensino em universidades estrangeiras etc., a timbila e os timbileiros têm

¹⁸⁹ Atualmente, esse material se encontra na ILAM – International Library of African Music (criada pelo próprio Tracey), da Universidade de Rhodes, na África do Sul. Parte deste material (cópias) encontra-se incompleto nos arquivos da Rádio Moçambique, na Cidade de Maputo.

sido explorados, ou no mínimo, utilizados sem o seu consentimento. E muitas vezes sem sequer imaginarem a dimensão e o alcance das suas criações. Carvalho (1999) caracteriza esse fenômeno como “canibalismo cultural”, no qual os poderosos (oriundos dos chamados países desenvolvidos) se apropriam da cultura do “Outro” (dos países pobres) para o seu próprio benefício. Assim, a desigualdade social e econômica já subjacente a essa relação que está na base da produção (e reprodução) da *world music*, acentua-se ainda mais, tornando-se mais uma barreira para a emancipação dos povos subalternizados.

A noção de “canibalismo cultural” de Carvalho traz à tona a questão do controle sobre a produção cultural de uma determinada comunidade ou povo, sobre o direito exclusivo de interpretação e enfim, sobre a atribuição de crédito aos seus criadores “originais”. Os chopi costumam dizer que somente eles podem tocar timbila¹⁹⁰. Embora as evidências demonstrem que isto não corresponde à verdade, de certa forma, esta afirmação recorrente denota uma preocupação para com a integridade da sua manifestação cultural, dado que historicamente, a timbila passou por importantes processos de desvinculação do seu contexto local para fins político-institucionais como já vimos. Para dar conta das novas conjunturas vividas pelos fazedores da cultura popular, Camp (2008) traz subsídios importantes acerca do *status* legal da música tradicional, mostrando o quanto tem se complexificado a discussão a respeito das políticas de patrimônio cultural, acrescida de novos elementos trazidos com a inclusão da dimensão imaterial do mesmo (como é o caso da timbila, no âmbito da UNESCO). No campo acadêmico, isto se reflete numa maior amplitude de áreas que abordam a temática cultural - tais como o direito neste caso - indo além de uma abordagem meramente “folclórica”, como tradicionalmente tem sido abordadas as práticas culturais dos povos subalternizados.

A partir da análise do caso do uso indevido de uma canção ritual¹⁹¹ pertencente a uma comunidade do interior de Minas Gerais (no Brasil), Camp (2008) problematiza a noção de “tradição oral”, pois como a narração do caso sugere, ela pode servir como um meio legítimo para a apropriação de determinadas manifestações culturais, especialmente

¹⁹⁰ Durante a pesquisa de campo em Zavala (em agosto e novembro de 2007), era frequente ouvir esta afirmação por parte das pessoas em geral.

¹⁹¹ A canção *Kuenda*, do grupo cultural Catope, que preserva a memória da antiga população escrava em Milho Verde (MG), foi utilizada como tema de uma telenovela em circunstâncias alheias ao grupo.

aquelas oriundas de povos mais vulneráveis no contexto global. O autor chama a atenção para a ausência de tratamento jurídico específico para determinadas manifestações culturais (“expressões folclóricas”), que acabam sendo todas englobadas na categoria de “domínio público” – bastante fronteiriça em relação à noção “tradição oral” – e o perigo que isso representa, na medida em que não se define em termos precisos a propriedade intelectual sobre elas (idem, p. 89). Então, para além da questão específica da proteção legal, há aí todo um debate conceitual e prático a respeito da valorização do patrimônio intangível, cuja expressão máxima no âmbito internacional são as ações desenvolvidas pela UNESCO, através de instrumentos como a Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais (do ano de 2005) e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível (do ano de 2003), que contemplam esta dimensão da cultura.

Contudo, atualmente o fator que mais potencialmente ameaça o controle das comunidades chopi sobre a produção das suas orquestras de timbila são as condições contemporâneas de reprodutibilidade técnica trazidas pelo acelerado desenvolvimento tecnológico, particularmente nos meios de comunicação. Numa era caracterizada pelo que Rubim (2007, p. 143) chama de alto grau de “tecnologização da comunicação e da cultura”, as possibilidades de fazer circular informação ocorrem a uma escala quase infinita e aqui, pesa o fato de a esmagadora maioria dos produtores de cultura, os artistas de timbila, não dominarem o manejo dessas tecnologias. Mais uma vez, evidencia-se a profunda desigualdade patente entre os atores sociais envolvidos nos processos de produção e reprodução da *world music*, expondo a situação de vulnerabilidade de tais comunidades, tanto mais grave se tivermos em conta que determinadas manifestações culturais expressam, ao nível simbólico, uma dada ordem social que, a princípio, se deseja ser mantida (WEBSTER, 2009, p. 346).

Nesse sentido, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, adotada pela UNESCO em 2003, pretende ser um instrumento de valorização desse patrimônio, com a proposta de proteger uma série de manifestações culturais ameaçadas justamente pelo avanço da globalização - econômica, sobretudo (UNESCO, 2003, p.2). Entretanto, para além disso, há o problema ainda maior do acesso da população às instituições públicas que está diretamente relacionada com a questão do iletramento massivo da sociedade moçambicana (maior ainda no meio rural), que impede que os

produtores da timbila – assim como de outras manifestações – compreendam a linguagem institucional e tenham plena consciência dos seus direitos e deveres¹⁹².

5.8 Novos paradigmas: a cultura acústica para uma nova educação

Atualmente, existem em Moçambique dezesseis grupos etno-linguísticos (GOVERNO DE MOÇAMBIQUE, 2008)¹⁹³, o que corresponde igualmente à existência de cerca de dezesseis línguas faladas no país, para além do português, a língua oficial herdada do colonizador. Assim como em outros países africanos, a questão da alfabetização se defronta com este quadro de coexistência de vários grupos etno-linguísticos num mesmo país, assim como a distribuição de um mesmo grupo em países diferentes. Embora esta situação também ocorra em outras regiões do globo, a juventude dos processos de independência e de constituição dos Estados no continente se depara de forma particularmente dramática com a questão da diversidade étnica e linguística – cultural, portanto – como elemento fundamental na construção de uma nacionalidade, e não raramente, como fonte de violentos conflitos internos. O que certamente, acentua as dificuldades já existentes, sobretudo devido ao baixo grau de desenvolvimento sócio-económico.

