

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
ÁREA INTERDISCIPLINAR

VITOR ABÍLIO CHIBANGA

PERFORMANCES DAS TIMBILA MOÇAMBICANA E SUAS REDES CULTURAIS: DA
ESTRUTURA VISÍVEL À ESTRUTURA INVISÍVEL

Goiânia

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Vitor Abílio Chibanga

3. Título do trabalho

Performances das Timbila moçambicana e suas redes culturais: da estrutura visível à estrutura invisível

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Doloires Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2022, às 11:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VITOR ABILIO CHIBANGA, Discente**, em 09/07/2022, às 07:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3033074** e o código CRC **829AEC99**.

UNIVERSIDADE DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

ÁREA INTERDISCIPLINAR

VITOR ABÍLIO CHIBANGA

PERFORMANCES DAS TIMBILA MOÇAMBICANA E SUAS REDES
CULTURAIS: DA ESTRUTURA VISÍVEL À ESTRUTURA INVISÍVEL

Texto apresentado para defesa de dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

Área de concentração: Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientação: Prof.^a Dr.^a. Vânia Dolores Estevam de Oliveira.

Co-orientação: Prof.^a Dr.^a. Teresa Maria Alfredo Manjate.

Goiânia

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Chibanga, Vitor Abílio

Performances das timbila moçambicana e suas redes culturais: Da
estrutura visível à estrutura invisível [manuscrito] / Vitor Abílio Chibanga.
- 2021.

206 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira; co
orientadora Dra. Teresa Maria Alfredo Manjate.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. timbila moçambicana. 2. performances culturais. 3. oralidade. 4.
contextos culturais.. I. Oliveira, Vânia Dolores Estevam de, orient. II.
Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 17 da sessão de Defesa de Dissertação de Vitor Abílio Chibanga, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quinze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte um, a partir das nove horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Performances das Timbila moçambicana e suas redes culturais: da estrutura visível à estrutura invisível". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcos Antônio de Menezes (UFG), membro titular externo, Doutora Sara Santos Morais (IPHAN), membro titular externo, Professor Doutor Sebastião Rios Corrêa Junior (UFG), membro titular interno, e da Coorientadora Professora Doutora Teresa Maria Alfredo Manjate (Universidade Eduardo Mondlane de Moçambique - UEM), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Sebastião Rios Corrêa Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2022, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2022, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio De Menezes, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2022, às 14:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Teresa Maria Alfredo Manjate, Usuário Externo**, em 08/07/2022, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Santos Morais, Usuário Externo**, em 08/07/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3029970** e o código CRC **53D3A8B2**.

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação à Deus todo-poderoso por iluminar os meus caminhos até aos dias de hoje.

AGRADECIMENTOS

Chegado a este estágio da minha formação acadêmica, gostaria de deixar o meu apreço a todos que foram úteis no meu percurso acadêmico. Antes, gostaria de agradecer à minha mãe Joana Manuel Matandalasse, que não se encontra entre nós, que desde cedo despertou em mim a importância da formação acadêmica, como uma das ferramentas de auto-superação.

Agradeço à CAPES por ter me concedido a bolsa de estudos, que sem ela não seria impossível frequentar o Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, e muito menos para me manter no Brasil no período da formação.

Uma palavra de afeto, em especial, para a minha esposa Germana Nandumba Chibanga, e de seguida para meu filho e minha filha: Wango Vítor Chibanga e Wiane Vítor Chibanga respectivamente. Para estes, vai o meu agradecimento pelo amor que me têm proporcionado todos os dias. Mesmo apesar de eu ter estado muitas vezes ausente nos convívios familiares transmitiram-me muita coragem em virtude dessa missão que me proponho defender. Daí que eles são para mim uma autêntica fonte de inspiração e a razão de viver e lutar pela vida.

Agradeço igualmente à minha orientadora Profa. Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira, pela sábia orientação e pela disponibilidade prestada durante a realização deste trabalho, e pela paciência incansável nas advertências sobre a concertação do trabalho. Como também endereço a minha gratidão à Professora Doutora Teresa Maria Alfredo Manjate, que esteve sempre por perto, desde o início do projeto desta dissertação, muito longe de pensar que ela seria a minha co-orientadora.

O meu muito obrigado é endereçado ao Prof. Doutor Sebastião Rios Corrêa Júnior por me ter recebido em sua residência durante duas semanas em Goiânia. Foi também um enorme privilégio ter frequentado como aluno na sua disciplina “Performances Culturais e Cultura Popular”. Foi através dele que tive o privilégio de penetrar no seio da cultura brasileira, nas festas de Folias de Reis, Tambor de Crioula, Bumba meu Boi. Não só, foi ainda através dele que participei em inúmeros eventos na roda de “samba do mais um”, onde tive a oportunidade de interagir musicalmente com os músicos brasileiros. São momentos únicos que ficam marcados para toda a vida. Por isso, me sinto bastante grato por tudo que fez em prol da minha integração em Goiânia.

Também vai a minha gratidão aos professores do PPGPC da UFG, pelos ensinamentos transmitidos e pelo carinho demonstrado. Em particular agradeço aos professores da disciplina Teorias e Práticas da Performance: Prof. Doutor Robson Corrêa de Camargo, Profa. Doutora Nádia Weber Santos e Prof. Doutor Eduardo Renato, por ter sido uma das disciplinas que moldou a minha percepção sobre o estudo da cultura.

Uma palavra de especial gratidão endereço à Comissão Nacional Para Unesco, na pessoa de Dr. Ricardo Paulino, pelo fato de ter-me concedido a oportunidade de estágio no âmbito da realização do meu trabalho do fim do curso, que me foi bastante útil para a minha integração no Comité de Salvaguarda das *timbila* chope. Gostaria também de dizer o meu muito obrigado ao Ministério da Cultura, ARPAC, UNESCO e AMIZAVA que me receberam com muito carinho no Comité, onde tive a oportunidade de conviver e de ter acesso aos dossiers do processo de salvaguarda das *timbila*.

Para o meu mano Pedro Chibanga que sempre me deu o apoio incondicional na preparação da minha ida ao Brasil, no momento em que eu mais necessitava, para ele minha eterna gratidão. Não deixaria também de agradecer ao meu amigo Marílio Wane e Aurélio Ginja, com quem juntos partilhamos algumas ideias que se tornaram válidas para este trabalho.

Para finalizar, o meu reconhecimento é endereçado a todos os praticantes da música e dança de *timbila* chope, pelo fato de constituírem a principal razão deste trabalho. A minha convivência com estes mestres foi crucial para aquisição de conhecimento tanto como músico, assim como pesquisador e estudioso dessa área de estudo.

Aos amigos que fiz em Goiânia, George Mendes, Vinícius Luz, Janice Matteucci, Allan Silva, Eliane Lobão, Paulo Júnior, Gustavo Silva, e tantos outros cujos nomes não me vêm na memória, mas para todos reservo no meu coração um lugar de destaque em minha vida, vai o meu obrigado, por terem sabido conviver comigo durante o tempo que estive no Brasil.

Nesta sequência de agradecimentos, a minha gratidão vai para os meus colegas integrantes do grupo de orientação, que proporcionaram apresentações enriquecedoras que de certa forma abriram novos horizontes para repensar a reflexão do tema da pesquisa, por isso sou grato pelos ensinamentos que me proporcionaram durante o tempo de partilha de saberes.

RESUMO

A presente dissertação reflete sobre as performances das timbila, a partir das suas complexas redes de relações culturais compartilhadas dentro da sua estrutura profunda, em diferentes dimensões - históricas, sociais, culturais - nos contextos colonial e pós-independência. Essa reflexão tem a ver com a maneira como as timbila vêm sendo percebidas em função dos aspectos mais visíveis, apresentadas no palco, ao alcance do grande público, e dos elementos que se encontram na estrutura profunda como os valores simbólicos e os papéis sociais. A abordagem foi realizada numa perspectiva interdisciplinar. Nesse sentido, colocamos diferentes campos de saberes a dialogarem entre si, como, por exemplo, performances das timbila, antropologia cultural, sociologia, história cultural, etnomusicologia, literatura e linguística, no sentido de propiciar uma compreensão mais profunda e abrangente. A partir de esse olhar interdisciplinar nos propusemos fazer uma reflexão em torno das timbila com base em autores tais como: Hugh Tracey (1949), Henri Junod (1939), Martinho Lutero (1980), Ilídio Rocha (1962), Amândio Munguambe (2000), Valdemiro Jopela (2006), Marílio Wane (2020). Nesta reflexão procuramos situar as timbila não apenas como música e dança, mas como uma prática inserida dentro de uma rede complexa de relações culturais como os mitos de origem, que atuam dentro da relação de disputa entre a tradição e a modernidade. Buscamos entender as timbila a partir da relação que estabelece com a oralidade que tem funcionado como depositário de conhecimento que foram preservados de forma intergeracional, funcionando como um dos mecanismos de comunicação que partilha saberes que os chopos ao longo dos séculos construíram para si mesmos. Além disso, são discutidos os aspectos inerentes aos eventos de timbila, sem perder de vista o seu valor simbólico, no contexto colonial e pós-independência, bem como as distintas estruturas que esta prática assume em diferentes contextos. Trata-se de contextos que são marcados por relações de poder. Estes são elementos das performances que não são visíveis no ato da apresentação, mas que consequentemente contribuem para o produto final exibido no palco. É com base nessa linha de pensamento que percebemos que a prática de timbila não se deve pensar somente a partir dos elementos visíveis, mas, acima de tudo, a partir dos elementos não visíveis que estão presentes na estrutura profunda e que contribuem para o produto final de forma implícita.

Palavras-chave: timbila moçambicana, performances culturais, oralidade, contextos culturais.

ABSTRACT

This dissertation reflects on the performances of timbila, from its complex networks of cultural relationships shared within its profound structure, in different dimensions - historical, social, cultural - in colonial and post-independence contexts. This reflection has to do with the way timbila has been perceived in terms of most visible aspects, presented on stage, within the reach of the general public, and of the elements that are found in the deep structure such as symbolic values and social roles. The approach was carried out from an interdisciplinary perspective. In this context, different fields of knowledge were put together to dialogue with each other, such as, for example, the performances of timbila, cultural anthropology, sociology, cultural history, ethnomusicology, literature and linguistics, in the sense of providing a deeper and more comprehensive understanding. From this interdisciplinary perspective a reflection on timbila was set out and made, based on authors such as: Hugh Tracey (1949), Henri Junod (1939), Martin Luther (1980), Ilídio Rocha (1962), Amândio Munguambe (2000), Valdemiro Jopela (2006), Marílio Wane (2020). In this reflection, the research seeks to situate the timbila not only as music and dance, but as a practice inserted within a complex network of cultural relationships such as myths of origin, which lies within the relationships between tradition and modernity. The research seeks to understand the timbila from the relationship that it establishes with the orality that has functioned as a depository of the knowledge that was preserved in an intergenerational way, functioning as one of the communication mechanisms that shares knowledge the *chope* people have built for themselves over the centuries. In addition, aspects inherent to timbila events are discussed, without losing sight of its symbolic value, in the colonial and post-independence context, as well as the different structures that this practice carried in different contexts. These are contexts that are marked by power relations. These are elements of the performances that are not visible in the act of performing, but which consequently contribute to the final product displayed on stage. It's based on that line of thought that we realized that the practice of timbila should not be thought only from the visible elements, but above all, from the non-visible elements that are present in the profound structure which contributes to the final product in an implicit way.

Keywords: Mozambican timbila, cultural performances, orality, cultural contexts.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANC – African National Congress [Congresso Nacional Africano]

AMIZAVA – Associação de Amigos de Zavala

ARPAC– Instituto de Investigação Sócio Cultural

GDs – Grupo de Dinamizadores

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

INCTI- Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa

RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana

RTP– Rádio Televisão Portuguesa

TVM – Televisão de Moçambique

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e a Cultura]

ZANU – Zimbabwe African National Union [União Nacional Africana do Zimbábue]

LISTA DE FIGURAS

FIGURE 1. MAPA DA ZONA SUL DE MOÇAMBIQUE COM DISTAQUE PARA A PROVÍNCIA DE INHAMBANE.....	17
1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE MOÇAMBIQUE.....	27
FIGURE 2. MAPA DE MOÇAMBIQUE.....	27
FIGURE 3. MAPA DE EXPANSÃO BANTU PARA A REGIÃO DA ÁFRICA AUSTRAL E DE MOÇAMBIQUE.....	28
FIGURE 4. MAPA ÉTNICO DA REGIÃO SUL DE MOÇAMBIQUE.....	32
FIGURE 5. GRUPO DE TIMBILA TA VENÂNCIO MBANDE.....	37
FIGURE 6. MUCHINI NDAMBUZI, CHEFE DA ORQUESTRA DO RÉGULO DAVIDA, DEMOSTRA COMO SE TOCA TIMBILA DE PÉ.....	43
FIGURE 7. MARRIRRIIBEIROS NA I EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA, PORTO, 1934.....	54
FIGURE 8. MAPA ÉTNICO DE MOÇAMBIQUE.....	65
FIGURE 9. PARTICIPAÇÃO DE NOVA GERAÇÃO DE CRIANÇAS NAS PERFORMANCES DAS TIMBILA.....	86
FIGURE 10. RODRIGUES MÁRIO, SECRETÁRIO GERAL DA AMIZAVA, A ABERTURA DO M'SAHO.....	87
FIGURE 11. SABERES SOBRE TIMBILA QUE SÃO PASSADOS DOS MAIS VELHOS PARA OS MAIS NOVOS.....	97
FIGURE 12. OS DOIS HOMENS QUE NÃO FAZEM PARTE DO GRUPO ENTRAM E IMITAM AS COREOGRAFIAS DAS DANÇARINAS.....	117
FIGURE 13. NOVA GERAÇÃO DE DANÇARINOS A DANÇAREM CHIBHUDHU.....	135
FIGURE 14. NOVA GERAÇÃO DE TIMBILEIROS QUE DÃO CONTINUIDADE A PRÁTICA DE TIMBILA.....	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1.....	23
1. PERFORMANCES DAS TIMBILA: ORIGEM E LINGUAGEM.....	23
1.1 Conceito de performances culturais.....	23
1.2 Contextualização sobre Moçambique	27
1.2.1 O povo chope	31
1.3 Performances das timbila	36
1.3.1 Conceito e trajetória das timbila	40
1.3.3 Performances das timbila e sua função social.....	54
1.4 Performances das timbilas: linguagens, contextos e relações de poder	62
1.5 O lugar das performances e as narrativas de origem das timbila.....	72
1.6 Origem das timbila.....	80
1.7 Timbila e a sua relação com o estado moçambicano	82
1.7.1 Timbila e sua rede de relações com a AMIZAVA	85
1.8 <i>M'saho</i> no período colonial e pós-independência	91
1.8.1 <i>M'saho</i> no período colonial: Administração colonial e o poder tradicional.....	92
1.8.2 O valor simbólico do <i>M'saho</i>	94
1.8.3 Alguns aspectos críticos do <i>M'saho</i>	98
1.8.4 <i>M'saho</i> no período pós-independência	100
CAPÍTULO 2.....	109
2. PERFORMANCES ENQUANTO EVENTO CULTURAL	109
2.1 A relação entre <i>performers</i> e o público.....	109
2.2 Comunidades criadas no evento de timbila	114
2.3 Eventos e contextos das performances	119
2.4 Processo criativo das performances	127
2. 5 Performances das timbila: Da oralidade à escrita	134
2.5.1 Performance e oralidade	134
2.5.2 As marcas da oralidade nas performances das timbila	140
2.5.3 Performances das timbila: Entre a oralidade e a escrita	144
2.5.4 Performances das Timbila: diálogos intepistêmicos.....	147

CAPÍTULO 3.....	154
3. PERFORMANCES E RITUAIS DAS TIMBILA.....	154
3.1 Da religiosidade dos chopes.....	154
3.2. Ritual para um evento de timbila.....	160
3.3 Rituais, contexto e estruturas do poder político.....	164
3.3.1 Relação entre as tradições e o poder político.....	167
3.4 Mwenje, na sua relação com o homem e meio ambiente, no período colonial	174
3.5 O Ritual e sua socialização no contexto pós-independência	178
3.6 Rituais e fabrico de instrumentos.....	180
3.7 Relação entre a religiosidade e a tradição no contexto das timbila	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como tema “Performances das timbila moçambicana e suas redes culturais: da estrutura visível à estrutura invisível”.

Timbila é plural de *mbila*, nome de um instrumento musical de percussão pertencente ao grupo dos xilofones e, ao mesmo tempo, nome de uma dança que acompanha os ritmos produzidos pela orquestra instrumental, praticada na zona sul de Moçambique, justamente na Província de Inhambane, por indivíduos da etnia chope (LUTERO, 1980, p.40). Embora possa ser tocada a solo, normalmente, a mbila é concebida para ser tocada em grupos ou orquestras.

Assim, a mbila, para além de ser um instrumento musical, é uma prática performativa complexa que envolve: a expressão rítmica, melódica, corporal, poesia, isto é, as letras das canções, o espaço, a mímica, os gestos, o público, que representam a própria prática artística. Estes são aspectos mais visíveis ou de superfície. No entanto, existem outros, mais profundos, que não estão ao alcance do grande público, a nível da estrutura, dos conteúdos e do poder simbólico que representam. É dentro dessa lógica que o presente estudo, ao invés de se dedicar ao estudo das timbila a partir dos aspectos objetivos, que estão ao alcance do público, busca propiciar um olhar detido aos aspectos subjetivos que se encontram na estrutura profunda.

O uso do termo estrutura nesta pesquisa é baseado na definição dada por Victor Turner (1974) na obra intitulada *O processo ritual*. Nessa obra, Turner concebe estrutura como um conjunto de padrões comportamentais que é expresso com certa regularidade e que fazem parte da vida cotidiana do grupo que as pratica. Nesta linha de pensamento dada por Turner, a estrutura profunda tem a ver com o conhecimento do lado mais obscuro da cultura, o que também significa conhecer os papéis sociais que os indivíduos desempenham no grupo a que pertencem – o seu estatuto social, a organização social, os poderes místicos, as estruturas políticas, as características espirituais os quais eles pertencem. Significa penetrar nos lugares sagrados da sociedade, justamente nos rituais, nos mitos e valores simbólicos que representam para os membros da comunidade na sua vida cotidiana. A penetração na estrutura profunda de uma cultura requer, acima de tudo, conhecer a autoridade que os indivíduos de uma dada sociedade possuem e os vínculos que estabelecem com os membros da comunidade.

Conhecer a estrutura profunda de uma cultura, com base na perspectiva de Turner, significa acessar o círculo mais amplo de relações sociais, que nos permite enxergar como as sociedades se influenciam mutuamente, e também perceber a consciência coletiva do grupo, no sentido de apurar justamente o sentimento que os membros desse grupo possuem de si mesmos em relação à sua existência.

A opção por esta perspectiva de análise deve-se ao novo rumo que os estudos das performances culturais nos têm sugerido. Nesse novo paradigma de análise, Milton Singer (1912-1994) revela que as performances culturais nas Ciências Sociais e Humanas, até o início do século XX, eram entendidas de forma mais objetiva, valorizando os aspectos visíveis da expressão cultural. Contudo, atualmente os estudos das performances culturais estão a ter novos contornos. Ao invés de se ocuparem apenas do produto final que é exibido no palco perante o seu auditório, estão mudando o seu paradigma de avaliação das práticas performativas (CAMARGO, 2013). Ou seja, para além de se cingir aos aspectos como mímica, teatralização, letra das canções, movimentos do corpo e o comportamento do auditório, estão também trazendo outros elementos performativos, tais como, os rituais, as lendas, mitos, a linguagem não verbal, os contextos: os lugares, o tempo e os papéis sociais, as histórias associadas a essas práticas. É nesta linha de pensamento que se pretende estudar as performances das timbila, visto que elas vêm sendo apenas compreendidas a partir dos elementos performativos que estão visíveis e pouco se sabe como esta prática está conectada com as suas redes de interações culturais: as redes invisíveis. Diante desta observação colocamos a seguinte pergunta de partida: *Como é que as performances das timbila se configuram como uma rede complexa de interações culturais?*

O objetivo da pesquisa é refletir sobre as performances das timbila a partir das suas complexas redes de relações culturais compartilhadas dentro da sua estrutura profunda, em diferentes dimensões históricas, sociais, culturais nos contextos colonial e pós-independência. Por sua vez, esse objetivo geral desdobra-se nos seguintes objetivos específicos: a) identificar a estrutura e os processos performáticos das timbila no período colonial e pós-colonial, para melhor compreender as transformações ocorridas e como esta prática foi se reinventando em diferentes contextos e situações; b) analisar os elementos culturais acionados nas performances das timbila que contribuem para o produto final, que nem sempre estão visíveis, e que fazem parte da sua estrutura profunda; c) relacionar como as performances das timbila se articulam com

as memórias coletivas, compartilhadas nas cerimônias e rituais comunitários; d) analisar como os estudos das performances culturais se interconectam com os saberes transmitidos ao nível das performances culturais.

Quando o projeto de pesquisa foi concebido, a ideia inicial era de realizar uma pesquisa de campo, com base na observação participante, que seria realizada no distrito de Zavala, província de Inhambane, por ser o berço das timbila. Este é o local onde se realizam as celebrações do *M'saho*, o principal evento da apresentação das orquestras de timbila e que tem lugar na Vila de Quissico, distrito de Zavala, terra dos chopes. A ideia era de vivenciar as performances das timbila no seu contexto real, interagir com os artistas *in loco*.

Figure 1. Mapa da zona sul de Moçambique com destaque para a Província de Inhambane



Porém, com o surgimento da Covid 19, e a consequente decretação de Estado de Emergência em Moçambique, acompanhadas de medidas de restrições e cancelamento na realização de atividades culturais, interferiu para a alteração da abordagem metodológica. Por este motivo, a entrevista, enquanto instrumento de recolha de dados, deixou de fazer parte da pesquisa. Diante deste cenário, a pesquisa se baseou apenas em consulta bibliográfica e documental. Neste âmbito, foram consultados materiais inerentes às timbila. Por via desse tipo de pesquisa, iniciou-se, primeiramente, um levantamento teórico-bibliográfico que nos permitiu

(re)visitar o(s) trabalho(s) de pesquisa realizados por outros estudiosos em torno da teoria das performances, assim como em torno das performances das timbila. Através da pesquisa bibliográfica consultaram-se diversas obras de autores que direta ou indiretamente estão relacionados com o tema em questão, como Hugh Tracey (1946); Martinho Lutero (1984); Margot Dias (1986); Ilídio Rocha (1962); Amândio Munguambe (2000); Valdemiro Jopela (2006); Marílio Wane (2019). Fazem parte ainda de material de apoio de estudo a informação recolhida pelo autor em ocasiões pretéritas, em virtude do seu interesse pelo tema.

Pela natureza do objeto do estudo que envolve a música, a dança, os processos comunicativos, os modos de organização social, as transformações, as crenças, a pesquisa foi desenvolvida a partir de uma abordagem interdisciplinar. Foi com base nessa abordagem que colocamos os temas desenvolvidos pelos estudiosos acima mencionados a dialogarem com as teorias do campo da Antropologia Cultural, Sociologia, História, Etnomusicologia, Literatura e Linguística. Com efeito, colocamos esses campos de saber a dialogarem entre si, no sentido de dar uma resposta aos objetivos da pesquisa, de forma a alcançar um conhecimento mais abrangente, ao mesmo tempo diversificado e unificado. Apesar de os diálogos inter-epistêmicos estarem suscetíveis a tensões, ambiguidade, inclusão, exclusão, divergência, e convergência, a nossa pretensão consistiu na exploração dos aspectos liminares que os diferentes campos de saber propiciam para a presente pesquisa. Por isso, procurou-se extrair um conhecimento que se encontra num espaço liminar, que não pertence a nenhuma disciplina, ou seja, que tende a se situar numa fronteira que lhe permite estar entre saberes, tal como ensina Victor Turner em sua obra *O Processo Ritual* (1974).

Nessa ótica, buscou-se estudar as performances das timbila a partir de combinação de conhecimentos que possam nos oferecer uma forma mais ampla para perceber determinados fenômenos relacionados com os contextos e objeto de estudo. Nessa combinação de fatos, a pesquisa interdisciplinar ajuda a “restabelecer as interdependências e inter-relações entre processos de diferentes ordens de materialidade e de racionalidade, a internalizar a externalidade dos processos excluindo os núcleos de racionalidade que organiza o objeto de conhecimento das ciências” (SOMMERMAN, 2008, p.30).

Mais do que isto, a presente pesquisa procura obter uma visão cosmológica e cosmogónica sobre esta prática a partir do entendimento dos próprios praticantes, no seu modo de pensar, sentir e agir. E por se tratar de uma expressão cultural da oralidade, ter-se-á em conta aspectos adstritos a esta realidade. Ainda no campo da oralidade são discutidos os modelos e técnicas de preservação e as possíveis reformulações registradas ao longo do tempo. Para tal, se faz necessário recorrer à memória de tradição oral como referência insubstituível na qual a sociedade vai buscar inspiração para a sua conduta no presente. Neste caso, a memória da tradição oral é usada não apenas como um simples meio de comunicação do cotidiano, antes pelo contrário, é tomada como um depósito de sabedoria, visto que em sociedades de tradição oral, como por exemplo em Moçambique, estas ainda reconhecem a oralidade como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. Daí que as gravações de depoimentos das “bibliotecas vivas” consideradas guardiões de saberes são aqui convocadas a dar a sua sublime contribuição na ressignificação dos valores simbólicos associados às timbila, com descrições nas quais fazem menção a acontecimentos referentes a uma época longínqua, que remete a origem e fundação da prática cultural.

Enfim, este estudo incide na reflexão sobre as performances culturais a partir de uma análise comparativa inserida numa dinâmica própria e em processo de permanente transformação, assumindo novas projeções e significados. É em torno dessas dinâmicas sociais que se procura entender a questão de gênero nas performances das timbila, no sentido de saber quais são os papéis sociais exercidos nas atividades inerentes às timbila, uma vez que se trata de uma etnia de linhagem patrilinear, regida por normas sociais assentes numa divisão de papéis sociais entre homens e mulheres. É daí que há a necessidade de se perceber os papéis exercidos pelas mulheres nas performances das timbila, bem como as prováveis rupturas que vão acontecendo em relação ao gênero, ao longo da História. Neste âmbito ter-se-á em conta o seu grau de aceitação ou de rejeição da participação da mulher, seja ela na estrutura visível assim como na invisível.

A escolha deste tema surge da tomada de consciência por parte do pesquisador sobre a relevância que a prática de timbila representa tanto para o povo chope quanto para a sociedade no geral. Desde que esta performance foi proclamada como patrimônio cultural e imaterial pela

Unesco, em 25 de novembro de 2005, as timbila passaram a chamar mais atenção a instâncias de todos os quadrantes.

Umas das razões que ditou a submissão da candidatura das timbila à património oral e imaterial, conforme atestam os documentos da candidatura, assentava no fato de alguns mestres desta arte estarem em idade muito avançada, não havendo uma prática sistemática de transmissão desse legado aos mais novos. A interrupção dos *Misaho* (eventos de timbila) após a Independência Nacional, a guerra de desestabilização dos dezasseis anos, que ocorreu em Moçambique entre o governo de Moçambique sob a direção da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) constituíram fatores de empobrecimento da prática de timbila chope. O Estado moçambicano concebeu esta problemática como o ponto de partida para traçar um projeto de salvaguarda das timbila.

Foi neste âmbito que o governo moçambicano optou, através do Ministério da Cultura, em colaboração com a Direção Nacional da Cultural, com o Instituto de Investigação Sócio-cultural (ARPAC¹), e com o apoio da Cinemate (produtora fornecedora de material cinematográfico), Associação de Amigos de Zavala (AMIZAVA), Televisão de Moçambique (TVM), Rádio Televisão Portuguesa (RTP), elaborar e submeter a candidatura das timbila chope à UNESCO, para património cultural da humanidade.

A escolha desta expressão cultural relaciona-se com o fato de fazer parte de um trabalho que o pesquisador vem desenvolvendo desde a graduação, em 2011 com o tema “Papel da Comunicação no Processo de Salvaguarda das timbila chope como Património da Humanidade”, para o desenvolvimento do trabalho do fim do curso. Em 2010, enquanto pesquisador, estagiei na Comissão Nacional para UNESCO, integrando no Comitê de Salvaguarda das timbila. Foi em torno das ações de salvaguarda que estabeleço uma relação mais profunda com a prática de timbila no seu espaço de inserção. Por via deste estágio, criei vínculos de amizade com os mestres detentores de saberes relativos às timbila.

¹ ARPAC que iniciou as suas atividades em 1983, na forma de um Projeto que entre outros fins, visava assegurar os destinos dos documentos recolhidos durante a Campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura que teve lugar entre 1978 à 1982. Por meio do decreto nº 26/93 de 16 de Novembro de 1993, o ARPAC deixou de ser um projeto tendo se transformando em Instituição com o nome Arquivo do Património Cultural. Posteriormente esta sigla passou a corresponder ao Instituto de Investigação Sócio-Cultural através do decreto nº 25/2002.

De certo modo, o interesse em pesquisar as performances das timbila resulta da experiência e convivência que estabeleci com a comunidade chope, em especial com a prática de timbila. No princípio da minha relação com esta prática não tinha nenhum interesse acadêmico, mas apenas em conhecer as minhas raízes, visto que o meu avô materno era um tocador de timbila. Foi a partir dessa ligação familiar que entrou em mim a paixão pela arte de timbila. O interesse em me tornar tocador de timbila surge em 1996 quando passo a integrar o grupo *xitlango*. Mas, em 1998, passo a tocar no grupo de canto e dança *Tsemba*, cujo repertório continha as danças mais significativas que representavam o país, como um todo. Foi nesse grupo onde me afirmei como tocador de timbila. A partir do ano 2000, co-participo na fundação do agrupamento *Tchikulo*. Também foi nesse agrupamento onde obtive uma larga experiência na prática de timbila, tanto no contexto da música chope, assim como no contexto da música urbana. Por sua vez, isso permitiu com que eu pudesse colocar as timbila a dialogar com outros instrumentos musicais modernos, tais como: guitarras, piano, saxofone e bateria. Isso não só permitiu experienciar o encontro entre instrumentos da música africana e da música ocidental, mas o encontro de linguagens musicais trazidas pelos diferentes membros do grupo provenientes de distintas escolas de aprendizagem, sejam elas convencionais e não convencionais. Essa habilidade e sensibilidade de articulação com os diferentes instrumentos e linguagens foi graças à influência que tive do mestre Orlando da Conceição, que me convidou para ter aulas em sua casa. O fato de frequentar a sua casa abriu-me uma vasta rede de contatos e amizades que, entretanto, foi crucial não só no que diz respeito à prática de timbila, mas da música como um todo. Para mim, conhecer a música e as narrativas sobre timbila constitui uma das formas de poder mergulhar nas raízes da minha ancestralidade, bem como conhecer o valor simbólico que ela representa tanto no seio familiar quanto a nível da comunidade chope, como um todo.

O interesse em aprofundar o estudo da prática de timbila deveu-se ao meu percurso profissional enquanto colaborador do ARPAC, uma instituição que pertence ao Ministério da Cultura (extinto). Foi através dessa ligação com o ARPAC que pude acompanhar os eventos anuais de timbila, entre 2012 a 2017. A colaboração com o ARPAC não só cria em mim inúmeras possibilidades de participar nos locais de celebração dos eventos de timbila, mas também permitiu ter acesso aos acervos bibliográficos que foram riquíssimos para o desenvolvimento desta pesquisa.

O ponto de partida para a candidatura ao mestrado iniciou em 2017, foi quando recebi um convite para apresentar a minha comunicação no Centro Cultural Brasil Moçambique (CCBM). Foi nesse contexto que conheci o Professor Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior, e através dele recebi o edital da candidatura do processo seletivo 2019 a 2021, no qual fui aprovado. É a partir do interesse em dar continuidade aos meus estudos, em especial no campo da cultura, que me proponho desenvolver esta pesquisa cujo título é *As performances das timbila e suas redes de relações culturais: Da estrutura visível à estrutura invisível*.

A dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro integra uma breve contextualização do país, sob o ponto de vista cultural, social e político. De seguida apresenta-se o conceito de timbila, demonstrando as redes de relações que ela estabelece com outras narrativas, bem como na análise do *M'saho* no contexto colonial e pós-independência. O segundo capítulo está voltado para a caracterização de um evento de timbila que é apresentado no palco. Nessa caracterização são apresentadas as etapas do um evento de timbila e os contextos em que ela é tocada. O terceiro capítulo se dedica ao estudo sobre os rituais praticados nas timbila. Para o desenvolvimento dessa reflexão procura-se pensar a prática de timbila dentro de uma estrutura de crenças e práticas religiosas. Nessa reflexão será destacado o papel das autoridades tradicionais. A discussão sobre os rituais e mitos tem como finalidade demonstrar como eles dinamizam as relações sociais e as condutas dos membros da comunidade em relação à preservação e à prática de timbila.

CAPÍTULO 1

1. PERFORMANCES DAS TIMBILA: ORIGEM E LINGUAGEM

Neste capítulo, efetuamos, em primeiro lugar, uma contextualização de Moçambique no sentido de situar o leitor sobre a trajetória cultural, os diálogos interculturais que ao longo dos séculos mantiveram o seu contributo para a cultura atual, mostrando aquilo que são as suas vivências, tensões e contradições. De seguida traremos a questão da origem das timbila, a partir de narrativas incididas dentro de redes de relações entre a tradição e a modernidade, ou até mesmo entre o colonizador e o colonizado. A origem das timbila é também aqui revista a partir de uma dimensão histórica inserida dentro de um contexto colonial e pós-independência. Ou seja, há um olhar sobre as timbila que se estabelece entre as narrativas produzidas no período colonial que entra em contradição e disputa com a percepção que os próprios chopos têm de si mesmos, enquanto portadores e depositários desse património cultural.

Com base nessa análise se busca conhecer o significado simbólico que as narrativas representam tanto para as performances, assim como para a própria comunidade, na construção de identidades. Nessa perspectiva, contamos com os ensinamentos das teorias das performances culturais, enquanto metodologia de análise, no sentido de se fazer uma reflexão crítica entre a visão dada pelos chopos e a visão dada pelo Ocidente. Logo, estamos convictos que poderemos ampliar a compreensão das timbila, desta vez não apenas com base nas narrativas feitas pelo outro, mas também das múltiplas versões dadas pelo povo chope em torno de si mesmo. Trata-se aqui de versões já reportadas em pesquisas efetuadas por estudiosos moçambicanos, tais como Munguambe (2000) e Jopela (2006), cujas abordagens, em determinadas situações, colidem com as dos estudiosos do mundo ocidental.

1.1 Conceito de performances culturais

“A designação performances culturais foi estabelecida pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer” (CAMARGO, 2013) mas é a partir dos anos de 1960 à 1970 que os estudos das performances culturais ocupam o centro da reflexão académica sobre cultura, procurando atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a

encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade. (TAYLOR, 2013).

Na atualidade, as performances culturais dialogam com várias disciplinas, não só na etnografia da cultura desenvolvida por Victor Turner e do teatro por Richard Schechner, mas também atravessam outras áreas de conhecimento como, por exemplo, a Sociologia, Comunicação, Linguagem, História Cultural, Psicologia, Filosofia, Cinema, Museologia, Artes Visuais e Literatura. Nestes moldes, os estudos das performances abrem a possibilidade de nos dar a compreensão dos estudos das tradições a partir de múltiplos olhares interdisciplinares.

Com base nesta abordagem, os estudos das performances estão a abdicar dos velhos paradigmas de análise das culturas, assentes nos modelos lineares de explicação e de compreensão da cultura, para apostar em modelos mais interativos e inclusivos, valorizando as experiências do ser humano em suas múltiplas realidades. Neste domínio, os estudos das performances culturais tentam perceber como a sociedade dá sentido a vidas, com um olhar para as questões previsíveis e imprevisíveis que se podem desencadear diante de uma ação performativa: a estruturação e desestruturação profunda das culturas, os processos normativos, crises e conflitos, reintegração de múltiplos saberes, que atuam dentro de uma lógica assente na complementaridade, convergência e divergência. O ponto de vista de formulação teórica, abordagem que aqui se propõe, vem revelar que as performances culturais estão a romper as barreiras disciplinares colocadas pelos antigos modelos hegemônicos de análise e produção de conhecimento, posicionando-se num lugar liminar, de entre lugar, que se situa no ponto de encontro interdisciplinar, rejeitando as suas fronteiras.

Mesmo assim,

performances culturais é um conceito que está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser” (CAMARGO, 2013, p.2).

Também são entendidas como formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aspectos não evidenciados pelos números, entrevistas, mas alcançados pela experiência, pela vivência, pela relação humana. De acordo com Camargo, as tais manifestações podem ser “cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções, apresentação de música instrumental, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, temas, enredos e conflitos, etc” (2013, p.4) que, no nosso entender, são carregados de simbolismo e que podem ser interpretadas a partir de várias perspectivas interdisciplinares regidas por princípios e convenções que permitem acessar múltiplos sentidos.

Como defende Diana Taylor (2013, p.31) “o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre elas”. São em torno dessas interconexões profundas que se representam através de diversas camadas de significação que temos acesso a compreensão das tradições (TAYLOR, 2013, p.60).