A este respeito, Lopes (2004) aborda a questão da alfabetização em Moçambique nos dias de hoje a partir de uma proposta de promoção das línguas maternas como sustentáculo para a expansão da cultura letrada no país. Para introduzir a discussão, o autor se reporta às linhas gerais dos paradigmas de gestão da cultura em diversos contextos da história recente do país e particularmente, à política linguística correspondente em cada momento. Uma vez definido este pano de fundo, passa o autor a propor abordagens mais contemporâneas para este campo particular de intervenção institucional, a partir daquilo que concebe como “educação intercultural”.

¹⁹² A este respeito, é importante destacar que a edição de 2008 do *M'Saho* – chamado de “o Grande *M'Saho*”, por ter contado com a presença do Presidente da República, Armando Guebuza – ganhou destaque pela atribuição do selo de propriedade intelectual “Made In Mozambique” a algumas manifestações da Timbila (o *Msaho* e o *Mkwayo*), em nome da AMIZAVA (Associação dos Amigos de Zavala), organização da sociedade civil que canaliza esforços no sentido atrair benefícios para o Distrito. Tema para reflexão futura.

¹⁹³ O critério oficial de definição de um determinado grupo étnico é a língua falada, daí a correspondência dos dados.

Como referido anteriormente, o sistema colonial português propalava um ideal de integração harmoniosa para com os povos sob seu domínio, sustentado por construções jurídicas e ideológicas falaciosas, como o luso-tropicalismo, por exemplo. Assim, o regime se legitimava sob um discurso de “missão civilizatória”, no qual a sua presença traria, a longo prazo, benefícios para os próprios “indígenas”, supostamente em atrasados na escala de evolução humana. Do ponto de vista dos nativos de Moçambique, adquirir valores culturais portugueses e rejeitar os tradicionais africanos (ainda que apenas formalmente, ao nível da aparência) apresentava-se como uma pré-condição para a ascensão social, algo muito valioso num contexto de repressão e desigualdade e apenas alcançável por uma minoria, dadas as dificuldades impostas pelo sistema. Este processo deixou raízes profundas no tecido social moçambicano na medida em que dimensionamos o efeito psicológico contido no ato de desvalorizar a própria cultura para se atingir uma condição de vida melhor. Enfim, foi dessa forma que a língua portuguesa se disseminou pela então Província Ultramarina de Moçambique, de forma tão limitada e precária quanto a própria ocupação do território por parte do governo português.

Por sua vez a FRELIMO, coerente com as suas inclinações ideológicas, construiu um projeto de unidade nacional baseado na introdução de novos valores político-culturais na sociedade, o que em muitos aspectos, significou o silenciamento das identidades étnicas. No tocante à política lingüística, isto implicou no uso do português como língua oficial do país e sobretudo, como fator central para essa unidade nacional pretendida; assim, neste caso, “silenciamento das identidades étnicas” implicou na restrição ao uso das próprias línguas maternas em determinados contextos. Um dos impactos mais significativos dessa política foi que nesse período, muitos pais foram desestimulados a transmitir o conhecimento dessas línguas para os seus filhos, principalmente em contextos urbanos. Enfim, se por um lado, a Timbila gozou até de uma certa valorização por parte do regime colonial, as outras formas de expressão artística africanas foram de um modo geral, combatidas e/ou ridicularizadas pelo colono, como símbolos de “atraso” e de inferioridade perante os valores da cultura europeia ocidental. E, em larga medida, a política da FRELIMO em relação à cultura foi marcada pela continuidade desses preconceitos – também baseados numa visão de mundo ocidental (o socialismo) -, ainda que a partir de diferentes argumentos e de projeto político igualmente distinto.

A questão das políticas públicas em relação à(s) língua(s) remete diretamente à questão identitária, haja vista que essa tentativa de padronização em nome da unidade nacional propicia a manifestação de tensões étnicas latentes¹⁹⁴, sem falar na questão mais abrangente do risco de extinção de algumas línguas e da perda da memória coletiva. A partir de 1992, com o fim do regime monopartidário e a instauração de um regime democrático pluralista, o país se vê no encargo de desenvolver políticas na área de cultura que contemplem a diversidade étnica existente. Em relação à questão lingüística, estão hoje em andamento projetos de implementação de ensino bilíngüe, o que certamente implicará num esforço de sistematização das línguas maternas moçambicanas para a forma escrita.

Recuperando essa breve contextualização, Lopes parte para uma abordagem teórica sobre o que se pode chamar de “antropologia dos sentidos”, ou seja, a idéia de que a percepção sensorial humana, além de ser um fenômeno fisiológico se reveste de importantes aspectos culturais. Segundo o autor:

Uma das características mais importantes da comunidade nacional chamada Moçambique assenta no que designo por *cultura acústica*. Designamos por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência (LOPES, 2006, p. 223).

Ainda nesta ordem de idéias, a *oralidade* desempenha um papel fundamental neste tipo de cultura, dado o seu papel preponderante nos processos de socialização dos indivíduos e de transmissão do conhecimento e experiência acumulados ao longo das gerações.

Característica importante desta modalidade de cultura - a acústica - é o papel-chave desempenhado pela *repetição* na elaboração e na prática do discurso, uma vez que não se dispõe de meios de registro da memória coletiva como a escrita, por exemplo. Ainda que haja outros meios de registro tais como o próprio corpo e o espaço, ao nível do discurso, a repetição cumpre o papel de reforçar a informação, através do uso de modelos mnemônicos. Lopes identifica esta característica tanto na literatura oral africana (mais particularmente) quanto na literatura escrita, encontrável na obra do

¹⁹⁴ De acordo com Geffray (1991), tais tensões étnicas latentes teriam se manifestado em forma de apoio a RENAMO. Segundo o autor, a RENAMO teria capitalizado o descontentamento de determinadas populações contra as políticas homogeneizantes do regime, sobretudo na área da agricultura.

poeta moçambicano José Craveirinha, por exemplo. Ainda sobre este aspecto, Jopela (2006, pp. 83-90) destaca a função mnemônica da literatura oral na timbila, como forma de registro dos conteúdos. Neste caso, a repetição do fenômeno narrativo se reveste do caráter de *fórmula*: “(...) instrumento privilegiado das culturas acústicas, nas quais a natureza auditiva e mental das palavras está relacionada não só aos modos de expressão e produção cultural, mas aos processos de transmissão e aprendizagem” (LOPES, 2006, p.229). No entanto, o autor destaca que, nestas formas de registro da experiência, o procedimento é de reconstrução criativa dos conteúdos a partir de um quadro estrutural, jamais um processo mecânico que “congela” a memória social.