Tanto que as performances culturais são vistas como

formas de pensamento construídas pela humanidade”, possibilitam distintas experiências pessoais, definem distintos modos de ser e de ver, usos e costumes, e são construídas carregando tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre as pessoas, vilas ou civilizações que pretendem “comunicar a nós sua natureza, sua totalidade” em forma complexa e convincente. (CAMARGO, 2013)

Por atuar num campo interdisciplinar Camargo desperta que as performances culturais lidam com a questão da instabilidade e sua estabilidade, seu ponto de equilíbrio e os possíveis movimentos estabelecidos, apresentando as formas de pensamento, a estrutura de uma cultura, a organização social, os papéis sociais, os aspectos da linguagem, a relação entre a arte e a sociedade, os modos de interação entre o autor e o público, os textos, a música, a personagem interpretada, o silêncio, a estética da recepção da obra. Ao enveredar por este caminho, Diana Taylor (2013) assinala que as performances culturais revelam “o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura”, como também reconstroem sentidos, trazem uma realidade simulada a partir de leituras complexas, sobre camadas de significações sobre determinadas práticas culturais.

Não se trata da representação da realidade como tal, mas uma situação construída dessa realidade que carrega em si mesma aspectos que ligam o indivíduo com o seu meio político, social, cultural, e econômico. As performances culturais buscam estudar o objeto cultural no espaço e no tempo, lida com a estrutura mental de uma sociedade, bem como trabalha com a representação simbólica, pelo fato de o homem ser definido como um ser simbólico. É nessa senda que os estudos das performances tratam a cultura como um sistema de signos ou mesmo como um campo em que as práticas culturais assumem um determinado valor simbólico que possui mais do que uma representação. Não é por acaso que as representações das performances são vistas como portadoras do simbólico que vem para dar sentido ao mundo, a partir de narrativas construídas que não só envolvem aspectos tangíveis, mas intangíveis e sensíveis que são, assim, partilhados pelos membros da sociedade.

As performances culturais estão inseridas em atos de comunicação. Os teóricos deste campo de estudo não dão apenas importância aos aspectos verbais, mas também aos códigos que os interlocutores usam para interagirem nas performances. Em sua pesquisa Diana Taylor tem mostrado que as teorias das performances estão mais preocupadas com os aspectos profundos da linguagem como, por exemplo, os códigos de comunicação. Isto porque “os códigos comunicam muito mais do que os fatos” (2013) e a decodificação dos tais códigos se torna necessária para a interação social. Logo, faz sentido dizer que as performances culturais se ocupam no estudo da comunicação a partir das circunstâncias tanto de produção quanto de recepção.

As performances para além de serem vistas como algo que é apresentado aqui e agora, também lidam com os acontecimentos do passado, estruturam os ambientes mentais e sociais do passado. Segundo Diana Taylor (2013, p.60), as performances se ocupam na restauração de acontecimentos que leva-nos a aceder ao passado por via da memória. Por sua vez, é essa memória que funciona como construtora e restauradora de identidades, da vida social e do comportamento humano por via da imitação. Nesse processo de restauração as performances lidam com os fantasmas, as imagens, os estereótipos que podem suscitar a restauração do passado que assombra o nosso presente, constituindo uma forma de espectrologia, que ressuscita e reativa os velhos dramas.

Diana Taylor enxerga as performances como um campo de estudo, que num primeiro nível atua como uma metodologia de análise de eventos, danças, teatro, rituais, comícios políticos, funerais. Num segundo nível as performances culturais constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. A obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade na esfera pública. As teorias das performances ainda são vistas como algo que está em construção, pois não existe um conceito único, por tratar-se de um campo de estudo que está nas fronteiras disciplinares.

Para melhor compreensão do objeto de estudo em questão, optámos de seguida fazer uma breve contextualização sobre Moçambique, no período pré-colonial, colonial e pós-colonial. A ideia central é de perceber a origem dos chopes e a sua caracterização, sob o ponto de vista geográfico e sociocultural. Não só, falaremos sobre a sua vocação para a música e dança de timbila.

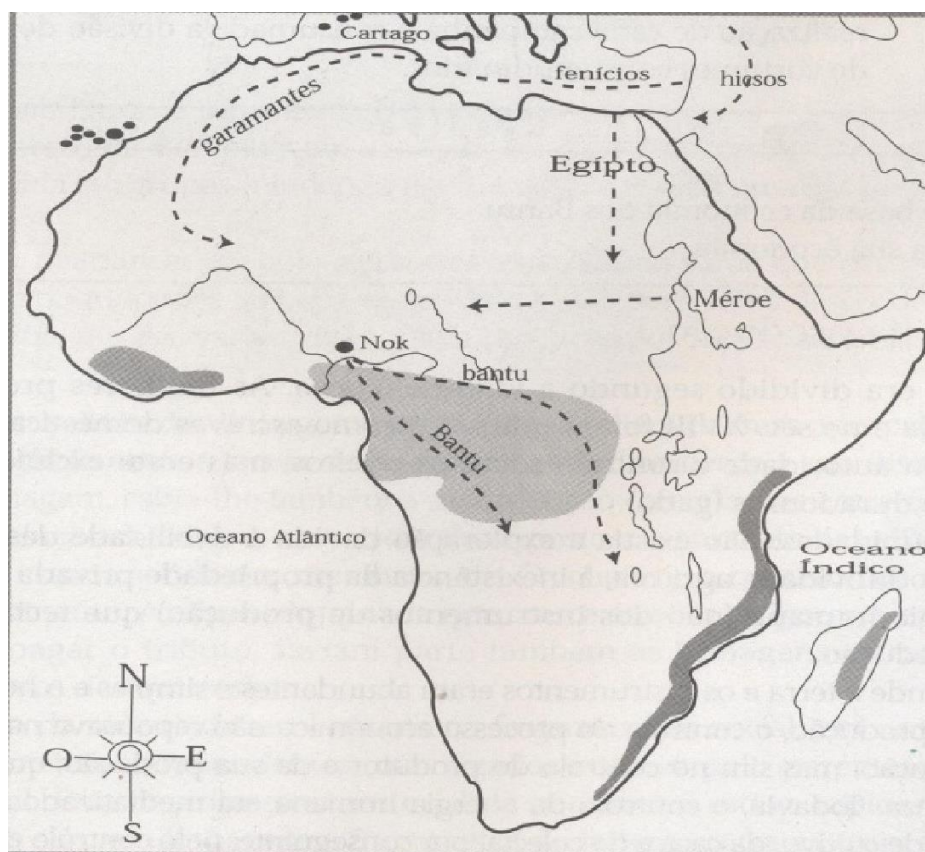
1.2 Contextualização sobre Moçambique



Fonte: Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano.

Moçambique é um país do continente africano localizado na costa oriental, a sul do Equador, na região da África Austral. O povo moçambicano é resultado do encontro de vários povos e culturas, tais como os povos bantu da África central, árabes, indianos e europeus. No entanto, os povos Bantu são aqui concebidos como um conjunto de grupos que estão na origem das etnias dominantes, os yao, os macuas, os angones, os nyanjas, os bitongas, os changanas e os chopes que se distribuíram do norte ao sul de Moçambique. Além dos grupos Bantu há que destacar as comunidades swahilis instaladas em áreas costeiras e responsáveis pela introdução do islamismo em Moçambique que sucedeu no contexto da Penetração Mercantil Árabe Persa entre o século IX (880) e o século XVI (1505).

Figure 3. Mapa de expansão bantu para a região da África Austral e de Moçambique



Fonte: Mutemba (2020), Manual de História de Moçambique: 12ª Classe.

Neste âmbito, a presença árabe trouxe profundas transformações que estão patentes nas vestes, culinária e na gastronomia de Moçambique. Não só a sua presença contribuiu para: o surgimento dos reinos afro-islâmicos da costa: Sultanatos e Xeicados; Estabelecimento dos

primeiros núcleos islamizados na costa nortenha de Moçambique; Predomínio da cultura e da “língua swahili falada no norte de Moçambique e em muitos países africanos, tais como: Tanzânia, Quênia, Congo, Burundi, Ruanda entre outros” (GINJA, 2008, p.14).

A presença árabe trouxe novas influências no campo da música e da dança. Foram introduzidos novos elementos como, por exemplo, o instrumento de tipo alaúde oriental. Os cantos vocais da zona litoral baseiam-se nas técnicas vocais típicas dos cantos islâmicos. Apesar de toda esta influência árabe, os convertidos ao islamismo não abandonaram completamente as suas músicas e danças tradicionais; antes pelo contrário, continuaram a praticar fazendo alterações, incorporando elementos da cultura árabe tanto na música como na dança.²

Quando os portugueses chegaram a Moçambique em 1511, com o objetivo de controlar as vias de escoamento de ouro e de marfim, para o mercado asiático, que era até então dominado pelos árabes, atacaram os Árabes-Swahili e passam a ter o monopólio do controle das rotas comerciais para Índia. Entre 1886/90 até 1974/5 implementaram a ocupação efetiva de Moçambique. Este processo resultou do ato da partilha do Continente Africano pelas potências coloniais, decidida na Conferência de Berlim (1884 a 1885) em que os Estados pré-coloniais foram separados e misturados. Ou seja, separaram-se povos de um mesmo reino para se unirem a outros povos pertencentes a outras nações. Isso trouxe implicações políticas radicais às sociedades africanas existentes.

No ato de separação não houve respeito pelas fronteiras geoculturais; apenas validaram-se as fronteiras geofísicas, ignorando divisões internas já existentes e “decidiram repartir o continente africano segundo os seus interesses, sem qualquer respeito nem a mínima sensibilidade pelas formas de tradição cultural e de governação que os povos desse mesmo continente já possuíam” (ROSÁRIO, 1996, p. 17). As comunidades africanas foram cortadas e substituídas pelo poder dos portugueses. Foi em função desta composição aleatória das fronteiras que Moçambique se tornou numa sociedade multicultural, multiétnica e multilingue. Esta multiculturalidade patenteia-se em Moçambique, segundo Gregório Firmino, (2002, p.80), através da coexistência de 23 línguas bantu, para além da língua portuguesa, a oficial.

² Como é o caso da dança tufo que é de origem árabe, e é praticada no Norte, nas províncias de Nampula e Cabo Delgado. Esta dança também pode ser encontrada em quase todo o país, uma vez que a comunidade islâmica está espalhada por todo o território.

Porém, esta diversidade multiétnica e multilíngue foi utilizada pelo sistema colonial para sedimentar o tribalismo no sentido de fragilizar a coesão social, como forma de evitar qualquer tentativa de união entre os nativos (LOPES, 2004). Durante o período da colonização, os valores da cultura dos ancestrais foram marginalizados. A cultura moçambicana foi interpretada pela ideologia colonial como manifestação primitiva e de pagãos, cuja alma era necessário salvar. Em virtude disso, as práticas das manifestações culturais do colonizado foram censuradas e marginalizadas. Os casamentos tradicionais perderam espaço a favor do casamento civil e religioso de matriz ocidental. Os instrumentos musicais africanos eram conotados como instrumentos associados à superstição, não podiam acompanhar os cantos religiosos. Assim, os africanos viram-se limitados de participar em eventos da sua própria cultura. E para serem valorizados tiveram que assimilar a cultura do outro (colonizador).

De acordo com Lorenzo Macagno (2014, p.32), a política de “assimilação é um sistema jurídico que dividia os africanos em duas categorias: ‘indígena’ e ‘civilizado’”. Essa política colocava o colonizado numa situação de alienado, vendo-se obrigado a incorporar a língua e os costumes do colonizador. Segundo Gilberto Matusse (1998), a política de assimilação objetivava transformar o colonizado num português “verdadeiro”, levando-o a abandonar os seus valores originais e assumir uma postura que converge com os valores europeus, para daí gozar do direito à plena cidadania portuguesa (1998, p.60). Com a tal assimilação se pretendia que os moçambicanos passassem por certo tipo de transformação cultural, social, intelectual e moral, com vista a desapegarem das suas tradições, mitos, história, crenças, valores e visões do mundo. Esta transformação impunha que o colonizado assumisse a portugalidade, em troca de oportunidades tais como: melhor educação para os seus filhos e um salário melhor em relação aos negros considerados indígenas (MATUSSE, 1998). Agindo desta forma, o sistema colonial pretendia apagar a memória da identidade do colonizado, para de seguida sedimentar os seus padrões culturais, traduzindo-se, no entanto, como o símbolo de dominação colonial e de subjugação do povo africano.

a colonização significa a eliminação da autonomia do colonizado, não só territorial, mas também cultural — como as línguas e as religiões —, colonizar é um exercício que visa desmemorar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro. A violência — nas suas múltiplas facetas

— inerente à dominação foi sempre uma constante dos processos de colonização (HENRIQUES, 2014, p.49).

Nesses processos de colonização, os nativos foram obrigados a renunciar a seus valores para ter a cidadania portuguesa. Porém, ainda que houvesse a tal renúncia os moçambicanos nunca chegaram a assumir o pleno estatuto de portugalidade. Mesmo assimilando os valores da cultura portuguesa, os moçambicanos foram considerados como portadores de uma cidadania periférica.

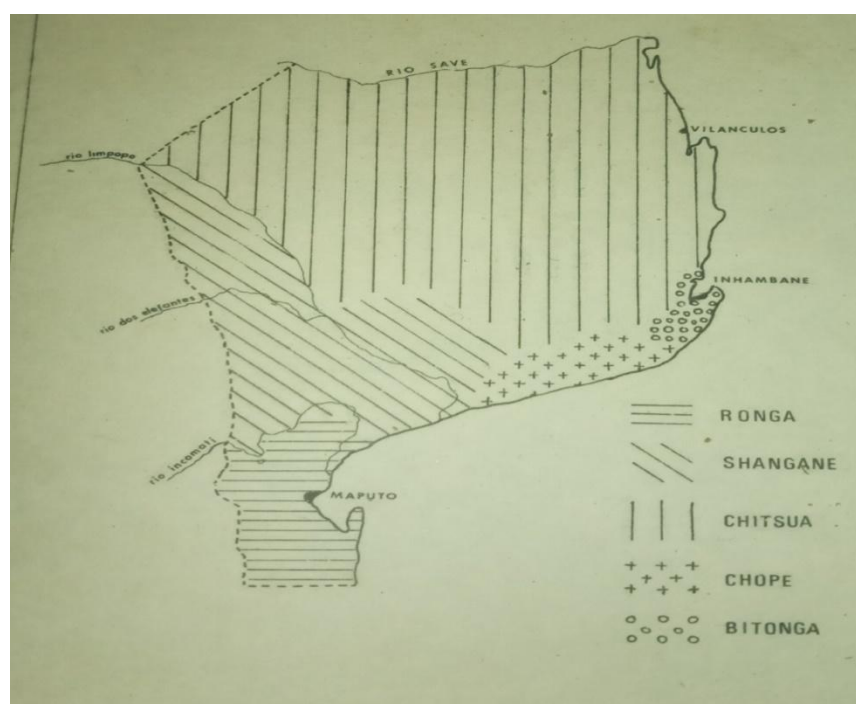
Contudo, depois da independência conduzida pela FRELIMO, muitos projetos não foram ao encontro das expectativas dos moçambicanos, pois nem todos os problemas foram resolvidos, visto que as línguas nacionais continuaram a ser desvalorizadas em relação ao português, que foi escolhida como a língua oficial com vista a promover a “unidade nacional”. Esta desvalorização visava evitar a competitividade ou mesmo rivalidade entre os diferentes grupos étnicos. Segundo Alcinda Honwana (2002), as instituições que promoviam práticas de crenças ligadas à evocação dos espíritos dos antepassados tais como curandeiros, ervanários, espiritualistas e chefes tradicionais que, a partir de rituais consagrados aos ancestrais, resolviam problemas cotidianos das comunidades, foram objeto de repressão, assunto que será desenvolvido no terceiro capítulo. Depois desta contextualização sobre Moçambique, passamos de seguida para uma breve caracterização do povo chope.

1.2.1 O povo chope

Os Chopes são um dos grupos étnicos mais pequenos de Moçambique e habitam em uma pequena porção de terra banhada a sul e a leste pelo oceano Índico. Eles dedicam-se à agricultura, criação de gado e pesca. Segundo Amândio Munguambe (2000) na sua obra *A Música Chope*, o centro principal da situação geográfica dos chopos encontra-se entre os 24-25º graus de latitude Sul e os 34-35º graus de longitude Este (Greenwich), isto é, entre o baixo de Limpopo ao Sul e ao Oeste, o Oceano Índico ao Oriente e o distrito de Inharrime ao Norte. O seu sistema político é dirigido por régulos (chefes tradicionais) autônomos, cada um dos quais é soberano dentro de um pequeno regulado dividido em grandes grupos de povoações e outras unidades de menores dimensões.

Sob o ponto de vista linguístico, os chopes são falantes da língua Chichopi que faz parte da família das línguas bantu. O chichopi tem variantes dialetais: a) Cindoje, falado em Inharrime; b) Cilenge, falado em Chidenguele, Nhamavila e parte de Chongoene; c) Citonga, falado em Mavila, Quissico, Guilundo, até ao limite com Jangamo; d) cicopi, falado de Mavila até Mandendere; e) Cilambwe, falado junto ao lago Quissico e na parte oriental de Chidenguele; f) Cikambani, falado em Homoíne, parte dos distritos de Panda, Manjacaze e Chibuto (NGUNGA e FAQUIR, 2012, p.212). Apesar dessas diferenciações eles são bastante unidos, e a prática de timbila é considerada como um dos elementos da tal união.

Figure 4. Mapa étnico da região sul de Moçambique



Fonte: Maria da Luz Duarte (1980, p.57)

A intercepção entre etnia e língua é, portanto, um elemento decisivo na consciência de pertença a um grupo socialmente constituído e com estrutura dinâmica própria. O grupo étnico, apesar de ser também identificado por uma pertença geográfica, está sujeito a movimentos diaspORIZANTES, o que, de certo modo, reforça este sentido de pertença e de identificação pela língua e outras formas de afirmação identitária que permitem aos seus elementos reconhecerem-se e reforçarem os seus laços de consanguinidade nas macro ou microdiásporas (LICHUGE, 2016, p.25).

Em termo de escrita, a língua chope também se escreve cicopi (copi), de acordo com o novo padrão da ortografia das línguas bantu³. Apesar da padronização ortográfica, em processo, se fará o uso do termo chope para a designação do nome deste povo.

A palavra chope deriva do verbo *ku chopa*, e quer dizer na sua língua local “ferir com arco e flecha”, espetar, ou até mesmo “atirar com o arco”. Os chopes são assim chamados em virtude do uso exímio, no passado, do arco e da flecha como instrumento de caça e de defesa. Eles se distinguiram como um povo, defendendo grande parte do seu território das invasões *nguni*, um grande movimento de conquistas que abalou toda a região sul e partes do centro e norte de Moçambique, em finais do século XIX, provocando importantes alterações na vida política, econômica, social e cultural.