Nesta ordem de idéias, Lopes traz estes aspectos da cultura moçambicana para destacar a importância das línguas nativas como patrimônio cultural a ser preservado, uma vez que se apresentam como o suporte de toda uma memória coletiva. Mais precisamente, o autor defende a valorização das línguas moçambicanas e o seu aproveitamento como sustentáculo importante para o aprendizado da língua portuguesa. A sua tese é a de que codificando-se a escrita das línguas moçambicanas – com as quais a esmagadora maioria da população está mais familiarizada – o aprendizado da língua portuguesa tornar-se-ia menos traumático e menos distante da realidade da maioria das pessoas. Há ainda a questão étnica envolvida; valorizar as línguas moçambicanas incluindo-as nos currículos escolares seria uma forma de integrar a enorme diversidade cultural à institucionalidade no país, evitando-se ao máximo, a possibilidade de eclosão de conflitos étnicos latentes. Com efeito, a nova Constituição dá as devidas garantias nesta direção:

Artigo 9
 (Línguas nacionais)
 O Estado valoriza as línguas nacionais como património cultural e educacional e promove o seu desenvolvimento e utilização crescente como línguas veiculares da nossa identidade
 (MOÇAMBIQUE/CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA, 2010).

Ainda resguardando que:

Artigo 10
 (Língua oficial)
 Na República de Moçambique a língua portuguesa é a língua oficial
 (idem, 2010).

Este breve quadro apresentado pelo autor dá uma série de indicações sobre a gestão pública da cultura em Moçambique, mostrando as suas particularidades, potencialidades, tensões, contradições e desdobramentos contemporâneos. A partir dessa contextualização e do recurso teórico à noção de “cultura acústica”, a abordagem do autor nos permite pensar nas políticas públicas voltadas para as artes do espetáculo e mais especificamente para a questão da timbila do povo chopi, que é o nosso objeto de interesse. Não se trata de aplicar indiscriminadamente tudo o que se disse em relação às línguas para a Timbila, mas identificar o seu lugar nesse universo descrito e se verificar em que medida a idéia de “cultura acústica” pode nos ser útil como instrumento de análise.

5.8.1 Por uma educação intercultural

Como não poderia deixar de ser, a situação contemporânea no que diz respeito à gestão pública da cultura em geral e particularmente sobre a timbila é tributária das tensões e contradições dos períodos anteriores. Em relação a este último aspecto, é possível estabelecer um paralelo com os problemas levantados por Lopes. Este autor aponta para a valorização da(s) cultura(s) local(is) dos moçambicanos como um mecanismo eficiente de resgate cultural e mais: como sustentáculo para o aprendizado dos conteúdos ditos “modernos”. Em outros termos, da mesma forma que as línguas moçambicanas não devem ser rejeitadas e ignoradas pelo sistema oficial de ensino, a musicalidade local – com todas as suas idiosincrasias – deve também ter o respaldo das instituições. Assim, o autor propõe uma verdadeira reorientação pedagógica quando chama a atenção para a importância da valorização daqueles elementos da cultura fundamentais para a preservação da memória coletiva do(s) povo(s).

Estes últimos aspectos são de suma importância na dinâmica social chopi, pois contribuem para a sua estabilidade e reprodução dos valores vigentes e neste sentido, a noção de “cultura acústica” se adéqua bastante ao contexto. Através da sua *repetição* indefinida ao longo do tempo¹⁹⁵, os cantos dos *mzenos* informam, transmitem valores, censuram os contra-valores e funcionam como um mecanismo de registro da

¹⁹⁵ Muitas destas canções – sobretudo os *mzenos* - ficam na memória do povo, como por exemplo as que contam a História de Inhambane, a História de Mocambique, a viagem para a Exposição Colonial de 1940 em Lisboa, episódios da II Guerra Mundial, etc.

experiência histórica particular desta sociedade. Certamente que muitos *mzenos* caem no esquecimento das pessoas – o que, por outro lado, diz muito acerca do caráter seletivo da memória – mas os que ficam na memória do povo servem de referência sobre os acontecimentos que marcam a sua vivência e o seu lugar no mundo. Neste particular, o trabalho de Hugh Tracey, que pesquisou a timbila a partir da década de 1940 é de extrema relevância, pois a partir daí gerou-se a preocupação em registrar o conteúdo das canções em gravações e transcrições.

Para uma sociedade ágrafa, onde a oralidade desempenha uma função social fundamental, a timbila se apresenta como um repositório da memória coletiva popular e referência moral da conduta das pessoas. Assim como o autor defende a tese de que o ensino e a codificação das línguas vernáculas devem ser estimulados no sentido de gerar uma familiaridade dos alunos para com o procedimento pedagógico, podemos transpor essa lógica para o ensino da timbila e de outras modalidades expressivas moçambicanas no sistema oficial de ensino. Não se trata apenas de apresentar conteúdos específicos, mas de vinculá-los a concepções pedagógicas pertinentes às tão diversas populações do país. É justamente a esta proposta de abordagem pedagógica que o autor caracteriza como “educação intercultural” (LOPES, 2006, p. 243), onde o prefixo *inter* indica que neste procedimento: “(...) se põe a tônica nas trocas entre os alunos, nas conexões, articulações, comunicações, diálogos, onde cada um pode se beneficiar um do outro.” (idem). Mais adiante, afirma que:

A educação deveria, portanto, inculcar um certo sentido de relatividade, de diversidade e de tolerância, enfatizando a singularidade da experiência humana, a variedade de culturas e o longo registro histórico das inter-relações entre os grupos humanos. A identidade constitui uma referência para o relacionamento e não uma fortaleza (idem, 2006, p. 245).

Como vemos, trata-se de uma postura bastante inovadora em relação às experiências anteriores de gestão pública da cultura no tocante à questão da língua.

Recuperando Feld (2005), este autor destaca que, em grande medida, “*world music*” ou “etno-musicologia” constituíam eufemismos para designar a música produzida no mundo pobre, o então chamado “Terceiro Mundo”. Assim, a reboque deste conceitos, permaneciam atreladas as idéias de “primitivo”, “exótico”, “tribal”, “étnico”, etc. e

consequentemente, a forte carga de preconceitos associados a estes termos. Outro dado fundamental a reter aqui está ligado à própria colonização; a emergência da *world music* está relacionada com o interesse suscitado pelo material coletado por pesquisadores incumbidos de recolher aspectos da cultura material dos povos colonizados; no âmbito da música, a Etnomusicologia despontou como disciplina acadêmica nesse contexto. Assim, as pesquisas nesta área deram a conhecer ao mundo ocidental, diferentes formas de expressão musical, ampliando o leque de possibilidades estéticas e outras formas de interação com um contexto social altamente capitalizado. A este respeito, a crescente “mercantilização da cultura” de que fala Rubim (2007) como característica da contemporaneidade, provoca uma aceleração das condições de reprodução áudio-visual – portanto, de desenvolvimento tecnológico – de tal forma que aqueles que não dominam esses meios de (re)produção vêm-se muitas vezes, alijados dos seus benefícios.

Durante as entrevistas, muitos timbileiros se queixaram do fato de sempre se disponibilizarem a fornecer informações sobre a timbila e mesmo, de realizar gravações – por exemplo, durante o processo de elaboração da candidatura - sobre as quais normalmente não tem nenhum retorno. A questão de fundo aí são as relações sociais desiguais em escala global que estão subjacentes a esses processos contemporâneos sobre a diversidade cultural, pois muitas vezes, ignora-se a sua dimensão conflituosa¹⁹⁶. Entretanto, ao se dar ênfase à natureza desigual das trocas globais, torna-se possível ver na *world music* um forte potencial de resistência contra essa mesma globalização, através da afirmação de perspectivas locais¹⁹⁷. Como produção artística, a timbila acaba por sofrer o impacto das transformações em larga escala que vem ocorrendo a nível global na contemporaneidade, particularmente no que diz respeito à tecnologia da

¹⁹⁶ O filósofo François de Bernard traz para o debate a dimensão de *conflito* contida na própria etimologia da palavra *diversus* que, em sua origem latina, contempla não apenas o sentido de “diferente”, mas também o de “divergente”. Para o autor, a celebração contemporânea da noção de diversidade (cultural, neste caso) normalmente ignora a segunda dimensão da palavra (BERNARD, 2005).

¹⁹⁷ A título de ilustração dos desdobramentos contemporâneos da noção de *world music*, Steven Feld cita o caso de uma canção “tradicional” das Ilhas Salomão (intitulada *Rorogwela*) que por via de uma série desconexa de fluxos transnacionais, veio a se tornar um sucesso da *world music*. Em resumo, trata-se de uma canção que foi gravada posteriormente por um músico norueguês que teve acesso a ela de forma descontextualizada, fragmentada e descaracterizada. No decorrer do processo – entre a cantora das Ilhas do Pacífico e o músico norueguês – todo um complexo emaranhado de artistas, instituições, profissionais e empresas de diversos países do mundo acabou sendo mobilizado em função da reivindicação da autenticidade de *Rorogwela*, que ao final do processo, havia sido adaptada para *Sweet Lullaby* na Noruega.

produção musical. Carvalho (1999) defende que tais mudanças tem provocado alterações não apenas ao nível da produção, mas também na própria sensibilidade musical das pessoas; o que, por sua vez, abre novas possibilidades para o lugar da música neste novo milênio.

Os avanços nas tecnologias de gravação e na disseminação da informação (internet, por exemplo) observados nas últimas décadas alteram a sensibilidade da recepção na medida em que transformam a própria experiência musical, permitindo a percepção de elementos estéticos dificilmente identificáveis anteriormente. Em outras palavras, para o caso concreto da timbila, presenciar uma orquestra em ação é uma experiência radicalmente diferente de ouvir uma gravação da mesma. Por exemplo, a gravação da orquestra de Venancio Mbande feita em sua casa por Andrew Tracey em agosto de 2007, parte do princípio técnico da equalização e da disposição analítica dos instrumentos (cada um com seu canal de gravação próprio), com o objetivo de adequar a experiência auditiva aos padrões das gravações comerciais vigentes. Assim, o som é isolado de outros elementos estéticos que dão sentido à timbila¹⁹⁸, ganhando autonomia para poder ser apreciado fora de seu contexto originário. Entretanto, esses outros elementos – apenas apreensíveis ao vivo – são justamente o que confere singularidade a esta forma de expressão, muito além da experiência puramente auditiva. Como vimos, a timbila proporciona um alto grau de interação entre artistas e o público que denotam importantes relações sociais na comunidade. Em relação a este aspecto, Carvalho caracteriza o encontro entre os padrões atuais de gravação e as relações sociais subjacentes à performance de timbila como uma situação de “incompatibilidade comunicativa”, no qual: “Esse conflito de vivências irredutíveis dificulta a acumulação das múltiplas experiências humanas passíveis de expressão pela linguagem da música (idem, 1999, p. 58)”.

A própria mudança no padrão de organização do *msaho* já aponta para novas e diferentes formas de performance e recepção. Como vimos, antigamente, o evento acontecia no espaço do quintal das casas dos chefes tradicionais e as orquestras se dispunham de modo a que maior parte possível do público pudesse apreciar a sua música e interagir com ele. Atualmente, o modelo de festival, baseado nos concertos de

¹⁹⁸ Importante ressaltar que A. Tracey teve a preocupação de gravar um DVD com imagens também, para poder retratar melhor a timbila. Mas esta observação refere-se à gravação sonora de um modo geral.

música popular e as suas características técnicas próprias (com uma significativa separação entre público e artistas) introduz uma nova forma de percepção da timbila, denotada pelo uso de tecnologia de amplificação do som, com o objetivo de atingir um público ainda maior, para além da dimensão humana do espaço das comunidades locais. A presença de estrangeiros, estimulada pelas novas formas de organização e divulgação da timbila, também altera o seu significado social e manifestação artística, já que o efeito moral da mensagem não surte efeito para boa parte da audiência. Aliás, mesmo esta função social da timbila – como jornal, tribunal e arena política – encontra-se em estado de reconfiguração na medida em que, assim como em outras regiões de Moçambique, as populações estão cada vez mais expostas a outras fontes de informação e de disseminação de valores, tais como a televisão, a internet, o rádio, entre outros.