Do ponto de vista da organização social, os chopes são patrilineares, como são todos os grupos etnolinguísticos localizados a Sul do Rio Save⁴. Ou seja, o sistema parentesco⁵ na região sul de Moçambique é patrilinear. Uma vez casada, a mulher representa uma mais-valia no processo produtivo para a família do marido. Nesse sentido, ter uma mulher ou mais de uma

³ A padronização das línguas bantu em Moçambique teve início a partir dos finais dos anos de 1970, no contexto pós-independência. Como resultado do trabalho de pesquisa das línguas moçambicanas realizado pelo então departamento de Letras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, foi criado o Núcleo de Estudos de Línguas Moçambicanas (NELIMO). Uma das principais ações levadas a cabo por este núcleo foi trabalhar no cumprimento das atribuições na investigação, promoção e desenvolvimento das línguas moçambicanas. Um dos maiores desafios deste núcleo está voltado para a padronização da ortografia das línguas moçambicanas, tentando buscar consensos sobre aspectos que ainda se revelam problemáticos. É por esta razão que este núcleo trabalhou e continua trabalhando na aprovação de um sistema de escrita de língua moçambicana com vista a criar mecanismos de acesso à educação das crianças através da sua língua materna. Embora a padronização das línguas bantu em Moçambique seja um processo que ainda está em construção, a sua finalidade é fazer com que os moçambicanos possam um dia aceder à ciência nas suas línguas maternas. (NGUNGA E FAQUIR, 2012, p3 -4).

⁴ Sob o ponto de vista geocultural, o Rio Save é o marco que faz divisão entre o Sul e o Centro de Moçambique, ou seja entre a Província de Inhambane e a Província de Sofala.

⁵ Segundo Henri Junod (1996, p.207-286) há dois tipos de parentesco: parentesco por sangue ou consanguinidade, e o parentesco por casamento ou parentesco por aliança. As uniões matrimoniais por recomendação nunca é uma imposição para a nova mulher que pretende entrar nessa nova relação. O outro aspecto é que o pai não consentiria em dar a mão da filha mais nova antes da mais velha se casar. As uniões matrimoniais geralmente se realizam entre membros do mesmo clã. Dificilmente entre os membros de clãs distantes. Para a formação de família, o homem não pode casar com a mulher quando ambos partilham o mesmo antepassado. O casamento é proibido entre os descendentes do mesmo avô, isto é, entre primos em primeiro grau. Entre primos do segundo grau o casamento é autorizado condicionalmente. “matando o laço de parentesco”, e entre primo do terceiro grau já é permitido. As proibições de casamento entre primos do segundo grau são mais rigoroso do lado paterno do que do lado materno. Os chopes nem todos são polígamos, existem muitos homens monógamos. A poligamia não se tornou como um modelo, mas sim acontece devido a existência de um número excessivo das mulheres relativamente aos homens, devido as guerras que matam ais homens do que mulheres. Daí que as mulheres solteiras devem ser tomadas por homens casados. Os atos de poligamia também se devem ao fato de irmão ter o direito de herdar a viúva do irmão mais velho, quer seja casado ou não. (...) A filha do irmão da mulher é, também entre eles, mulher presuntiva, mas parece que só vem a ser verdadeiramente mulher do marido da tia paterna no caso da morte da tia.

mulher é ainda visto como investimento, não somente para procriação de filhos, mas sobretudo para a produção agrícola, o que consequentemente contribui para o crescimento econômico do homem. Nas sociedades patrilineares, a mulher estando casada, vive sob a autoridade do marido. Ela possui um estilo de vida completamente diferente da zona norte do país, onde a maioria vive sob o parentesco matrilinear. Isto é, na zona norte do Vale de Zambeze, os filhos e os campos de produção pertencem à linhagem da mulher.

De acordo com Manuense (2014, p.8), a origem dos Copes já foi tratada por vários estudiosos, tais como Tracey (1949), Junod (1996) Munguambe (2000) e Jopela (2006). Os chopes são parte da alargada família de povos de origem bantu que vieram estabelecer-se no sul do continente africano, oriundos da região dos Grandes Lagos. Ainda na visão da autora, os chopes fazem parte de um agregado de povos de diferentes procedências, porém, tendo como núcleo central o Zimbabwe. Teria sido a partir desta zona que migraram para o Sul de Moçambique, por volta do século XV, tendo-se fixado na região de Zavala. Este conhecimento nos remete à análise dos processos migratórios ocorridos em consequência da desagregação do império do grande Zimbabwe (1250-1450) e na formação do império de Monomotapa (séc. XV – XIX). Até à chegada dos *nguni*, no século XIX, os chopes eram conhecidos por Mucarangas (MANUENSE, 2014).

Com a chegada dos *nguni*, os chopes passam por transformações econômicas, sociais e políticas. Entre os anos de 1825 até 1895 marcam as fases mais críticas da história, por ser uma época em que se intensificaram, em grande escala, as agressões contra os chopes, conforme explica Amândio Munguambe (2000). Reza a história que os chopes foram vítimas de várias incursões perpetradas pelos *nguni* que estavam a fugir de *Tchaka Zulu*, o reino da África do Sul. Um destes grupos fixou-se no Sul de Moçambique e formou o Estado de Gaza. A fixação dos *nguni* não só causou agressões, também fez com que povo chope fosse resultante da formação de grupos diferentes, criando assim uma cultura e identidade que se fundiam com elementos culturais dos diferentes grupos étnicos. É em função desse entrecruzamento que, em maior ou menor grau, se estabelece o povo chope.

Como se pode perceber, o estudo sobre a origem do povo chope está cheio de contradições e controvérsias. Vários investigadores do passado que se dedicaram na pesquisa dos

chopes apenas interessaram-se em testemunhos de tradição oral, outros basearam-se em fontes escritas. Há ainda quem fez a combinação das duas fontes, oral e escrita.

Jopela considera que

os mais antigos Documentos Portugueses da época dos Descobrimentos (relatos de naufrágios, cartas de missionários jesuítas do séc. XVI, crônicas quinhentistas, obras de governadores e militares atuando em Moçambique, obras de missionários estrangeiros) constituem, sem dúvida, as fontes não só valiosas como indispensáveis para o estudo das origens de alguns povos, e, no caso concreto, do chope. Estes documentos, na sua maioria escritos por estrangeiros, pecam, algumas vezes, por conterem lacunas originadas pela dificuldade de entendimento de topónimos por parte de seus escreventes (autores), o que complica sobremaneira a localização exata de terras a que um e outro se referem (JOPELA, 2006, p. 31).

Na verdade, Jopela faz essas observações no sentido de chamar a atenção aos pesquisadores que no pleno século XXI falam da origem dos chopes assim como a origem das sociedades africanas com base em documentos cujas informações contêm inúmeras lacunas. Mas ao mesmo tempo deixa claro que estes documentos escritos que falam sobre a origem dos povos africanos não podem ser negligenciados, porque a “tradição oral peca por imprecisa, vacilante e fragmentária e porque nos assuntos da antiguidade há poucas certezas” (JOPELA, 2006, p. 32). Para Jopela, a melhor via a seguir foi fazer uma combinação entre os documentos escritos e as fontes de tradição oral.

A disputa entre as fontes de documentos escritos e as fontes de tradição oral, em relação à origem dos chopes, levou a investigadora Leonor Correia de Matos (1973), do Instituto de Investigação Científica de Moçambique, a desenvolver uma pesquisa cuja obra é: “Origens do povo chope segundo a tradição oral”. Em sua análise, a autora ao invés de fazer o uso do termo a origem dos chopes prefere “origens” dos chopes, sempre no plural. Ela também chama a atenção para a necessidade de não encararmos os chopes como uma sociedade homogênea. “Os chopes são um conglomerado de tribos, ou segmentos de tribos, emigradas de pontos vários e ali reunidas em datas distanciadas entre si apenas alguns anos ou vários séculos” (MATOS, 1973, p.3). As narrativas de tradição oral consideram que os chopes antes da invasão dos *nguni* eram

conhecidos por *Valengue*. No entanto, essa atribuição nem sempre reúne consenso entre os chopos, conforme explica Jopela (2006).

Pela sua dedicação à arte de timbilar, Jopela descreve-o como “um povo com tão largas tradições históricas e culturais, em que os poetas e os bailarinos usam da arte como tribunal de consciências” (2006, p.35). Nesse sentido, a arte exerce a função didática de influenciar a sociedade a nível comportamental, de acordo com as normas de conduta socialmente aceites. Para aqueles que assumem papéis sociais desviantes, nesse caso, a função social da performance é de desencorajar ou condenar. Trata-se de um povo cujas performances envolvem a música e a dança, atuando dentro de uma estrutura de linguagem rítmica, melódica e harmónica, que só é possível encontrar dentro desta comunidade. Segundo Gonçalves (1997, p.52) “a utilização formal de estrutura, não se circunscreve exatamente ao seu conteúdo sensível, mas como um ‘modelo’ real subjacente a toda a realidade empírica e que põe em relevo a relação social ou psicológica”.

Devido a sua arte, os chopos são reconhecidos a nível nacional e internacional como bons construtores, e exímios tocadores e dançarinos de timbila. Por esta via a sua língua também se tornou bastante conhecida, não só por causa da emigração que este povo efetuou tanto para as minas da África do Sul no século XIX quanto para a capital do país Lourenço Marques, atual Maputo, mas também por se referir a um povo com uma trajetória musical reconhecida dentro e fora do continente africano. De fato, “os chopos constituem um grupo cultural muito particular reconhecido não apenas pelos europeus (principalmente portugueses e holandeses), mas também pelos vizinhos tsonga⁶ (shangana, ronga, bitonga) e zulus” (JUNOD, 1996, p.33).

1.3 Performances das timbila

Inúmeros estudos mostram que a historiografia das timbila data de 1562, a partir do contato que o Ocidente estabeleceu com a África, no contexto das viagens missionárias, realizada pelo Padre André Fernandes. O primeiro registro desta expressão artística foi efetuado

⁶ Segundo Henri Junod (1996, p.33) a tribo Tsonga compõem-se dum grupo de população bantu estabelecidas na costa oriental da África do Sul, desde as proximidades da baía de Santa Lúcia, na costa do Natal, até ao Rio Save, a norte. Os Tsongas encontram-se em quatro dos atuais estados de África do Sul: no Natal (Amatongalândia) no Transval (distrito de Lidemburgo, do Zoutpansberg e do Waterberg), na Rodésia, e principalmente em Moçambique, justamente na Província de: Maputo, Inhambane, Manica e Sofala.

pelo missionário numa das suas cartas endereçadas aos membros da companhia de Jesus, em Lisboa, alegando ter encontrado a mais antiga descrição do piano indígena, a mbila ou muhambi, construído de cabaças ligadas com cordas a um pau feito em arco, alguns grandes e outros pequenos. Esta é uma das provas que mostra que as timbila são bem autóctones e que há quatrocentos anos estava tão desenvolvido como hoje (JUNOD, 1939, p.29).

Este instrumento é tocado em grupos orquestrais denominados Ngodo ou Migodo. Antigamente cada comunidade dispunha do seu Ngodo, conjunto composto por músicos (*waveti*), e bailarinos (*vasinhyi*). Este conjunto tinha uma composição média de doze músicos, dois tocadores de *njele /tinjele* que é o chocalho que serve para marcação do ritmo na orquestra de timbila e quinze a vinte bailarinos.

Figure 5. Grupo de Timbila ta Venâncio Mbande



Fonte. Vitor Chibanga, 2010

A dança de timbila está intrinsecamente ligada à música, à teatralização e à poesia oral. Marílio Wane (2019) chama atenção para o erro cometido por estudiosos que, muitas vezes, procuram classificar a prática de timbila com base nos mesmos procedimentos que classificam a

música europeia. No entanto, para as performances das timbila esse tipo de enquadramento nem sempre se encaixa, porque a música, a dança e a teatralização encontram-se intrinsecamente interligadas de tal forma que se torna injusto dizer que ela é uma dança deixando a música de fora. Ou seja, a música não existe sem a dança e nem a dança existe sem a música. A música e a dança tornam-se elementos interdependentes nas timbila.

De acordo com Wane (2019) as performances das timbila não se definem como música ou como dança, teatralização. Elas só podem ser entendidas como um conjunto de movimentos que integram a música, a dança, acompanhando o ritmo das timbila, em forma de orquestra, em que cada grupo de timbileiros representa uma determinada voz. A sua apresentação possui princípio meio e fim, que é apresentada por um conjunto de performers diante de um público.

O *Ngodo* ou *Migodo* são compostos por:

- *M'tshitsho* (introdução orquestral). Este movimento vem da palavra *ku-tshitsha* cujo significado é introduzir. Esta composição, geralmente instrumental, é executada na ausência dos dançarinos que se encontram a envergar os trajes típicos para a exibição. As músicas tocadas nas introduções são instrumentais, e podem variar de quatro a seis números musicais. O *M'stitso* só termina quando estão estabelecidas as condições para iniciar os outros movimentos, quer por parte da disponibilidade dos dançarinos, quer por parte da presença do público, para assistir aos ensaios ou ao espetáculo.

- *m'ngeniso* (entrada dos dançarinos). Esta parte executa-se, como o próprio nome indica, para a entrada dos *vasinhyi* (dançarinos). Em língua tchichopi/chope o *m'gueniso* advém do verbo *ku-nguena* que quer dizer entrar. No âmbito das performances das timbila este movimento significa a entrada dos *vasinhyi* para o espaço da cena. Enquanto os músicos tocam o *m'ngeniso*, os dançarinos, dirigidos pelo seu líder, cantam, desfilam e gritam palavras de auto-elogio e louvor ou crítica (*mihauzelo*);

- *mwemiso* é proveniente do verbo *ku emisa* – fazer com que se esteja em pé, à espera do chamamento. Aqui a performance consiste na música tocada na presença dos dançarinos que, com formas recitativas acompanhadas de gestos e alguns passos simples de dança, se apresentam, isto é, dizem donde são e não se esquecem de auto elogiar-se;

- *m'dhano* ou *mwemisso* é o convite e apelo ao público presente para prestar atenção à exibição, que só naquele momento, na verdade, vai começar;

- *cibhudhu* (dança movimentada), Este termo vem provavelmente, de “bhu” o som que se ouve quando se bate com o escudo no chão. Esta composição é executada para que a orquestra demonstre as suas qualidades na dança vigorosa que, para muitos, é a simulação de uma dança guerreira, com os dançarinos saltando, batendo com os escudos de pele no chão, fazendo gestos de combate, que os chopos travaram na guerra colonial.

- *m'zeno* (canto solene). Este termo provém do verbo *ku zena* – tocar devagar - A orquestra começa a tocar com o tempo rápido, quando chega o momento de canto a música é executada num tempo lento. É o ponto máximo de um repertório. Inclui notícia, história, moral, filosofia, em suma, o quotidiano da aldeia. Por isso, *m'zeno* é visto como o movimento do canto mais importante da dança de timbila.

- *m'tshumeto* constitui o recuo dos dançarinos à posição inicial, uma vez que no canto solene a orquestra quer transmitir algo importante para os espectadores. Os dançarinos aproximam-se dos instrumentistas. Terminada a execução do *m'zeno*, os dançarinos voltam à sua posição inicial;

- *mabandla* (dança movimentada em grupos). Os dançarinos dividem-se em pequenos grupos para competirem de forma alternada. Depois, todos eles de uma só vez começam a competir. Esta performance é acompanhada de cantos e saltos. Também se chama a esta dança “conselheiros”, designação que nós não adoptamos por considerá-la resultado de uma tradução infeliz.

- *m'tsitso* (saída dos dançarinos). A orquestra toca para a saída dos dançarinos. Muitas vezes, a composição da entrada serve também para a saída.

A caracterização desse *Ngodo* foi baseado nas pesquisas efetuadas por Tracey (1949), Munguambe (2000), Jopela (2006) e Wane (2019).

1.3.1 Conceito e trajetória das timbila

Segundo Martinho Lutero (1980, p.40) “A mbila foi denominada por muitos musicólogos como marimba chope. O termo marimba é hoje usado no Ocidente como um instrumento presente até em Orquestras Sinfônicas com características semelhantes aos aqui encontrados”. Em função dessas múltiplas designações, Marílio Wane assinala que é comum as pessoas utilizarem a expressão ‘marimba’ tanto dentro ou fora do país. E os músicos que tocam este instrumento são designados por timbileiro ou marimbeiro (WANE, 2019, p.22). Quanto à disposição das notas do instrumento, quase todos os instrumentos possuem as notas agudas à direita e as graves à esquerda. Esta ordem somente é invertida quando o timbileiro é canhoto. Para tal inversão, os construtores colocam o arco que assegura o instrumento para o lado oposto. Isto é suficiente para inverter a ordem das caixas de ressonância.

Inúmeros estudos como, por exemplo, de Tracey (1946), Junod (1996), e Munguambe (2000), conotam as performances das timbila como uma das práticas artísticas pertencentes ao grupo de xilofone com características performativas dos mais avançados da África Austral. Como pude observar durante longo período com que venho convivendo com a prática de timbila, as qualidades inerentes a esta prática resultam da habilidade que os chopes possuem em relação ao modo de preparação, representação, transmissão da sua arte de forma seletiva para os diferentes públicos. Estas habilidades contidas na arte de timbila não são um produto de crenças como se tem pensado, mas resultante de uma acumulação de conhecimento herdado dos antepassados, que envolve: a construção dos instrumentos que é um dos fatores de durabilidade e qualidade da performance, a poesia oral cantada, a dança e encenação, as técnicas de composição, as técnicas de harmonização e de orquestração. É todo um conjunto de saberes que até aos dias de hoje, são atualizados e consequentemente melhorados em benefício da cultura chope. Trata-se aqui de saberes e técnicas que, de certa forma, são vistos pelos chopes como elementos indissociáveis das performances das timbila.

É bem provável que seja em torno dessas distinções que os missionários que haviam mantido o contato com as performances das timbila, segundo Junod (1939), afirmaram ter encontrado na terra dos chopes “gentes afortunadas”. A colocação dessa expressão face à performances das timbila não se cinge apenas àquilo que eles encontraram e testemunharam, mas deveu-se ao afeto que alguns deles estabeleceram com a música e a dança de timbila. Embora a

missão desses missionários tivesse como foco primordial separar a África das suas tradições, para de seguida submeter à moralidade ocidental e ao cristianismo, esta tentativa nem sempre foi bem sucedida porque o próprio Henri Junod foi um dos missionários que confessou que “em África, ele se sentia inspirado pelo poder da beleza da música africana marcada por fortes ritmos, danças coreografadas e organizadas em torno de leis harmônicas e ritmos desconhecidos para os povos europeus” (HARRIES, 2007, p.58)⁷.