Neste sentido, a perda desse poder de controle social demonstra, por um lado, a vulnerabilidade a que estas populações estão expostas frente aos avanços da modernidade tecnológica, o que se torna mais grave quanto maior a incapacidade dos atores sociais fazedores da cultura em dominá-las. Numa outra dimensão, o fato relatado de forma recorrente pelos timbaleiros, de terem que se apresentar de frente para as autoridades, quando a tradição estética diz que os dançarinos devem ficar de frente para os músicos, aponta para outro tipo de transformação na sensibilidade causada por um fator externo, neste caso, as relações políticas presentes no universo da timbila. Ou seja, mais uma vez, trata-se aqui da progressiva perda de controle sobre a produção artística em uma situação de distribuição desigual de poder. Enfim, como o autor afirma: “(...) os sistemas musicais são fundamentalmente abertos, mas se fecham artificialmente quando grupos sociais concretos deles se apropriam com fins de demarcação de territórios de identidade (idem, 1999, p. 85)”.

E com isto, querendo reafirmar o caráter fluido do processo de construção de identidades que, em função de uma série de redefinições no ambiente social e político do país, certamente se manifestará neste caso em particular. As noções de “cultura acústica” e de “educação intercultural” propostas por Lopes apontam para novas perspectivas de gestão pública da cultura em Moçambique na medida em que buscam as referências nos próprios valores das comunidades, como por exemplo, mostram as experiências de alfabetização em línguas locais. Em um nível mais amplo, elas chamam a atenção para o desafio de integrar a enorme *diversidade cultural* à agenda política do

país, a partir de uma perspectiva que não a aborde como um obstáculo e sim como um elemento construtivo de um projeto de Nação que se pretenda. Vimos neste ensaio as novas possibilidades de abordagem de manifestações culturais como a língua e a música (a timbila, neste caso) que se abrem a partir destas perspectivas, o que nos leva a pensar nas suas aplicações em outros campos da cultura, na esteira da revisão das políticas em relação às práticas nativas de cura (a chamada “medicina tradicional”) e às estruturas de poder político local (a chamada “autoridade tradicional”) ¹⁹⁹.

Enfim, os temas trazidos à discussão por Lopes evidenciam a complexidade, as tensões e a dinâmica dos processos identitários na(s) realidade(s) contemporânea(s) africana(s) de um modo geral, agravadas pela juventude das independências políticas – e as subsequentes constituições de *nacionalidades* - no continente. A partir de alguns aspectos da sua tese, observamos que interações entre diversos atores sociais em contextos igualmente distintos – colonialismo, pós-Independência, contemporaneidade – deixaram fortes elementos orientadores, ora atualizados, ora rejeitados. Disto resulta a emergência daquilo que Hall (2006) chama de “novas etnicidades”, tributárias das novas conjunturas que se impõem à realidade pós-colonial mais ampla, nas quais as identidades locais, ou mais precisamente, a diversidade cultural se apresenta como importante fator de equilíbrio político, social e econômico a ser tomado em conta.

¹⁹⁹ Para mais informações sobre este processo, ver MINISTÉRIO DA ADMINISTRAÇÃO ESTATAL (1995).

CONSIDERAÇÕES FINAIS - *Mtsitso ho guita: o gran finale*

Em linhas gerais, este trabalho versou sobre o papel de uma determinada manifestação cultural – a timbila – na construção da identidade de um grupo populacional particular em Moçambique: os chopi. A noção de “fronteira étnica” de Barth (1998) lança a luz justamente sobre os elementos que levam à constituição desta entidade, ressaltando-se o caráter circunstancial subjacente a processos desta natureza; trata-se de uma colocação importante na medida em que evita a sua abordagem como algo pronto, acabado. Pelo contrário, as identidades étnicas se formam em função do contato com os outros grupos sociais e assim, longe de serem fixas, as identidades étnicas estão em constante (re)elaboração, justamente em consequência do contato com o “outro”, do qual se extraem as referências para o jogo da alteridade.

Partindo deste princípio, torna-se possível identificar uma “etno-gênese” chopi, isto é, podemos identificar o momento histórico em que se dá a consolidação desta construção identitária. De acordo com Matos (1973), Webster (2009) e Rocha (1988), este momento corresponde à segunda metade do século XIX, quando os invasores nguni, vindos da África do Sul se expandiam pela atual região sul de Moçambique, onde estabeleceram o seu domínio por algumas décadas. De acordo com a historiografia, as populações da região de Zavala ofereceram notável resistência a esta ocupação, destacando-se no manejo do arco-e-flecha que, por sua vez, acaba por se tornar um importante sinal diacrítico destes povos. Em língua chopi, *ku thcopa* quer dizer “ferir com o arco-e-flecha” e segundo a versão mais aceita no senso comum, seria esta a origem do nome para este grupo populacional. Enfim, o fator mais importante aqui a destacar é que a aglutinação destas populações em torno de uma identidade comum se dá apenas neste contexto; anteriormente, não havia nenhum registro de menção a este termo – chopi – para designar determinadas comunidades.

Estas referências nos levam a tratar da identidade étnica chopi como uma realidade social construída (BERGER e LUCKMANN, 2002), ou seja, como uma criação cultural humana, possível de ser localizada no tempo e no espaço. A partir daí, por via de um processo de reflexividade (idem), este construto sofrerá transformações em seus conteúdos em função dos diversos agentes sociais com quem os “chopi” passarão a ter contato ao longo da História. Efetivamente, do contato com os portugueses, surgem

novas dimensões para tal construção idetnitária na medida em que o próprio regime colonial procura reificá-la, fixando os seus conteúdos e significados dentro da engrenagem do sistema administrativo, no âmbito das suas políticas culturais. Retomando a idéia de reflexividade, observamos diversas formas de apropriação deste construto; tanto por parte dos administradores coloniais, com os seus interesses específicos, como parte das próprias comunidades locais a nível interno e externo, na interação com outros grupos, dentro e fora do território de Moçambique (nas minas de ouro da África do Sul, especialmente).

Este investimento colonial na identidade chopi ancorada fundamentalmente na timbila – para além de outras – caracteriza-se como aquilo que Hobsbawm (1997) define como “invenção de tradições”, ou seja, um conjunto de representações sociais e procedimentos rituais criados com vistas a sustentar a idéia de nacionalidade, forjando continuidade histórica entre o presente e o passado para delinear o futuro de uma dada comunidade política. Tais procedimentos se encarregam de dar materialidade a este construto identitário étnico que, no âmbito da política colonial, serve para institucionalizar as diferenças culturais entre os povos de Moçambique, gerando efeitos de poder, dado o caráter hierárquico destas diferenças. Neste aspecto, o papel da intelectualidade orgânica será fundamental na criação das representações étnicas chopi, na verdade, impondo as suas percepções sobre as populações que, por sua vez, manipulam de acordo com os seus interesses próprios.