Em 1609, o estudo sobre timbila volta a ser alvo de destaque através do missionário português João dos Santos. Ao manter contato com o povo chope, o missionário descreve ter encontrado na zona sul do Rio Save, instrumentos de madeira organizados em grupos (orquestras), cuja ressonância é de uma qualidade particularmente suave (JUNOD, 1939). Embora os relatos efetuados pelo padre André Fernandes e João dos Santos e Junod apresentem informações pertinentes que trazem evidências que mostram os lugar e as datas em relação às timbila, o estudo mais profundo sobre esta manifestação deve-se, de acordo com Marílio Wane (2019), a contribuição dada pelo etnomusicólogo Hugh Tracey, investigador da African Music Society que nos anos de 1940 a 1941, e de forma mais prolongada em 1943, penetrou na terra dos chopes.

Segundo Wane (2019, p.29), Hugh Tracey, etnomusicólogo britânico emigrado para a então Rodésia do Sul (atual Zimbábue) na década de 1920, inicialmente para trabalhar como agricultor, a partir dos contatos efetuados com as comunidades africanas, descobriu qualidades intrínsecas da cultura africana, e se interessa pela musicalidade da África Subsaariana, em particular das timbila dos chopes. No âmbito do contato com a música chope numa fase inicial efetuou registros, anotações musicais e mais tarde 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. Na década de 1940, ele foi convidado oficialmente pelo governo português para realizar e publicar as suas pesquisas na revista “Moçambique Documentário Trimestral”, onde veio a publicar inúmeros artigos, dentre eles: a obra “Música Chope: gentes afortunadas”. Nesta obra Tracey traz um dos elementos fundamentais dessa expressão artística

⁷ A visão que o Junod teve das sociedades africanas pode ser aprofundada na sua obra intitulada *Usos e Costumes dos Bantu*, Tomo I, publicado pelo Arquivo Histórico de Moçambique, UEM, em 1996. Como também através da obra desenvolvida por Patrick Harries, publicada em 2007, cujo título é *Junod e as sociedades africanas: Impacto dos Missionários Suíços na África Austral*.

que é o *M'saho*: evento de timbila onde várias orquestras vizinhas e rivais se reúnem para apresentarem seus repertórios de músicas e danças.

Após ter permanecido 45 dias nas terras do povo chope, o pesquisador conseguiu levar seis músicos de Zavala para a África do Sul, concretamente para Durban, onde estudou a prática de timbila durante três meses. Para aprofundar a sua pesquisa, também manteve contato com os timbileiros que emigraram para trabalhar nas minas da África do Sul. Foi nas pousadas das minas do Reef onde teve a oportunidade de estudar a música chope com os timbileiros que lá trabalhavam. Dentre os músicos que levou à Durban, Tracey viria a trabalhar com dois compositores nomeadamente: Catine e Gomucomo, cujas composições são executadas por toda a parte. As suas obras são interpretadas e recriadas por vários timbileiros.

Embora esta não seja o ponto central da nossa pesquisa, julgou-se necessário destacar que nessa deslocação para África do Sul, os timbileiros tiveram que interpretar o tema *God Save the King*, a pedido dos administradores das minas na África do Sul, para satisfazer os turistas europeus que as visitavam (WANE, 2019, p.44). Essa atitude foi bastante criticada por Tracey pelo fato de os administradores das minas terem forçado os *performers* a favor dos seus próprios interesses.

Para além dos aspectos críticos em relação às performances das timbila, Tracey ficou profundamente impressionado e chegou a chamar a mbila como piano de mão, pelo fato de ser um instrumento portátil quando comparado com o piano ocidental.

Figure 6. Muchini Ndambuzi, chefe da orquestra do régulo Davida, demonstra como se toca timbila de pé.



Muchini Ndambuzi, chefe da orquestra do régulo Davida, demonstra a maneira de tocar timbila de pé.
O arco do instrumento mantém o teclado afastado do corpo.
A bumboleira, passada ao pescoço, sustenta a timbila.

Fonte: Hugh Tracey (1949, p.29).

Tracey, em sua obra intitulada “gentes afortunadas” constata a nomenclatura de diferentes tipos de timbila que compõem uma orquestra. Na sua distinção, Tracey caracterizou as timbila como um conjunto de instrumentos pertencentes à família de xilofone, composto por vários tipos de timbila: xilanzane (soprano), dole (tenor), mbingwe (tenor); debinda (baixo), chikhulo (contrabaixo). Para além dessa distinção, contribuiu para a valorização dessa expressão, conforme descreve Wane (2019), chamando também a atenção das autoridades portuguesas para a importância que era dada à prática de timbila nos meios científicos estrangeiros, forçando-as assim a ter certo respeito.

Na verdade, esta chamada de atenção é feita num contexto colonial em que os estudos etnográficos, em grande medida, procediam dentro de uma estrutura de pensamento cuja racionalidade eurocêntrica impunha a negação do “Outro”. Essa negação está presente na medida em que há um tratamento desigual cuja finalidade resulta, na maioria dos casos, na desqualificação dos saberes não ocidentais. Por causa dessa desqualificação, há necessidade de se romper com esse preconceito, e dar o devido reconhecimento da singularidade subjacente às timbila. Tal reconhecimento somente seria possível se a prática de timbila fosse compreendida fora da relação de poder existente entre o colonizador e o colonizado. Acreditava-se que a

compreensão prática de timbila, fora dessa relação imposta pelo colonialismo português, ofereceria uma base sólida para a compreensão na sua real dimensão do seu contexto sócio cultural.

É importante sublinhar que os instrumentos similares à timbila encontram-se espalhados por várias partes do país com designações diferentes. Por isso, o termo mbila nem sempre é usado na mesma dimensão tal como ela foi concebida pelos próprios chopos. Segundo Margot Dias (1986), existem termos usados para designar os xilofones similares ao dos chopos. A autora considera que a cartografia feita pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik, em 1962, mostra que na zona norte de Moçambique o xilofone é designado por marimba, mais concretamente na província de Cabo Delegado. Também, em sua investigação, Dias (1986) encontrou na zona norte do país os xilofones de teclas soltas chamado *mangwilo*, usado pela etnia *Makuwa*, com características que também se assemelham à da etnia maconde da Província de Cabo Delegado.

Na zona centro do país, os xilofones são tocados na zona entre Mecanhela e Milange com o nome de mambira (DIAS, 1986). Este tipo de instrumento, que pertence ao grupo de xilofones, encontra-se espalhado em várias partes do continente africano e são tocadas por várias etnias de origem bantu, e com formas de tocar distintas uma da outras, por isso seria incorreto considerar o xilofone como um instrumento somente tocado pelo povo chope. Só que diante das diferenças existentes entre os xilofones, as timbila são descritas como uma prática com características singulares, com uma estética distinta, cuja singularidade se destaca pelo seu elevado grau de perfeição, seja a nível de construção dos instrumentos, seja a nível da prática de timbila.

A partir de várias análises, tenho percebido que a singularidade da prática de timbila não se devem apenas ao fato dela ser distinta dos instrumentos que fazem parte da família dos xilofones, praticados dentro e fora de África, mas pelo fato da sua estrutura e estética estar intrinsecamente enraizada na tradição de onde ela emerge, e sempre igual e idêntico a si mesmo, ao lugar da sua origem e ao contexto da tradição. Portanto, a sua autenticidade interliga-se por estar associada à uma história que só se pode encontrar em si mesma, que abarca aspectos visíveis e invisíveis que totalizam a compreensão da própria performances. Logo, é por esta razão que as timbila são vistas como uma produção do gênio deste povo, porque a estética contida no canto e na dança possuem características singulares, quando comparadas com os

outros povos africanos que têm a cultura de prática de xilofones. E por conta dessa distinção, Munguambe considera que os chopes são reconhecidos a nível nacional e internacional como bons construtores de timbila e exímios tocadores. Entretanto, as qualidades artísticas dos chopes em relação à música e a dança de timbila se conjugam com o fato de se tratar de um povo que se “dedica à música, desde já há muitos séculos, sempre com uma paixão extraordinária” (MUNGUAMBE, 2000. p.58).

A partir de uma análise estrutural é possível verificar que as performances das timbila contêm movimentos dos corpos, envolvendo teatralizações, gestos e mímicas que narram toda uma série de histórias que abarcam os períodos pré-colonial, colonial e pós-independência. De acordo com Hermínia Manuense

no passado as timbila eram tocadas em ocasiões festivas, como casamentos e nascimentos; em momentos solenes como a investidura de chefes tradicionais, no culto aos antepassados, o chamado *cidilo*, nos ritos de iniciação, bem como nos momentos de pura diversão, *M'saho*, e na apresentação de novos repertórios. Hoje em dia, por ser uma expressão representativa, as timbila estendem a sua participação às datas comemorativas e celebrações oficiais (MANUENSE, 2014 p. 35).

Para além de eventos dessa natureza, as timbila eram usadas para eventos oficiais promovidos pelas autoridades coloniais. Em julho de 1939, o presidente de Portugal, António Fragoso Carmona, visitou Moçambique, então colônia e tida como Província Ultramarina, e “(..) para a recepção do presidente da República Portuguesa, tinham sido mobilizados também os artistas da música chope, com uma orquestra fenomenal de 100 tocadores de timbila e 200 dançarinos – cantores.” (MUNGUAMBE, 2000, p. 46).

Desde os anos de 1950 até 1975, em todas as administrações onde havia comunidade chope, os timbileiros eram convocados pelas autoridades coloniais para tocarem o hino nacional português, para içar da bandeira aos domingos (MUNGUAMBE, 200, p.47). A participação dos timbileiros na entoação do hino português, para as autoridades coloniais, significava a perpetuação da sua hegemonia na terra do colonizado. Em eventos dessa natureza, a participação dos timbileiros consistia em perpassar uma ideia de exploração do exótico, ou mesmo de uma folclorização das timbila. Neste âmbito, os administradores coloniais pretendiam projetar uma imagem assente numa falsa dinâmica segundo a qual os chopes estavam comprometidos com a causa da colonização. Tal comprometimento era demonstrado através da hibridização entre o

sistema musical ocidental e africano. Tal hibridação acontecia, segundo o olhar das autoridades portuguesas, justamente através de interpretação de repertório estrangeiro com instrumentos musicais africanos, como o caso das timbila. Esta foi uma das formas encontradas pelas autoridades coloniais portuguesas para interferirem, de forma superficial, na cultura da música chope.

Ao proceder desta forma, as autoridades coloniais tinham como objetivo mostrar ao mundo uma "harmonia" entre o colonizador e o colonizado. Este ato era visto pelas autoridades coloniais como uma prática cujo objetivo era enraizar o seu poder hegemônico e implantar subordinação da comunidade chope à ideologia colonial. Todavia, essa tentativa de fazer uso da prática de timbila ao serviço da ideologia colonial não foi tão linear tal como se esperava, antes pelo contrário, este ato também esteve sujeito a tensões, conflitos, deslizamentos e negociações e por vezes atos extremamente violentos. Para atenuar as clivagens existentes, e como forma de negociação, dava-se a prerrogativa de os timbileiros tocarem o seu repertório depois do cumprimento da agenda oficial. Em suma, o ato de participação dos grupos (as chamadas orquestras), nos eventos dessa natureza representava também uma troca simbólica, embora fosse desigual, entre as autoridades coloniais e os performers.

1.3.2 A Emigração sonora das timbila para África do Sul

Neste subcapítulo pretende-se fazer uma reflexão sobre as performances das timbila em duas perspectivas. Por um lado, tendo em vista a ligação estabelecida entre Moçambique e África do Sul. Por outro, tomando em conta o vínculo existente entre Moçambique e Portugal.

A presença das timbila na África do Sul advém das relações que este país tem estabelecido com Moçambique que vem desde tempos remotos. A descoberta de minas de ouro e de diamantes impulsionou a emigração para a África do Sul. As minas da África do Sul representavam a atividade económica mais atrativa na zona sul de Moçambique. A maioria dos moçambicanos que emigraram fugiam do trabalho forçado a que eram submetidos pelo regime colonial, nos projetos de construção de estradas e linha de caminho-de-ferro Lourenço Marques – Transvaal (1894 -1897) e as altas taxas de imposto. Para escaparem do trabalho forçado, alguns tiveram que se enquadrar nas orquestras de timbila. Os timbileiros e dançarinos escapavam ao

recrutamento compulsivo, porque eram protegidos pelos *ti hosi*⁸/ régulos (chefes tradicionais locais, segundo a terminologia usada pelos portugueses). A atividade de recrutamento da mão-de-obra para o trabalho forçado encontrava-se sob a responsabilidade dos régulos. E diante da necessidade do régulo possuir uma orquestra forte, de modo a levar vantagens competitivas diante dos seus rivais, sempre se preocuparam em ter orquestras numerosas com os melhores músicos bem ensaiados. Daí que os régulos procuravam proteger os timbileiros e dançarinos a seu favor, como forma de assegurar a reprodução da prática de timbila, que constituiu e ainda constitui uma das fontes do seu prestígio.

Foi em torno dessa necessidade que alguns indivíduos integrantes da sociedade chope, que possuíam o dom e habilidade na arte de timbila, se integraram nas orquestras como forma de escapar do trabalho forçado. Passaram a se comprometer com a prática de timbila não de forma incondicional, mas como forma de escapar ao *chibalo* (trabalho forçado). Marílio Wane (2019) e Sara Morais (2020) chegam à mesma conclusão de que essa foi uma das estratégias recorridas por alguns tocadores e dançarinos para fugir do *chibalo*. Ainda nessa linha de pensamento, Sara Morais reforça que muitos timbileiros e dançarinos foram obrigados a se incorporarem nos agrupamentos chefiados por régulos. Os indivíduos que manifestassem algum talento na música ou na dança das timbila eram imediatamente recrutados/resgatados/convidados para viver na comunidade sob proteção do régulo.

Contudo, a integração dos *performers* de timbila nas orquestras nem sempre foi tranquila/pacífica, foi muitas vezes acompanhada de algumas tensões, face à relação de dependência que estabeleciam com os régulos, pois, em jeito de recompensa, os régulos se aproveitavam dessa proteção que davam aos artistas. Conforme descreve Sara Morais, os artistas ficavam à disposição do chefe, para trabalhar nas suas machambas (lavouras) e nas demais atividades domésticas. Por conta desse aproveitamento, muitos resolveram esconder que sabiam dançar ou tocar; queriam evitar ser servos do régulo (MORAIS, 2020 p.38).

Em virtude disso, muitos desses timbileiros sentem-se vítimas tanto do sistema colonial que lhes obrigava a trabalhar no *chibalo*, como também injustiçados por terem sido submetidos a trabalhar nas machambas dos régulos. Esse sentimento de injustiça não só afetava a comunidade

⁸ É plural de *hosi* que quer dizer rei, chefe. O poder colonial traduziu para régulo (rei pequeno) para não fazer sombra ao rei de Portugal.

artística. Mesmo os que possuíam emprego, com carteira assinada, com trabalho remunerável, encontravam-se indignados devido à sua condição de colonizado, porque o mercado de emprego na antiga colônia de Moçambique era pensado dentro de uma estrutura racial segregacionista, em que a população negra (colonizada) usufruía salários muito mais baixos relativamente aos brancos. Este fator é também visto como um dos motivos pelos quais muitos moçambicanos, incluindo *performers* de timbila, escolhessem a “terra do Rand⁹” como destino para o mercado de emprego, atraídos por salários mais promissores, em relação ao que se pagava na colônia de Moçambique.

A contratação da mão-de-obra que emigrava para as minas da África do Sul era realizada pela agência sul-africana WNLA – *Witwatersrand Native Labor Association*, que havia se fixado em Zavala e que tinha o monopólio no recrutamento da mão-de-obra barata de trabalhadores africanos da colônia portuguesa para África do Sul, a partir de uma parceria que havia estabelecido com o Governo português. É através dessa parceria que a Província de Inhambane havia se tornado uma das maiores fontes de recrutamento da mão-de-obra dos moçambicanos. Foi através das contratações que a maioria dos chopes, assim como os moçambicanos, da colônia de Moçambique, emigraram para trabalhar nas minas da África do Sul (WANE, 2019).

Para os nativos da zona sul de Moçambique, a emigração para a África do Sul tinha vários significados. Por um lado, trabalhar nas minas funcionava como um ritual de passagem no qual a maioria dos jovens tinham que passar para se tornar um homem adulto e respeitado na sociedade. Por outro modo, o processo de contratação para as minas sul-africanas significava uma transição de um estágio de trabalho forçado para um estágio de trabalho remunerado. Ao mesmo tempo, essa transição simbolizava a passagem de um estado de pobreza para um estado de estabilidade econômica. Por isso até aos dias atuais, na mentalidade dos moçambicanos e sobretudo do povo chope, a emigração para as minas da África do Sul continua a ser conotado como um sinônimo de prosperidade, visto que a África do Sul era e continua a ser uma das

⁹No contexto moçambicano, esse termo tem sido usado para designar África do Sul, cuja moeda monetária é o *rand*, que pertence à economia mais robusta da África Austral, que também está entre as mais poderosas da África, no geral..

potências econômicas mais estáveis da África, com um nível de desenvolvimento que se equipara a de muitos países da Europa. Entretanto, foi através da inserção da mão-de-obra moçambicana para as minas sul-africanas que muitos deles ascenderam economicamente e socialmente.

Para além das transformações sociais e econômicas, a emigração dos chopes para África do Sul fez-se acompanhar da emigração sonora que, consequentemente, causou reinvenções, rupturas e continuidades da identidade das timbila fora das suas demarcações territoriais. A emigração sonora das timbila para as minas fez com que ela se tornasse instável em relação ao lugar de origem, retroalimentada por uma nova estética sonora, resultante das transformações dos instrumentos, que não se equiparavam com os que eram fabricados na terra dos chopes, pois, a matéria-prima usada na construção dos instrumentos, na África do Sul, era diferente da que era usada na terra do povo chope. Recorriam a madeiras alternativas para o fabrico das *makhokhomas* (teclas) e ao invés do uso da fruta *masssala* para funcionar como a caixa de ressonância, usavam latas, o que não propiciava a qualidade desejada. Em sequência dessa emigração sonora e a subsequente reprodução social das timbila que foi acompanhada de transformações, vem demonstrar que as performances das timbila não podem ser vistas a partir de uma identidade única e estável, mas identidades fluídas, fragmentadas, algumas vezes contraditórias, e acima de tudo “descentradas”.

Ainda que os construtores de instrumentos quisessem fabricar timbila na mesma dimensão sonora a que estavam habituados em Moçambique, não era possível, porque era difícil encontrar a matéria-prima capaz de condicionar a qualidade que se assemelhava aos instrumentos fabricados na terra dos chopes. Em função disso, os construtores de instrumento passaram a construir timbila com matéria-prima alternativa, em vez de cabaça, usavam latas como ressoadores, plásticos e arames. Houve alguns casos excepcionais como, por exemplo, o de Venâncio Mbande que, emigrado na África do Sul em 1940 e tendo regressado à Moçambique em 1995, foi um dentre poucos que conseguiu importar o *mwenje* (madeira para o fabrico das teclas) e a *massala* que são as principais matérias-prima para o fabrico de timbila. Esta ação foi concretizada graças a colaboração do etnomusicólogo Hugh Tracey, que havia conhecido Venâncio Mbande em 1950. Em virtude da amizade que tinha com Mbande e da consciência que tinha sobre a escassez do *mwenje*, que afetava o processo de fabrico e reparação de instrumentos,

sempre que Tracey fosse à Inhambane onde realizava suas pesquisas, levava para África do Sul o *mwenje*.

É importante sinalizar que as adaptações causadas pela escassez de matéria-prima não só afetou a estética do formato do instrumento, trouxe também implicações na estética do som, criando novas identidades sonoras associadas às timbila. A criação de novas identidades sonoras produzidas fora das aldeias dos chopos foi questionada pelos próprios chopos que sempre permaneceram no centro, que se preocupavam em manter a fidedignidade das performances, em relação à origem, isto é, no espaço dos chopos. Por seu turno, isso mostra que a fidelidade sonora da música de timbila funciona numa relação de poder e, muitas vezes, conflitantes entre o que é produzido no centro (Zavala) e na periferia (Lourenço Marques e África do Sul). Há uma diferença hierarquizada pré-estabelecida entre as composições musicais produzidas nas aldeias dos chopos, berço das timbila, onde ocupam socialmente uma posição de superioridade em relação às que são produzidas nos espaços diaspóricos.

Trata-se de uma hierarquia que funciona em função do grau de proximidade que se estabelece com Zavala. Os grupos de timbila, tanto os que se encontram na África do Sul quanto as que estão na capital do país em Maputo, por estarem localizados na periferia, estiveram e continuam estar hierarquicamente abaixo em relação aos que se encontram no centro, Zavala. Isto, por si mesmo, mostra que a emigração sonora para África do Sul influenciou na (re)criação de outras identidades sonoras distintas das que se encontram nas terras dos chopos. A estética e os modos de performar ou reperformar as timbila encontravam-se equidistante do seu centro de criação, que ao mesmo tempo é o centro de conhecimento.

Em função dessa distinção, Hugh Tracey nota que os chopos estavam cientes de que a música composta longe de casa nunca é tão boa como a que surge à sombra das palhotas da aldeia nativa, e que os instrumentos improvisados de ocasião não dão os efeitos de som que se conseguem com os feitos em casa segundo os seus preceitos da arte (1947, p.52).

Como pude observar ao longo do tempo, as músicas tocadas nas palhotas das aldeias têm uma estética própria que se apresenta/representa sobre a observância da estrutura do poder e do conhecimento que, muitas das vezes, impõe regras e limites socialmente aceites, nos processos criativos. É também essa mesma estrutura de poder e de conhecimento que, de certo modo, acaba

não valorizando as peças musicais feitas fora do centro, com o argumento delas não terem passado pela observância e pela aprovação da estrutura do poder e do conhecimento. Geralmente, a desconsideração tem a ver com o fato das tais composições terem sido criadas na base de uma liberdade que atuava fora da pressão de regras que lhe são colocadas pelo centro da estrutura do poder e do conhecimento.

Os procedimentos de formação dos grupos de timbila nas minas da África do Sul rompem com os modos que eram operados na terra dos chopos; os *performers* não se constituem em função de pertença ao mesmo regulado, mas constituídos em função dos tocadores e dançarinos de diferentes localidades.

No contexto sul africano, as minas tornaram-se um espaço de (re)encontro de diferentes mestres, tocadores e dançarinos de timbla. Isso trouxe uma nova configuração. As minas enquanto lugar das performances das timbila para além da reprodução social das timbila e de reconciliação entre *performers* de diferentes grupos rivais, ela se transfigurou como um espaço da encruzilhada, da desestabilização, de encontro e desencontro de diferentes técnicas de tocar, cantar e dançar. São ainda vistos como espaço de ressurgimento de novos timbres e de restauração do imaginário das timbila e da identidade chope na diáspora.

O fato das minas ter se traduzido como espaço de encontro de *performers* de diferentes orquestras levou Sara Morais a concluir que “essa configuração teria contribuído para diversificar estilos de modos de tocar e dançar, pois timbileiros treinados em distintas “tradições” passaram a compartilhar suas especificidades naquele contexto” (2020, p.36-7). Nesta ordem de ideias Morais descreve que “assim, canções reconhecidas em Zavala como sendo de determinado compositor, pertencente a determinado regulado, nas minas eram tocadas e dançadas por agrupamentos de formações variadas” (MORAIS, 2020, p.37). Ou seja, há uma clara evidência de que as minas da África do Sul se tornaram um espaço de compartilhamento e de aprendizagem de repertórios de música e dança de grupos de diferentes regulados. Tornou-se um espaço da reperformance da memória e de reconstrução do imaginário, caracterizado por rupturas, consensos e de continuidade da reprodução social das timbila.

A migração sonora das performances das timbila não trouxe apenas mudanças na estética sonora e na qualidade de composição, provocou ainda alterações nas vestes dos *performers*.

Antes da penetração colonial portuguesa, as vestes eram feitas de roupas de peles de animais, depois começaram a vestir tecidos de capulanas e camisetas. As alterações ocorridas nas vestes dos músicos e dançarinos sucederam devido à escassez de matéria-prima, pois, nos acampamentos onde residiam os mineiros era difícil o acesso às peles de gato bravo, do leopardo. Foi neste contexto que se optou em utilizar os restos de fios de algodão e desperdício de gravatas para a fabricação das vestes dos membros da orquestra.

Não se pode negar que as tais mudanças também se devem ao encanto que os mineiros moçambicanos que trabalhavam nas minas da África do Sul tiveram quando viram a maneira de vestir do povo *zulu* da África do Sul. Os mineiros não resistiram aos tecidos de capulanas de seda e camisetas; assim, passaram a criar as suas vestes em função do modelo dos *zulus*. Estas mudanças ocorreram entre os finais da década de 1940 e o início da década de 1950. Foi em função da influência sul-africana que passaram a fazer as suas vestes com base nos retalhos de gravata e linhas de desperdício de algodão. As linhas eram usadas para fazer *mawissa*, que é a saia do *matchotchomani*, que foi introduzido no *ngodo* a partir de 1949, pelos agrupamentos que performaram nas minas da África do Sul. Dentro do agrupamento o *matchotchomani* é a figura de um indivíduo de sexo masculino que se disfarça de mulher, tocador de *chigodjane*, que é o chocalho que determina o ritmo e a dinâmica numa performance de timbila.

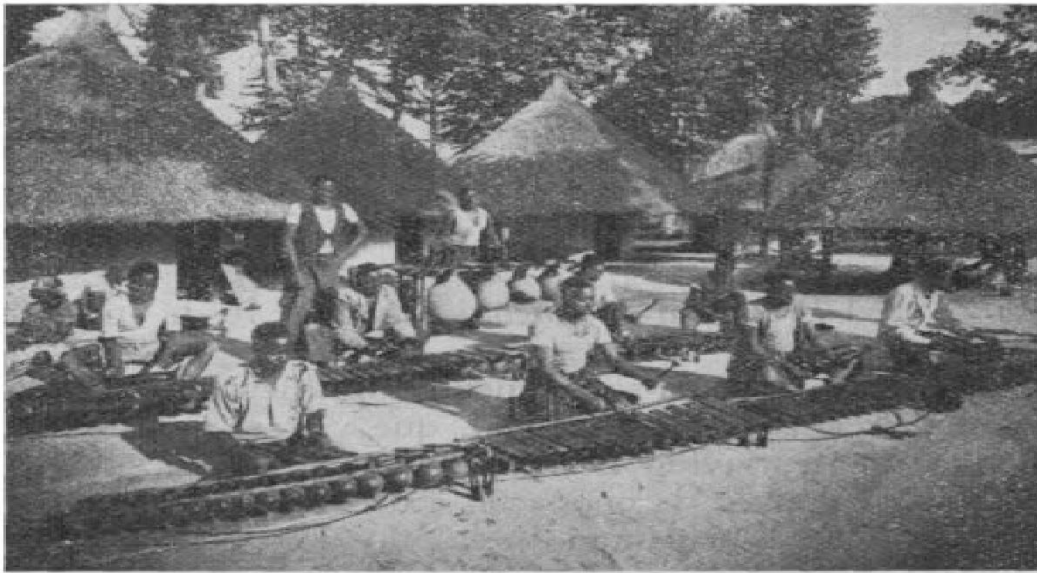
Enfim, o trabalho artístico desenvolvido pelos mineiros moçambicanos nas minas da África do Sul não só serviu para a divulgação de timbila além-fronteiras. Nos finais da década 1940 e no início da década de 1950, as minas da África do Sul se transformaram numa janela de oportunidade para se estabelecer uma rede de divulgação das timbila com o mundo. Esse espaço para além de agregar prestígio, também agregava valor simbólico às mineradoras. Foi através das atuações feitas nas minas da África do Sul que, em 1955, Venâncio Mbande e sua orquestra de timbila se popularizaram. Por causa da prática de timbila, as minas da África do Sul, onde ocorriam as performances das timbila, também se transformaram num espaço de encontro de gente proveniente de várias partes do mundo, com objetivo de presenciar as performances. Numa das entrevistas concedidas a Marílio Wane, Venâncio Mbande afirma que no fim de cada mês havia uma multidão composta por gente de “todo o mundo” que se deslocava às minas para assistir a música e a dança de timbila.

Na relação entre as performances de timbila em Zavala e nas mineradoras sul-africanas, Wane mostra que do mesmo modo que os administradores coloniais portugueses tentaram capitalizar a arte desta gente a seu favor, os administradores das minas fizeram o mesmo, ao ponto de construírem um espaço propício para exibição da arte de timbila, o que viria abrir uma rede de conexões para que Venâncio Mbande pudesse ter inúmeras oportunidades de viajar para Inglaterra e Estados Unidos para ensinar timbila. É com base no sucesso alcançado nas minas da África do Sul que ele chegou a receber convite em 1991 para atuar no castelo da Rainha da Holanda, durante as suas férias. Também ensinou a sua arte a estudantes da Universidade de Oxford, na Inglaterra e depois na Universidade de Nova York, nos Estados Unidos da América (WANE, 2019).

No que diz respeito à emigração sonora para Portugal, os estudos revelam que a primeira exposição de que se tem notícia aconteceu no Porto, Portugal. Segundo Wane (2019), os portugueses convocaram os timbileiros para participar em setembro de 1934, na cidade do Porto na I Exposição Colonial Portuguesa, realizada pelo governo, apoiado pela burguesia mercantil e pela Igreja Católica. Ao longo do imponente Palácio de Cristal portuense, vários pavilhões subdivididos em seções temáticas, traziam imagens alusivas à história das glórias de conquista portuguesa. Tratou-se de uma exposição que contou com a participação de 324 indígenas (como eram então oficialmente classificados os habitantes naturais de África) que viriam de todas as colônias para serem expostos. Dentre outros povos estavam presentes “nativos da Colônia de Moçambique” alojados em aldeias e habitações típicas cuidadosamente construídas por eles. Para além dos macondes, habitantes do norte de Moçambique, havia uma representação de uma aldeia chope, onde se apresentava um grupo de timbila, identificado como “marimbeiros da colônia de Moçambique” (WANE, 2019, p.134) como se pode conferir mais adiante na figura 8.

Com base na exposição, Portugal queria passar a imagem de que as colônias africanas e as suas práticas culturais encontravam-se sob o seu domínio. Com isso, pretendia-se mostrar a sua hegemonia através das colônias conquistadas, em Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe. Esta era uma forma de exaltação do império português diante de outras potências colonizadoras.

Figure 7. Marrirribeiros na I exposição colonial portuguesa, Porto, 1934



Orquestra de «chofes», tocadores de marimba

Fonte: In. Boletim Geral das Colônias 1934: 431, vol. X, nº109 citado por Lichuge (2016, p.125).

Portanto, no âmbito do evento do Porto, as práticas performativas chope foram selecionadas de um conjunto de várias outras práticas, a partir de critérios que apenas diziam respeito ao indivíduo que as selecionou (europeu), descontextualizando-as do seu espaço gerador e performativo, e recontextualizadas em Portugal no âmbito da Exposição Colonial do Porto. Uma vez na exposição, às práticas performativas chopes foram atribuídos novos sentidos e significados como signos de identidade nacional (LICHUGE, 2016, p.124).

1.3.3 Performances das timbila e sua função social

As histórias narradas nas canções das timbila têm valor estético e desempenham uma função comunicativa, noticiosa, crítica e, por vezes, punitiva (BARRADAS, 1949). As investigações levadas a cabo por Margot Dias enfatizam que as críticas mencionadas nas letras das canções das timbila “referem-se sempre a acontecimentos locais da comunidade, críticas ao comportamento de alguns membros e da sua vida particular, ou até crítica ao comportamento das autoridades” (DIAS, 1986, p.49). É importante assinalar que esta função reguladora desempenhada pela performance faz parte do dia-dia das timbila e está relacionada com os aspectos intrínsecos da vida social. De fato, isto se torna uma evidência segundo a qual as performances das timbila se articulam com aspectos do cotidiano. Isto é, “um relator

privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra” (COHEN, 2002, p. 87). Esta é uma das características da música negra “e que tem escapado aos europeus - a alta missão moralizadora numa sociedade que não tem imprensa nem publicação nem outro palco, que não seja terreiro da aprovação, onde desabafe suas queixas e seus sentimentos” (TRACEY, 1946).

Mdindo: Lavanani motshe, Vadzivi

1. Lavanani motshe, Vadzivi, muchingani um chi zwe,
Lavanani motshe, Vadzivi, muchingani um chi zwe, 2x
Rafaheli wahumo wukoma.
2. Rafaeli manu mumonako adzondako tate wakwe,
Rafaeli manu mumonako adzondako tate wakwe,
Andzondelwa ngu ndava ya wukoma.
3. Masani mayo mumonako atsulako mpfumweni,
Masani mayo mumonako atsulako mpfumweni,
Awuya ni ngju ya wukoma.
4. Wukoma wa chani wa Vadzivi wa kudzumba ngu kuzondana?
Wukoma wa chani wa Vadzivi wa kudzumba ngu kuzondana?
Wukoma wu wakusiya chimurwane!
- 5 Masani manu muzondako ngu ndava ya wukoma,
Masani manu muzondako ngu ndava ya wukoma
Jasefa ana ni chiviti (cho lava wukoma).
Lavanani motshe , Vadzivi , muchigani um chi zwe
Lavanani motshe , Vadzivi , muchigani um chi zwe
Rafaeli wahuma wukoma.

Tradução

1. reúnam-se todos e estejam calados!
Vadzivi¹⁰, reúnam-se todos e estejam calados!
Rafaeli está demitido do reino.
2. Rafael odeia o seu pai,
Rafael odeia o seu pai,
Por causa do reino.
3. Masani vai a Lourenço Marques,
Masani vai a Lourenço Marques,
Regressa revistido do poder.
4. Que tipo de poder é esse dos Vadzivi que semeia discórdia,
Que tipo de poder é esse dos Vadzivi que semeia discórdia
Este reino provém de chimurwane.
5. vocês odeiam Masani por causa do governo,
vocês odeiam Masani por causa do governo,

¹⁰ Nome de família de linhagem chope.

Jasefa tem rancor. (quer tomar o seu poder que foi usurpado)
Vadzivi, reúnam-se todos e estejam calados!
Vadzivi, reúnam-se todos e estejam calados!
Rafaéli é demitido do reino.

Este é um tema que foi recolhido por Munguambe, em 1970, durante as performance das timbila ocorridas no regulado de Pembe, localizado no distrito de Homoine, província de Inhambane. Trata-se de um canto retirado do *Ngodo* do grande compositor Nyathokwane Khandlela Nyavotwe, de Vavete. Esta composição é uma dura crítica às autoridades da tribo de Vadzivi, do régulo Pembe. Na minha percepção, a narrativa deste canto tem um caráter didático de tipo descendente que é manifestada através da destituição do Rafael por ter tido um comportamento condenável. Geralmente, a moral deste tema culmina com a punição de um anti-herói pela transgressão das regras de sucessão dos régulos impostas pelo regulado. No fundo, esta peça de timbila visa perpassar o ensinamento de que a ascensão ao cargo do régulo enquadra-se dentro de uma estrutura social, que contém em si normas de sucessão, que é transmitido de pai para filho, obedecendo ao critério de primogenitura e que funciona dentro de um sistema padronizado e socialmente reconhecido.

Porém, as sucessivas tentativas do descumprimento das regras de sucessão, dos régulos mais velhos pelos mais novos, é movida por uma anti-estrutura que se cinge na inovação do sistema normativo, que funcionava ao serviço do sistema colonial, cuja ideologia se apoiava na existência de régulos jovens e instruídos pela civilização colonial, que sabiam falar português. Na verdade, pensava-se num tipo de sucessão em que os régulos fossem assimilados e que facilmente governariam sem respeitar os princípios da tradição. Por sua vez, estes régulos ao invés de fazerem o uso da autoridade em prol da comunidade onde governavam, agiam em defesa do interesse do projeto da administração colonial portuguesa. Esta situação abriu precedência para que alguns jovens reivindicassem o cargo de régulo. O perfil imposto pela administração colonial configurava-se dentro de uma anti-estrutura que entrava em choque com aquilo que são as competências socialmente impostas pela própria sociedade. Uma dessas regras era ter uma idade avançada. A interferência da administração colonial no perfil do régulo tinha como propósito estabelecer uma relação de subserviência e de lealdade para com o sistema colonial. Mas a interferência do sistema colonial no perfil dos régulos nem sempre foi bem sucedida porque não estavam articuladas com os princípios que regem a linha de sucessão. Pois,

a inovação dessa anti-estrutura sobre o novo perfil dos régulos foi alvo de discórdia pelo fato de se opor à consciência coletiva.

Segundo Émile Durkheim (1999), a consciência coletiva é descrita como o conjunto das crenças e dos sentimentos comuns que são compartilhados pelos membros de uma mesma sociedade. Não só, esse conjunto de crenças ele forma um sistema determinado que tem vida própria; no qual denomina por consciência coletiva ou comum. Entretanto, a consciência coletiva é entendida como algo independente das condições particulares em que os indivíduos se encontram: eles passam, ela permanece. Ela não deve ser confundida com as consciências particulares, antes pelo contrário, ela representa as condições psíquicas de existência social (DURKHEIM, 1999, p. 50).