Uma vez consolidada e constantemente realimentada, a identidade chopi também será objeto de intervenção das instituições oficiais da área de cultura do governo moçambicano independente, a partir de 1975. A política cultural da FRELIMO, sustentada por uma ideologia revolucionária socialista atribui lugares específicos para as manifestações culturais moçambicanas, cuja diversidade só se torna relevante na medida em que expressem conteúdos igualmente revolucionários, orientados pelas diretrizes políticas do regime. Disto decorre um estado de tensão entre o governo e as comunidades locais que inclusive, é apontado por autores como Geffray (1991) como um dos fatores que levou ao conflito armado que devastou o país de 1976 a 1992. Com efeito, o fim desta guerra – cujas causas estão relacionadas ao contexto mais amplo da Guerra Fria – se dá com a instauração de um regime político pluralista, que reconhece formalmente a diversidade cultural e estimula a sua expressão. Assim, o novo contexto

sócio-político implica a reorientação das políticas culturais, no sentido da sua adequação à natureza multi-cultural do país e com vistas a uma melhor inserção do país na contemporaneidade. Para tal, Lopes (2004) traz subsídios importantes para pensar novas formas de intervenção política no universo cultural moçambicano a partir da noção de “cultura acústica”, mais compatível com a realidade da maioria da população.

Finalmente, a proclamação da timbila como Obra-Prima do Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade, pela UNESCO em 2005, encerra novas possibilidades de debate acerca do lugar da cultura não apenas para esta manifestação em particular, mas também de todo um universo cultural historicamente tensionado e profundamente marcado por relações de desigualdade social a nível global.

GLOSSÁRIO

Chibalo – nome genérico dado pelos nativos de Moçambique aos mecanismos de exploração do sistema colonial como o trabalho forçado, os castigos físicos e a cobrança abusiva de impostos pelas autoridades.

Chibhudhu – parte da dança de timbila que imita um combate militar; seu movimento característico é o de bater o escudo no chão.

Chilanzane – a *mbila* “alto”, de timbre agudo, com 18 a 22 teclas.

Dibiinda – a *mbila* “baixo”, de timbre grave, com 10 teclas.

Dole – a *mbila* “tenor”, de timbre médio para grave, levando de 10 a 14 teclas.

Hombe – centro tonal de referência para a afinação das *mbila*; varia de orquestra para orquestra.

Karanga – língua falada pelo povo shona.

Kupahla – nome que se dá ao conjunto de cerimônias de reverência aos antepassados no sul de Moçambique.

Induna – delegado do “régulo” (chefia tradicional instituída pelos portugueses), que tinha como função mandar mensagens e observar o cumprimento das determinações da administração colonial.

Machamba – em língua changana, indica uma pequena propriedade agrícola, familiar.

Mabandla – parte da apresentação de timbila onde os dançarinos retomam o ritmo forte (depois do *mzeno*) e se dividem em dois grupos, se preparando para encerrar o ritual.

Madodas – homens com prestígio social nas comunidades do sul de Moçambique. Normalmente reconhecidos pelas suas realizações em vida e mesmo pela idade. Em muitos casos, exercem a função de conselheiros para as questões de interesse coletivo. Obs.: a expressão *madoda* é o coletivo de *ndota*, que quer dizer “senhor”, em changane.

Makwaela – dança típica do sul de Moçambique, predominante na província de Maputo. É fruto do contato dos trabalhadores moçambicanos com as culturas locais dos sul-africanos com quem conviveram no contexto do trabalho nas minas.

Mapiko – dança praticada pelos makonde, povo habitante do extremo norte do país e no país vizinho, a Tanzânia.

Mbila – nome dado pelos chopi ao xilofone típico desta região do continente africano; é o principal instrumento musical da timbila como expressão artística.

Mfekane – termo que designa a expansão militar nguni por toda a região sul da África, iniciada a partir do início do século XIX por Chaka Zulu.

Mguenisso – parte da dança de timbila onde os dançarinos entram em cena. A expressão deriva do verbo *ku gena*, que quer dizer entrar, em língua chopi.

Msaho – festival que reúne várias orquestras de timbila no distrito de Zavala; atualmente, realizado no último sábado de Agosto.

Mtchuyo – parte da dança de timbila onde os dançarinos fazem um movimento característico de girar o escudo e a lança.

Mtsitso – introdução orquestral para o início de uma exibição “canônica” de timbila.

Mtsitso ho guita – “*mtsitso* para acabar”, é a retomada do tema introdutório, para encerrar a apresentação da orquestra de timbila.

Mtsumeto – parte da dança onde os dançarinos voltam à posição original, anterior ao *mzeno*.

Msiro – creme para o rosto produzido na Ilha de Moçambique, particularmente utilizado pelas dançarinas de tufo, manifestação cultural típica da ilha.

Mwemisso – parte da dança de timbila, na qual os dançarinos se posicionam alinhados em frente aos músicos, depois de fazerem evoluções livres.

Mwenje – madeira própria para a fabricação das mbila, apenas encontrável nesta região da província de Inhambane e outras no nordeste da África do Sul. Atualmente, encontra-se em vias extinção.

Mzeno – “o canto solene”. É o momento mais importante da apresentação de uma orquestra de timbila, onde se transmite a mensagem principal à audiência.

Ngalanga – dança praticada pelo povo chopi, onde há (uma) *mbila* e tambor; apresentada preferencialmente por crianças, como uma forma de preparação para a dança de timbila.

Ngodo – é o nome que se dá ao conjunto de instrumentos (os xilofones e eventualmente, o tambor) que compõem a orquestra e mais propriamente, a estrutura musical de uma peça tradicional de timbila.

Ngoma – tambor (de diversos tamanhos), eventualmente utilizado pelas orquestras de timbila. Esse nome é genérico praticamente para toda a região sul de Moçambique.

Nguni – grupo étnico que se expandiu militarmente pelo sul da África a partir do início do século XIX.

Ntsudi – “sombra”, em xitchopi; particularmente, aquela das grandes árvores no quintal das casas, embaixo das quais as pessoas podem se acomodar.

Sange – a *mbila* “contralto”, de timbre agudo/médio, com um número de 14 a 18 teclas.

Shona – grupo etno-linguístico predominante na região central de Moçambique e no país vizinho, o Zimbábwe.

Sipaio – espécie de polícia colonial, cujos homens eram recrutados entre a população nativa, ao serviço do regime.