As performances das timbila não ficaram alheias em relação àqueles que buscaram alcançar o poder sem observância das medidas de sucessão, e demonstram que os tais régulos estão sujeitos à destituição e perda de legitimidade. Esta ação crítica é típica das performances negras de tradição oral, e estão presentes em locais onde não há instituições públicas de justiça para julgar os assuntos do cotidiano ou a liberdade de se dizer o que se pensa. Por conseguinte, esta postura crítica e punitiva se enquadra dentro das características das performances de expressão oral, de certo modo, predominantes em comunidades onde vivem grupos sociais cuja maioria não sabe ler nem escrever. Em substituição dessas instituições de justiça e de agências noticiosas, conforme revela Tracey, os chopes fazem das suas performances um espaço para colocar as suas queixas, desabafos e sentimentos. Em virtude disso, o autor chama a atenção aos seus concidadãos europeus de que a tal missão crítica e moralizante que caracteriza a música chope tem sido ignorada pelas sociedades que se autointitulam como civilizadas ou civilizadoras (1946, p.95-6).

As tais críticas eram feitas num contexto em que os chopes não podiam falar nem mal das autoridades coloniais nem dos régulos, sob o risco de serem deportados para o *xibalo*¹¹. Apesar das medidas que desencorajavam a existências de críticas, os praticantes de timbila não deixaram de fazer críticas ao sistema colonial português assim como aos régulos, muitas vezes de forma implícita. Para além dos aspectos críticos, as performances chopes funcionam como um

¹¹ Xibalo é o termo usado para designar trabalho forçado, normalmente na construção de estradas, pontes e linhas-férreas.

autêntico espaço de socialização e formação, pois as canções e as exhibições são revestidas de acontecimentos que agrada, diverte e educa a comunidade, através de um teatro realista. As teorias das performances culturais apresentadas por Renato Cohen em sua obra *Performances como linguagem* revelam a existência de um distanciamento produzido pela recriação da realidade, mas por seu turno o tal distanciamento não chega a provocar uma separação entre a vida e a arte, mas ela vai suscitar espaço para outras leituras e interpretações acerca dos acontecimentos da vida. Para o autor, “a arte funcionaria, dessa forma, como uma chave para uma decodificação mágica da realidade, constituindo-se segundo o pensamento esotérico, num dos quatro caminhos para a verdade ao lado da religião, da filosofia e da ciência” (COHEN, 2002, p.63).

Face a estas particularidades subjacentes à música e à dança, o raciocínio crítico colocado por Tracey recai da necessidade de o ocidente aprender com as performances da África negra, no geral, e das timbila, em particular, pelo fato de a sua arte cumprir diferentes funções. Diante da sua forma de atuação, pode-se inferir que no contexto do povo chope, a ausência dessas instituições formais de comunicação não implicava de modo algum ausência da justiça nem da comunicação, porque as performances das timbila assumem a função social de comunicar e de julgar, não propriamente no sentido de condenar, mas sim de desencorajar as práticas e comportamentos ilícitos que não conjugam com os padrões normativos do grupo ao qual eles pertencem.

Este aspecto nos é confirmado por Richard Bauman (1987, p. 29-30) em sua obra *Arte verbal como Performance*. O autor recomenda que se entenda a performance como algo que está sujeito a uma gama de regras estabelecidas pela comunidade. É essa comunidade que regula os modos de interação, levando assim os seus interlocutores a terem o domínio dos princípios de interação, mas sempre focado na ética e na estética da própria performance. Para este autor, a ética e a estética são relevantes para que a representação não seja vista como algo ideal, mas sim como algo verdadeiro e concreto.

O pensamento de Bauman (1987) revela estar em perfeita sintonia com a perspectiva funcional e moralizante em que as performances das timbila estão envolvidas. Esta visão coincide com a de Baudelaire que afirma no prólogo às *Chansons de Pierre Dupont*, que “a arte

será para sempre inseparável da moral e da utilidade. (...) A arte adquire assim a sua exata dimensão como forma eminente (e eficiente) da consciência social” (BAUDELAIRE, *apud* AGOSTI, 1963, p.15). O pensamento de Bauman assim como o de Baudelaire nos permite enxergar que a prática de timbila, enquanto performance, está inserida dentro de um conjunto de regras e princípios éticos e estéticos. Elas assumem a função reguladora da conduta individual e coletiva agindo como a voz da consciência da comunidade, não só para criticar, mas também para ditar as normas sociais de convivência entre os membros da comunidade, verbalizando e criticando as injustiças daqueles que não cumprem com os seus deveres e dos que abusam do poder.

As pesquisas levadas a cabo por Margot Dias enfatizam que as críticas mencionadas nas letras das canções das timbila “referem-se sempre acontecimentos locais da comunidade, críticas ao comportamento de alguns membros e da sua vida particular, ou até crítica ao comportamento das autoridades” (DIAS, 1986, p.49). É importante assinalar que esta função reguladora desempenhada pela performance, em relação aos aspectos intrínsecos da vida social, ocorre a partir de uma construção histórica, cultural e social. De fato, isto se torna uma evidência segundo a qual as performances das timbila se articulam com as performances culturais, porque do modo como ela lida com os aspectos do cotidiano, pois se traduzem como meios para interpretação da realidade do seu tempo.

Trata-se de uma performance cujos cantos refletem também os acontecimentos do dia-a-dia, narrando os dilemas vividos nos lares, as crenças, as moralidades e imoralidades por eles cometidas, louvando os bons ofícios empreendidos na comunidade. Na sua maioria, os textos cantados contêm revelações, que constroem novas versões do mundo. É essa relação direta que a arte tem com a palavra. Na perspectiva da música chope, garante o espelhamento da realidade social inerente à vida do povo chope, que se tem refletido no seu movimento, seu desenvolvimento e na evolução histórica. Neste sentido, as performances das timbila para além de propor e transmitir as suas experiências e saberes, propõem uma visão do mundo própria, suscetível à aplicação universal. “As verdades contidas na arte chope, que é do domínio universal, ganham a sua notabilidade devido a um conjunto de saberes seculares que foram criados e recriados de geração em geração, operando uma identidade própria” (CHIBANGA, 2011, p.8).

Mzeno

Hinganiengisa masinguita:

Chinolanini vadikhona ufude chindotane.

Kupwata ni kulonga chindotana wa Tcheleni, kulondisa tate Wake

Hatikona, hichivapfa vachilenga ngu ndava ya wukoma.

Wane Zavala, wa kumsiya kadeya Manjengwe,

Tate wangu, nyampwate ni salani!

Kupwata ni ku salani, Zavala, hatsula msahoni Lisboa,

Hinna' wona mihumbo. Hisinyisilwe timbila hagariniho ka mati ya lwanje,

Hin'gati hichitsula, Mahwaye,

Ehuma ni nkulungwane,

Devesyane, mwanana wa Nyambindini, etshambisa timbila.

Mweno Manjengwe wa Nfambelane usate kuya chichi,

Eranda matuva Manjeengwe. Khahinambi'mona.

Hichiwomba ni makuhu, mangwana hingakonwa.

Wutisani Chinzavane, wutisani Chinzavane, nsikati wa matuva.

Tradução

Escutais o mau augúrio :

Diz-se que Chindotane morreu em Chinolanini.

Sem preparação, Chindotane Tcheleni partiu, ao encontro do seu pai.

Nós reprovamos se os ouvimos a criticar secretamente o modo de governar.

Coitado de Wani Zavala, deixado na cadeia por Manjengwe, quem nem chegou a se despedir,

O qual nem sequer disse: Adeus, Zavala, nós vamos tocar e dançar Timbila em Lisboa; lá teremos muitos sofrimentos. Fizemos timbila no meio do mar, enquanto íamos.

Devesyane, filha de Nyabindini, tornava as timbila mais agradável.

É verdade que Manjengwe Nfambelane mudou de ideia e tomou por amante a viúva de Manjengwe. Nós não o veremos.

Não queremos dizer mentiras, senão amanhã envergonhar-no-emos.

Perguntem a Chinzavane, perguntam a Chinzavane, a viúva do falecido. (MUNGUAMBE, 2000, p.96-7)

Este poema, por exemplo, fala da oposição verdade/mentira em relação a uma relação amorosa que poderá eventualmente envergonhar não só os amantes, como a comunidade.

De modo geral, as performances das timbila são descritas como uma prática comunicativa que vincula as suas crenças, identidades, costumes e a sua história. Mas o fato de se tratar de uma expressão artística comprometida com as regras de convivência social, Margot Dias (1986, p.49) constata que o *ngodo* assume o papel didático, crítico e de coerção, capaz de fazer aquilo que designou por limpeza social, como também representa uma espécie de *forum* do povo, onde coexiste uma liberdade assinalável a realização tanto para criticar quanto para elogiar os comportamentos e atitudes dos diferentes grupos sociais que integram a comunidade. Assim, o seu papel didático vem confirmar que as timbila atuam de forma inseparável da moral e da utilidade, tanto que a sua função social coopera para a existência de uma consciência social daquilo que são os padrões normativos a serem seguidos pela comunidade que, por conseguinte, regulam costumes socialmente aceites.

Porém, o fato da prática de timbila cooperar para a existência de uma consciência social no seio da comunidade nem sempre reuniu consensos entre os chopos. Por um lado, há quem se identifique com a função social que as timbila exercem, pelo fato de se empenharem na transmissão de notícias cujos conteúdos revelam assuntos profundos que dizem respeito à comunidade e ao mundo. Por outro lado, alguns contestam com o argumento de que as notícias vinculadas pelas performances das timbila relatam a vida e o comportamento de indivíduos e das autoridades que cometem o abuso de poder.

Chibudo

N'dzinda ka Nyabindini uhumile Kapitini, tiwomba Zavala.

Mangankana uchimapfa vachilamba.

Michiwona Kapinini utela chigango chakwe,

Chigango cha Nyabindini.

Tradução

Da aldeia de Nyabindini surgiu Kapitini, assim o diz Zavala.

Os anciãos recusavam-no.

Se virdes Kapitini a vir para cá, ele vem encontrar-se com a sua amante, a sua amante de Nyabindini.
(MUNGUAMBE, 2000, p.95)

Na verdade, esse texto musicado censura Kapitine que era até então um colaborador no governo do Regulado de Zavala. Na concepção dos *performers*, os chopes têm a liberdade de nas suas canções abordarem aspectos da vida individual e coletiva. Os artistas que atuavam à margem dos padrões estabelecidos na comunidade são reprimidos, porque os papéis sociais dos *performers* são bem definidos e carregam o senso de responsabilidade e de conduta ética para não tratar dos problemas da sociedade como uma questão pessoal, mas sim como um fenômeno social e de interesse coletivo. É ainda na sequência da sua função social de abordar aspectos eminentes da sociedade que nos leva a descrever “a arte de timbila como uma manifestação artística que na sua essência já configura os elementos vitais inerentes à sua própria história” (CHIBANGA, 2011, p.9). E, quando se fala da sua relação com a história não nos referimos somente às histórias contra a dominação colonial, mas também referimo-nos às temáticas em torno dos conflitos sociais de caráter interno, envolvendo os próprios chopes.

De seguida pretendo trazer a reflexão das performances enquanto linguagem, sem desfocar dos contextos, estruturas, afinações, as relações de poder e de conhecimento estabelecidas entre os chopes e o colonizador, bem como entre os chopes.

1.4 Performances das timbilas: linguagens, contextos e relações de poder

Os estudos das performances culturais se interessam em conhecer os distintos comportamentos dos membros de uma comunidade diante de uma performance, isto é, a relação que se estabelece entre a linguagem da performances e a sociedade (BAUMAN, 2014). A

importância desta relação deve-se ao fato de estarmos cientes de que as performances atuam dentro de uma estrutura de linguagem inserida num dado contexto, onde se desencadeiam relações sociais entre os membros da comunidade.

Na verdade, a discussão desta temática é sustentada com base no estudo desenvolvido por Richard Bauman (2014). Em sua pesquisa iniciada nos meados dos anos 1960, o autor se preocupa com “a relação entre a linguagem e a sociedade” (BAUMAN, 2014, p.727-8). É com base nessa relação que se busca refletir sobre a linguagem impregnada nas performances das timbila, no sentido de identificar as variações que ocorrem em função dos contextos e de situações concretas. Com base nesse propósito, a relação entre linguagem e sociedade definido por Richard Bauman ajuda-nos a repensar as reinvenções e readaptações que as performances das timbila assumem em resposta a desafios situacionais exigidos em determinados contextos (formais *versus* informais). A importância de estudar as timbila e sua relação com a sociedade permite perceber os contextos, pelo fato de tanto os contextos formais assim como informal encontram-se submetidos dentro de uma relação de poder a vários níveis. Por isso, há toda uma necessidade de tomar-se em conta as afinações, as estruturas que ela assume em cada contexto, como também as transformações ocorridas em diferentes dimensões históricas, sociais, culturais.

Para um melhor enquadramento desta análise, torna-se importante referir que a prática de timbila possui uma escala que condiciona uma linguagem musical singular que só é possível encontrar na comunidade chope. Cada orquestra de timbila possui o seu *hombe* (centro tonal), o que significa que cada orquestra é afinada a partir do seu centro tonal. “Daí deriva a singularidade de cada orquestra, representando simbolicamente cada localidade” (WANE, 2019, p.44). Porém, em 1939, quando “os músicos das terras dos chopes foram convocados para recepção do então presidente de Portugal, General Carmona, em visita à colônia de Moçambique”, houve a junção de performers de diferentes orquestras, que tinha cada um deles um *hombe* diferente um do outro. Nesse âmbito, a realização da performance fez com que a concretização desse evento passasse necessariamente pela (re)afinação dos instrumentos com base num só *hombe*. Porém, a junção de *performers* com padrões tonais diferentes acontece também, em 1940, quando os músicos e dançarinos de diferentes localidades foram selecionados para participar da exposição do mundo português, na cidade do Porto, e nas minas de ouro da África do Sul (WANE, 2019, p.44). No fundo, as palavras de ordem visavam reforçar a

autoridade do poder central, como também mostrar aos portugueses que Moçambique como território que pertence à nação portuguesa. As exposições coloniais para além de glorificar as realizações e os projetos das potências imperiais, de certa forma procurou expor o africano na qualidade de selvagem e, acima de tudo, “artesão indígena” ou em “artista exótico”.

O desenvolvimento desta pesquisa levou-me a perceber que na comunidade chope os processos de padronização da afinação nunca foram escolhidos de forma passiva, esteve sempre inserido dentro de um campo de tensão entre as diferentes orquestras de timbila. Geralmente os critérios para definir a escolha da afinação padrão para todas as orquestras de diferentes regulados¹² sempre foi feita em função das hierarquias das orquestras. No entanto, as orquestras que eram as vencedoras dos *Misaho* tinham uma maior probabilidade de imporem o seu *hombe* como padrão para todas as comunidades, estabelecendo-se assim uma relação de hierarquia entre as orquestras.

Se efetivamente quisermos compreender as performances das timbila é importante destacar que a maioria dos estudiosos que mantiveram contato com a música chope sempre cometeram o erro de procurar compreender a prática de timbila com base nas teorias musicais ocidentais. Aliado a isso, Tracey destaca que nenhuma descrição da música pode substituir o conhecimento real do som. Mesmo em África, onde alguns europeus têm ouvido a música chope tem tido uma enorme dificuldade de compreender as performances das timbila, por se tratar de uma música estranha para ouvidos não iniciados. Para ultrapassar as barreiras iniciais da estranheza, requerer-se-ia um ouvido refinado e com um nível de sensibilidade para lidar com expressões musicais de outros quadrantes. Conforme revela Tracey, perante as dificuldades de avaliar a música de timbila pautavam por gravar com os gramofones para ouvir de forma repetitiva, para melhor distinguir os elementos constitutivos da música (TRACEY, 1947, p.41-2). Essa foi uma das formas encontrada pelos estudiosos para uma compreensão das performances das timbila sob o ponto de vista musical.

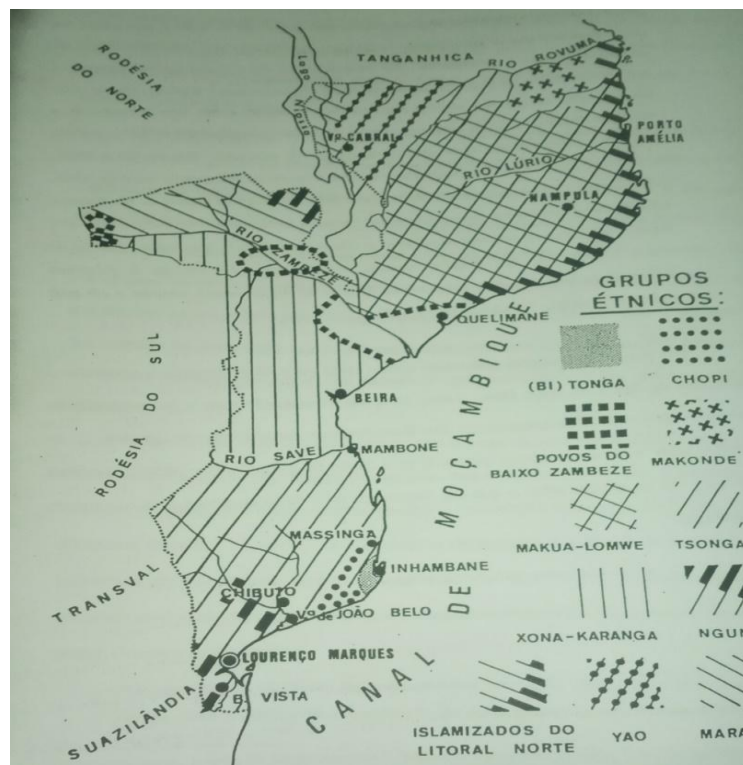
De modo geral, a tentativa de se obter a compreensão das performances das timbila com base na escala do piano estava condenada ao fracasso, porque as teorias musicais ocidentais usadas para a análise da música africana não dispunham de elementos suficientes capazes de

¹² Regulado é a designação usada para referir as zonas pertencentes a um régulo ou chefe tradicional.

compreender, na sua totalidade, a prática de timbila e a sua respectiva linguagem. Embora as teorias da música ocidental se tenham autointituladas como o centro de análise de todos os sistemas musicais, mesmo assim, ainda têm suas dificuldades de lidar com a linguagem musical que emerge das escalas e afinações usadas pelo povo chope. As tais dificuldades resultam da falta de um “ouvido” socializado com a estrutura e códigos de linguagem da música chope, o que significa que esta música é produzida dentro de um contexto que não se enquadra dentro de princípios teóricos da música ocidental.