Tufo – dança feminina praticada na Ilha de Moçambique, na província de Nampula, ao norte do país.

Varimba – manifestação semelhante à timbila, existente na região central do país, nas províncias de Manica e Sofala.

Vassínhi – “dançarinos”, em xitchopi. Vem do verbo *ku sinha*, que quer dizer “dançar”.

Vavéti – “músicos”, em xitchopi. Vem do verbo *ku veta*, que quer dizer “tocar”.

Xigubo – dança praticada no sul de Moçambique, de influencia dos invasores nguni, originários da África do Sul.

Xikhulu – a mbila “duplo-baixo”, de timbre bastante grave, com 3 ou 4 teclas.

Xilanzane – é a *mbila* “soprano”, de timbre mais agudo, contando com um número de 12 a 16 teclas.

Xingomana – dança praticada pelo povo changane, do sul de Moçambique, principalmente na província de Gaza.

Xitchopi – a língua falada pelo povo chopi, bastante diferente em termos de vocabulário e estrutura em relação aos seus vizinho, pertencentes ao grupo etno-linguístico *tsonga*.

Xithokozelo – forma recitativa característica dos povos do sul de Moçambique, na qual o orador se apresenta ao público, assinalando a sua origem e a sua linhagem. A orquestra da localidade de Mavila se utiliza desta forma no seu *ngodo*, justamente para se apresentar à audiência.

Xivango – antigo costume entre os chopi, de simbolizar um determinado compromisso com um corte ritual de machado numa árvore. Era utilizado também para assinalar o vencedor de uma competição de timbila no *msaho*, antigamente.

BIBLIOGRAFIA

ADMINISTRAÇÃO DA CIRCUNSCRIÇÃO DE ZAVALA. *Algumas canções chopes*. Lisboa: Tipografia da Sociedade Industrial de Imprensa, 1958.

AGÊNCIA GERAL DAS COLÔNIAS. *Moçambique: Documentário Trimestral*, nº1, 1935. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/DesktopModules/MABDImg/ShowImage.aspx?q=%2fMDT%2fMDT-N001&p=4>, acesso em 19/04/2010.

AGÊNCIA LUSA. “43 obras proclamadas obras-primas do Património oral e imaterial”. 2010. Disponível em: http://br.groups.yahoo.com/group/comunidade_lusofona/message/3328, acesso em 23/03/2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BANCO MUNDIAL. 2010. Disponível em: <http://Inweb90.worldbank.org/oed/oeddoelib.nsf/DocUNIDViewForJavaSearch/737718AB3F7ECFCC85256816004EEC27>.

BARTH, Frederik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”, In: POUTIGNAT, Phillipe e STREIFFE-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, pp. 185-227.

BAUER, Martin W., GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

BERNARD, François de. *Por uma redefinição do conceito de diversidade cultural*. In: BRANT, Leonardo. *Cultura: Globalização e culturas locais*. São Paulo: Escrituras Editora/Instituto Pensarte, 2005.

BOLETIM DA REPÚBLICA, III Série, n.o 8, p.171. *Associação dos Amigos de Zavala*. Maputo: Imprensa Nacional, 1995.

BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, J. C. e PASSERON, J. C. *A profissão do sociólogo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed.Unesp, 2009.

- CAMP, Marc-Antoine. “Quem tem autorização para cantar o cântico ritual? Notas sobre o status legal da música tradicional”. In: *Revista USP Mar/Abr/Mai*. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social/USP, 2008. pp 76-89.
- CARDOSO, Carlos. “A Voz da Revolução”. In: *Tempo*, Maputo: Tempográfica, n.o 384, 1978, p. 29.
- CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba-de-Roda do Recôncavo Baiano*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Escola de Música, 2009.
- CARVALHO, José Jorge. *Las tradiciones musicales afro-americanas: de bienes comunitários a fetiches internacionales*. In: AROCHA, Jaime (org.) *Utopia para los Excluídos: el multiculturalismo em África e América Latina*. Bogotá: Facultad de Ciências Humanas UM, 2002.
- _____. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 5, n.o 11,1999. pp 53-91.
- CARVALHO, João Soeiro de. *Makwayela: Choral Performance and nation Building in Mozambique*. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 5, n.o 11,1999. pp 154-182.
- CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS. *O Mineiro Moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em Inhambane*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- COMITÊ CENTRAL DA FRELIMO. “Teses para o III Congresso”. In: *Revista Tempo*, n.o 333. Maputo: Tempográfica, 1977.
- _____. “A Ofensiva Cultural é um acto político”. In: *Revista Tempo*, n. 512. Maputo: Tempográfica, 1980.
- CRUZ, João José de Sousa. *O Enigma de uma colônia virtual (vulgo Moçambique)*. Disponível em: <http://www.revistamilitar.pt/modules/articles/article.php?id=344>, acessado em 22 de Abril de 2010.
- DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983.
- FELD, Steven. “Uma doce cantiga de ninar para a ‘world music’”. In: *Debates – Cadernos do Programa de pos-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: Centro de Artes e Letras/Unirio, 2005. pp 10-38.

- FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- _____. *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.
- _____. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.
- FRY, Peter. “Culturas da Diferença: seqüelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral”. In: *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO/FFCH, 2003. n.o 29/30, pp. 271-316.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GEFFRAY, Christian. *A Causa das Armas*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- GOVERNO DE MOÇAMBIQUE. 2010. Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique/resHistorico>, acesso em 20/04/2010.
- _____. 2008. “Sobre os grupos etno-linguísticos existentes no país” Disponível em: http://www.portaldogoverno.gov.mz/noticias/news_folder_sociedad_cultu/fevereiro2008/notes_sc_099_fev_08?searchterm=língu.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GRANJO, Paulo. *O lobolo em Maputo: um velho idioma para novas vivências conjugais*. Porto: Campo de Letras, 2005.
- GUTJAHR, EVA. *Entre tradições orais e registros de oralidade indígena*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Lisboa: Ela Por Ela, 2005.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICAS. População urbana e população rural em Moçambique. Disponível em:

http://www.ine.gov.mz/censos_dir/recenseamento_geral/estudos_analise/pais4, acesso em 02/04/2010.

_____. População do Distrito de Zavala. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/censo2007/rp/pop07prov/inhambane>, acessado em 10 de março de 2010.

INTERNATIONAL LIBRARY OF AFRICAN MUSIC. “Hugh Tracey Portrait” Disponível em: <http://www.ru.ac.za/ilam/history/hughtraceysportrait>, acesso em 29/09/09.

JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu, Tomo I*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

JOPELA, Valdemiro. *Para uma caracterização da poesia oral nas timbila dos vacopi e alguns aspectos do contributo português (1940-2005)*. Lisboa: Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. In: COMAS, Juan, LEIRIS, Michael, LEVI-STRAUSS, Claude, LITTLE, Kenneth, SHAPIRO, Harry. *Raça e Ciência I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. pp. 231-70.

LOBATO, Alexandre. *Sobre Cultura Moçambicana*. Lisboa: Ed. Luso, 1952.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentação para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004.

_____. *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentação para uma educação intercultural*. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro: Ano 28, n.o 1/2/3, Jan-Dez 2006, pp. 221-252.

LUTERO, Martinho. *As Timbila*. In: *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de Organização do Festival da Canção e Música Tradicional/MEC, 1980. pp. 39-45.

MACAGNO, Lorenzo. “Luso-tropicalismo e nostalgia etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique”, In: *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO/FFCH, 2002. n.o 28, pp. 97-124.

MACAMO, Elísio. *O Abecedário da nossa dependência*. Maputo: Editora Ndjira, 2005.

MACAMO, Elísio. “A Nação moçambicana como comunidade de destino”, In: *Lusotopie: um opression paternaliste au Brésil*. Paris: Editora Kartala, 1996.

- MALDONADO-TORRES, Nelson. “Pensamento crítico desde a subalternidade: os Estudos Étnicos como ciências descoloniais ou para a transformação das Humanidades e das ciências sociais no século XXI.” In: *Afro-Ásia*. Salvador: 34, 2006, pp 105-129.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1998.
- MATOS, Leonor Correia de. *Origens do povo chopi segundo a tradição oral*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1973.
- MATTA, Roberto da. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- MENDES, Orlando. “Preservação e Valorização do Patrimônio Cultural”. In: *Tempo*. Maputo: Tempográfica, 1981, n.o 534, p. 49.
- MIGUEZ, Paulo. “Economia criativa: uma discussão preliminar”. In: Nussbaumer, Gisele Marchiori (org.) *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. p. 95-113. Salvador: EDUFBA, 2007.
- MINISTÉRIO DA ADMINISTRAÇÃO ESTATAL. *Poder e Autoridade Tradicional*. Maputo: MAE, 1995.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. 2009. Disponível em: http://www.portaldogoverno.gov.mz/noticias/educacao/agosto2006/news_176_e_08_06/?searchterm=taxa%20de%20analfabetismo, acesso em 05/11/2009.
- MINISTRY OF CULTURE/REPUBLIC OF MOZAMBIQUE. *3rd Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of the Humanity – Timbila Chopi National Candidature File*. Maputo: Ministry of Culture (MinC), 2004.
- MOÇAMBIQUE/CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA. 2010. Disponível em: <http://www.mozambique.mz/pdf/constituicao.pdf>, acesso em 01/05/2010.
- MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no quotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- MUNGUAMBE, Amandio Didi. *A Música Chope*. Maputo: Promedia, 2000.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Lisboa: Europa-América, 1997.
- NGOENHA, Severino Elias. “Os Missionários suíços face ao nacionalismo moçambicano. Entre a tsonganidade e a moçambicanidade”. In *Lusotopie 1999*. Paris: Editora Kartala, 1999.
- _____. *Os Tempos da Filosofia*. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.
- _____. Entrevista ao jornal *A Tarde*, Salvador. 31/08/2008. Disponível em: <http://www.irohini.org.br/onl/clip.php?sec=clip&id=4454>, acesso em 30/04/2010.

- OLIVEIRA, Arthur Rovida de. *Monografias sobre as timbila e a construção do Império Português em Moçambique*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Junho de 2008.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. In *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: USP, n.o 22/3, 2000. pp. 87-109.
- PITOMBO, Mariella. “Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco”. In: NUSSABAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- POUTIGNAT, Phillipe e STREIFFE-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- ROCHA, Ilídio. “Um exemplo de resistência cultural”, In: *Moçambique: história e cultura de um país. Actas da V Semana de Cultura Africana*. Coimbra: Instituto de Antropologia/Universidade de Coimbra, 1988. pp. 15-29.
- ROSAS, Fernando. “O Estado Novo (1926-1974)”, in *História de Portugal*, Mattoso, José (direcção), vol. VII. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais: entre o possível e o impossível”. In: Nussbaumer, Gisele Marchiori (org.) *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007. pp. 139-158.
- SAÚTE, Alda Romão. *O Intercâmbio entre os Moçambicanos e as Missões Cristãs e a Educação em Mocambique*. Maputo: Promedia, 2005.
- SILVA, Teresa Cruz e Silva. *Igrejas Protestantes e Consciência Política no Sul de Moçambique: o caso da Missão Suíça (1930-1974)*. Maputo: Promédia, 2001.
- SOARES, Paulo. “A valorização da música e canção tradicional”. In: *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de Organização do Festival da Canção e Música Tradicional/MEC, 1980. pp. 5 – 8.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: *Moçambique: Documentário Trimestral*, n.o 47. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 103-119.
- _____. *Gentes afortunadas*. In: *Moçambique: Documentário Trimestral*, n.o 48. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 77-120.

_____. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, n.o 49. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 83-113.

_____. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, n.o 50. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 69-106.

_____. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, n.o 51. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 41-59.

_____. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, n.o 52. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 97-117.

_____. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, n.o 55. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 15-39.

UNDP/MOÇAMBIQUE. Disponível em: www.undp.org/mz/en/content/download/670/2882/.../Zavala.pdf, página 16, acesso em 05/04/2010.

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores (trad.), 2006.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris: UNESCO, 2006.

UNESCO. *Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO, 2003.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. 2002.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>, acesso em 31/03/2010.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundo moderno*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*, vol. 1 (cap. IV, “Relações Comunitárias Étnicas”). Brasília: Editora da UnB, 1991.

WEBSTER, David. J. *A Sociedade Chope*. Lisboa: ICS, 2009.

WILLIAMS, Frederick G. *Poetas de Moçambique: uma selecção bilíngüe*. Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2005. pp. 44-51.

ZAMPARONI, Valdemir. *De Escravo a Cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: EDUFBA/CEAO, 2007.

ANEXO

Documentário em dvd:

Dara, Tenka. *Plural: Timbila dos Chopis para o mundo*. Moçambique – Brasil: Coletivo Vozes da América, 2009. 60'.