Mas antes de entrar nas questões referentes a afinação, é importante salientar que embora a música da África Austral, como um todo, contém características da cultura bantu, isso não implica que as suas músicas possuem uma linguagem comum. Apesar de ser possível encontrar elementos unificadores que revelam algumas recombinações de linguagem, importa lembrar que Moçambique no mapa geocultural é caracterizado por uma enorme diversidade. É essa diversidade cultural que faz com que as linguagens musicais em África variem de país para país, até mesmo de comunidade para comunidade.

Figure 8. Mapa étnico de Moçambique



Fonte: António Rita-Ferreira (1975) citado por Lorenzo Macagno (2000, p.185).

Vários estudiosos que se dedicaram ao estudo sobre a linguagem da música chope, como por exemplo Munguambe (2000, p.47), defendem que, do ponto de vista musical, a linguagem das timbila se enquadram dentro de uma escala temperada só com sete notas e, por isso, várias vezes não conseguem tocar, na perfeição, melodias tonais de certas músicas ocidentais (como é o caso do Hino Nacional Português)”. Em função disso, o autor afirma que:

um leigo na matéria musical, ouvindo a execução instrumental de tais melodias, pode pensar que os instrumentos não dominam a melodia que estão a tocar, enquanto, na realidade, os instrumentos é que não foram feitos para tocar aquele tipo de linhas melódicas. Não admitem cromatismo na escala (MUNGUAMBE, 2000, p.47).

Aliás, as suas conclusões apontam que se trata de dois sistemas musicais distantes e as suas convenções absolutamente dissemelhantes. Por isso revela que ouvindo música africana, os músicos ocidentais tentam, inconscientemente, reduzi-la aos termos da tonalidade e da notação musical ocidental. Ele considera que a reação instintiva é pensar o quanto os africanos estão desafinados, em relação à escala musical europeia. A partir destas constatações, Tracey reconhece que é necessário muito tempo para que os europeus se habituem à escala e à linguagem musical dos chopes. A dissemelhança entre o sistema musical europeu e africano, particularmente dos chopes, faz com que a maioria dos estudiosos europeus tenha a dificuldade de colocar por escrito essa música, tal como ela é tocada e ouvida pelos próprios detentores da expressão artística.

À semelhança desta afirmação de Munguambe, Hugh Tracey chama a atenção para o mesmo problema, afirmando que as músicas deste povo para quem não conhece “pode chegar a pensar que esta é uma música improvisada” sem nenhuma estrutura (1946, p.9). Para o autor, a única maneira de provar que não se trata de uma música improvisada só pode ser comprovada se se pedir que a mesma composição seja repetida. Tracy considera que os tais pedidos eram executados, obedecendo a mesma estrutura anterior, o que prova que não se tratava de uma música improvisada, como se pensava. Na verdade, havia um relativo desconhecimento sobre a linguagem da música chope que levou alguns pesquisadores estrangeiros a pensar que se tratava de um sistema musical com limitações. Pelo fato das suas escalas não disporem de todos os

recursos para tocar com perfeição a música ocidental, não se deve considerar como um padrão musical inferior.

Se tomarmos em consideração que o foco da nossa reflexão recai para a compreensão das timbila a partir da relação que estabelece com a linguagem e a sociedade, a pesquisa revela que as performances das timbila atuam dentro de uma estrutura de linguagem como um dos elementos que conferem sentido à performance, porque as suas escalas musicais são detentoras de recursos necessários para expressar tudo quanto querem expressar dentro do padrão regido na escala da música chope. Contudo, o fato dos seus instrumentos musicais estarem configurados na escala da música chope, não impediu com que as timbila fossem usadas para tocar um gênero musical que se enquadra aos moldes da escala musical ocidental, pois, os timbileiros optaram por reajustar os seus instrumentos aos padrões da música ocidental. O sistema colonial português encarava os tais reajustamentos como parte integrante da sua missão civilizadora. Como também acreditava que através desse processo poderia corrigir esta diferença, ao ponto dos praticantes de timbila renunciarem aos padrões que regem o sistema musical chope a favor do sistema musical ocidental.

Devido a essas imposições, muitas das vezes sentiam-se violentados quando lhes sugeria tocar melodias que não se adequam às escalas que eles usam. Isto porque ao invés de usar a prática de timbila para os eventos comunitários, fazia-se o uso dessa performance na participação de eventos oficiais coloniais, principalmente na recepção de personalidades portuguesas. Neste contexto, os chopes viram-se obrigados a alterar as afinações dos seus instrumentos para a Ocidental. “A tentativa de mudança de afinação sempre foi feita com propósito de ajustar o ouvido àquele hino” (DIAS, 1986, p.65) de modo a ser tocado em conformidade com a estética harmónica e melódica que configura a música europeia.

Na concepção da ideologia colonial portuguesa, o reajustamento da afinação e da linguagem musical ao ouvido da música europeia, enquadrava-se dentro da sua missão civilizatória. O sistema colonial português acreditava que o abandono das escalas musicais e da linguagem musical africana poderia ocorrer por várias vias. Uma delas seria através da participação do colonizador no sistema de ensino rudimentar, em que a disciplina de educação musical fizesse parte do sistema de ensino. Esperava-se ainda que o colonizado pudesse reajustar

as suas escalas e sua linguagem musical na medida em que fossem converter ao cristianismo, uma vez que teriam contato permanente com a música religiosa ocidental. Para além disso, via-se a hipótese de tanto os construtores assim como timbaleiros realinharem os seus padrões musicais através da sua participação no exército colonial. Entretanto, acreditava-se que uma vez integrados na banda militar, os músicos poderiam muito bem moldar as suas afinações na medida em que iriam ter uma instrução musical teórica e prática do sistema musical ocidental, o que ajudaria a assimilar-se à nova realidade que se pretendia construir.

Estas articulações de saberes propiciaram algumas rupturas, ressignificações e atravessamentos. Os *performers* eram transportados para um espaço de “não-lugar”, que lhes remetia a assumir uma entidade liminar. Segundo Victor Turner (1974, p.117) “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial”. Os praticantes de timbila ao serem transportados para o estágio liminar acabam por assumir uma posição ambígua que acabam sem saber se estão do lado do colonizado ou do colonizador, pois, a participação dos *performers* chopes na entoação do hino nacional português fazia com que houvesse a sensação de estarem a colaborar na legitimação do sistema colonial com o qual não se identificavam e pretendiam combater. Esse processo liminar, não só foi experienciado pelos *performers* de timbila, na qualidade de colonizados, mas também dos administradores, enquanto colonizadores.

Houve, no entanto, administradores que foram bastante afetados e comovidos com as habilidades musicais dos chopos, relativamente à interpretação de temas musicais ocidentais. Os afetos construídos entre os timbaleiros e o seu público (colonizador) até certo ponto, veio anular o falso pressuposto em relação ao domínio do conhecimento musical que os chopos tinham. Como um todo, as competências musicais dos chopos em relação à atuação do Hino romperam com o velho paradigma segundo o qual os chopos combinam as notas musicais de forma intuitiva.

Ainda, no que diz respeito ao ajustamento das timbila ao padrão da música ocidental, importa salientar que os tais ajustamentos, por um lado, demonstraram que os timbaleiros sabiam articular os seus saberes locais às leis da teoria da música de outros universos culturais. Pois, sabiam fazer a distinção entre o sistema musical europeu e o sistema musical chope. Para tal

distinção, os timbaleiros, mesmo não tendo o conhecimento teórico para fazer uma abordagem detalhada conforme se exige nos meandros do discurso acadêmico, dispunham de competência e maturidade musical ao ponto de perceberem que algumas notas musicais da mbila, quando comparadas com as notas musicais da escala diatônica ocidental, umas coincidiam e outras divergiam. Logo, determinadas peças musicais compostas na escala ocidental, temperada com 12 intervalos regulares, dificilmente poderiam ser acompanhadas por uma orquestra de timbila. Daí que para a interpretação do Hino Português os chopes estavam sujeitos a mudanças e rupturas de alguns princípios que regem no seu sistema musical. As mudanças consistiam na afinação dos seus os instrumentos musicais de acordo com o padrão exigido.

Apesar dessa nova significação, importa frisar que as readaptações da afinação chope para afinação ocidental, por um lado, foram violentas. Mas, por outro lado, demonstrou que a música chope atua dentro de um campo de saber e fazer que não se fecha nas suas leis estéticas. Todavia, isso demonstra que o sistema musical chope é aberto ao ponto de estabelecer diálogos com vários sistemas musicais que carregam outras linguagens distintas das que os seus instrumentos estão habituados a tocar. No sentido inverso, verifica-se que o sistema colonial não estabeleceu uma relação com as performances das timbila no sentido de estreitar uma relação inter e multicultural, uma vez que a maioria dos administradores e pesquisadores coloniais ao procurar compreender a prática de timbila não tiveram o cuidado de perceber a sua linguagem dentro do seu contexto; apenas procuraram compreendê-la com base na teoria musical ocidental que conheciam. As suas análises foram baseadas numa lógica monoepistêmica, fechadas em seus princípios estéticos.

O desconhecimento da linguagem e dos contextos em que a música é produzida é aqui apontado como um dos principais fatores que impede a compreensão da atuação das orquestras. A falta de compreensão tem a ver com o fato de os ensinamentos sobre as performances das timbila serem feitas, na maioria dos casos, com base nos clássicos livros dos professores ocidentais que mal souberam compreender as timbila na perspectiva que os chopes têm do seu próprio sistema musical (MUNGUAMBE, 2000). No âmbito dessa reflexão Belo Marques, no início da década quarenta, em sua obra “A música negra”, ao despir-se da sua visão eurocêntrica concluiu que

o negro tem uma forma absolutamente diversa de exprimir alegria ou tristeza. Inúmeras vezes esbarramos com os seus paradoxos altamente desconcertantes. Ou seja, numa canção, numa frase ou num gesto, tudo nele é vago incompreensível como a noite. Eles têm canções alegres que nós só sabemos que o são, pelo sentido do verso. Ao contrário, exprime muitas vezes a tristeza, numa música que à nossa sensibilidade se nos afigura risonha (MARQUES, 1943, p.18-9).

Por conta dessa incompreensão ou desvalorização, as escalas musicais chopes foram invisibilizadas e negligenciadas, colocadas na periferia, no contexto das epistemologias das teorias musicais. Mesmo quando sugeria que os timbaleiros deviam tocar temas musicais de contexto europeu, em momento algum se pensou que a mbila é um instrumento musical cujo processo de afinação é tão complexo que exige do fabricante, assim como do indivíduo que afina, um profundo conhecimento. Também não se deu a importância ao processo de afinação que, para além de necessitar de um ouvido bem refinado, requer também um trabalho bastante minucioso que pode ter duração de um dia ou mais, dependendo da competência e flexibilidade de quem afina o instrumento. Apesar de tudo isso não se levou em conta que se refere aqui a um instrumento musical que não deve estar constantemente a ser submetido à mudanças de afinação, por tratar-se de um processo que desgasta as *makhokhoma*, teclas do instrumento. Perante este processo moroso e complexo, não se ponderou a possibilidade de que os chopes necessitariam de afinar os instrumentos de volta ao seu padrão tonal, do seu contexto cultural.

Nessa linha de pensamento, Tracey, um dos mais influentes estudiosos, fez duras críticas aos pesquisadores do seu tempo, defendendo que as performances das timbila não poderiam ser estudadas fora do seu contexto, e não podia ser impelida, de forma violenta, a aderir ao padrão musical ocidental, porque a música chope, quando tocada na afinação ocidental estaria, sem dúvidas, sujeita à perda de sentido. Consequentemente essa mudança constitui um dos fatores impedidor para que seja tocado um *M'saho*, o que significaria ainda uma perda irreparável para este patrimônio cultural (TRACEY, 1946).

Para endossar nosso argumento nessa relação entre a linguagem das performances das timbila e a comunidade chope arriscamos dizer que a mudança de afinação envolve também a mudança de linguagem, o que consequentemente afeta a estética, a percepção e as emoções. Não só, arriscaria ainda em dizer que mudar a afinação de um sistema musical praticado por um grupo étnico significa, em outras palavras, mudar a “mentalidade auditiva” do grupo. Enfim, a mudança de afinação gera um “estranhamento coletivo” por parte do auditório, que já se

encontra socializado com uma determinada linguagem musical. Qualquer modificação da afinação musical traz também modificação na linguagem. Consequentemente, a alteração na linguagem implica também mudanças na relação entre a performance e a comunidade ouvinte, visto que tal mudança afeta negativamente os elementos da relação, tal como a estética da recepção. Em outras palavras, a mudança de uma linguagem musical afeta a estrutura da relação entre a performance e a comunidade. Eventualmente, a mudança de estrutura da linguagem musical pode gerar reações sociais na recepção dessa nova estética, causando clivagens no campo da comunicação artística das performances. O mais provável é que a rejeição da performance aconteça por se tratar de uma linguagem imposta, que não emerge da própria comunidade, ela tende a causar a sensação de “distanciamento coletivo”. É preciso ficar claro que a performance da recepção de uma obra de arte é fruto da intercessão entre a consciência individual do criador da obra e a consciência coletiva do público contemplador.

Acima de tudo, é importante aqui sublinhar que o ajustamento da afinação musical ao ouvido comunitário revela não só aproximação e a sensibilidade para a recepção estética das performances, mas uma relação profunda e complexa que envolve a afetividade, as dinâmicas de representação e os simbolismos envolvidos. O reajustamento da mbila ao ouvido musical da comunidade propicia a existência de uma relação intrínseca entre a linguagem musical e a comunidade. A relação entre as performances das timbila e a comunidade torna-se estável quando ambas partilham a mesma estrutura de linguagem. E quando não partilham a mesma estrutura de linguagem, cria-se uma desestabilização, levando os membros da comunidade a não se identificarem com a sonoridade dos temas musicais.

Na esteira desse debate sobre a relação entre a linguagem das performances e a comunidade, defendemos, nesta pesquisa, que as performances das timbila estão inseridas dentro de um campo comunicativo no qual os *performers* fazem o uso de uma determinada linguagem para interagir com a sua plateia. É dentro dessa estrutura de linguagem onde reside a estética da performance, que, por conseguinte, é assumida pela comunidade. É importante sublinhar que a compreensão da linguagem envolve um processo de decodificação. Por seu turno, a decodificação da linguagem musical da prática de timbila não significa justamente conhecer a linguagem melódica e harmônica, também é necessário saber identificar e conhecer a estrutura que obedece a performance, os sinais que são emitidos pelos *performers* que ditam tanto a

mudança dos movimentos da música, assim como as coreografias da dança, porque é aí que reside o sentido da performance.

Nesse contexto, os estudos das performances culturais na sua relação com as performances locais vêm revelando, aliás, que as performances das timbila não devem ficar refém da produção feita na lógica da linguagem externa, mas deve suceder dentro do seu contexto de linguagem, dentro duma estrutura própria do grupo, criada e compreendida dentro da comunidade. Nessa relação interativa, um dos grandes desafios colocados aos pesquisadores consiste em compreender as performances das timbila a partir das convenções estéticas do seu próprio sistema musical, porque ela obedece à outra lógica que tem uma dinâmica própria.

1.5 O lugar das performances e as narrativas de origem das timbila

Neste subcapítulo, nos preocupamos com a reflexão sobre a origem das timbila, a partir dos pressupostos teóricos das performances culturais. É com base nessa concepção que se procura compreender a origem das timbila a partir de um estudo comparativo entre as narrativas feitas a partir de olhares internos e externos, que trazem as suas sensibilidades individuais e coletivas. Porém, tal compreensão requer, antes, fazer possíveis comparações entre a narrativa científica e o mito de origem; os conflitos epistêmicos que brotam da disputa entre a tradição e a modernidade.

Na verdade, há necessidade de efetuar algumas reflexões a partir de abordagem crítica, inserida dentro de uma teia de contradições entre a narrativa da cultura dominante (colonizador) e cultura dominada (colonizado). Nessa análise, as teorias das performances culturais não são aqui usadas para invalidar as narrativas escritas pela epistemologia dominante ocidental, mas para refletir sobre outras narrativas e confrontá-las com a consciência que os chopos desenvolvem de si mesmos. Este tipo de análise abre ainda espaço tanto para efetuar uma relação entre performances das timbila e as narrativas de origem, quanto para questionar sobre as múltiplas narrativas existentes, para evitar que a sua compreensão seja vista de forma unilateral, mas a partir de diversas leituras possíveis. Ao abordar esta questão a ideia central é perceber as mitologias construídas e que se encontram entrelaçadas com o sentimento de pertença e que ao mesmo tempo tem um enraizamento social que, consequentemente, desperta um sentimento de singularidade e de identidade.

Para dar início a este debate, começo por considerar que a questão da origem das timbila é um assunto bastante antigo e complexo que se encontra mergulhado dentro de uma teia de contradições que se devem a vários fatores. A falta de precisão de datas põe em questão as narrativas das performances negras. Conta a história que a mbila, enquanto instrumento, existe desde os tempos imemoriais, ainda não se sabe ao certo sobre a sua origem e muito menos sobre quem seriam os primeiros construtores. Sabe-se, porém, conforme defende Munguambe (2000, p.165), que a mbila é um instrumento tocado entre os povos de origem bantu, muito antes da penetração colonial e muito antes da atual subdivisão dos grupos etnolinguísticos africanos. Porém, “a tradição musical deste povo vem do seu antigo reino perdido e é comum a de todos os povos do sul da África, nomeadamente à dos *Carangas de Massapa*, povo que vive em território do antigo reino do Monomotapa, na parte integrada na Rodésia do Sul” (ROCHA, 1962, p.8), atual Zimbabwe. Apesar de ela ser praticada desde os tempos imemoriais, verifica-se que a sua história começa a ser escrita com a presença colonial em África.

Neste caso, a leitura feita a respeito das culturas africanas, na maioria dos casos, revela ter sido idealizada para servir os interesses coloniais. Parte significativa dos escritos sobre as timbila foram redigidos por missionários e administradores europeus, que analisaram as práticas culturais africanas a partir de um olhar eurocêntrico. Foi nessa ótica que as performances dos povos africanos foram, segundo Boaventura Sousa Santos (2009), caracterizadas muitas vezes “pela negatividade, e os seus praticantes foram despojados dos seus saberes intelectuais e dos seus meios de expressão. (...) e reduzidas à condição de indivíduos rurais e iletrados” (2009, p.111). Com base nesse olhar eurocêntrico, os missionários europeus olharam as suas músicas como sagradas e as do povo chope na condição de música profana. Embora não haja consenso, o problema da relação entre a “música profana” e a “música sacra” sempre foi e continua a ser um tema de grande debate. No âmbito desse debate a importância da prática de timbila não reside se ela pertence à música profana ou à sacra. O certo é que esta performance é perfeita em “em si mesma”, independentemente se está ao serviço do ritual do profano ou do sagrado.

Para além da visão negativa assumida pelos missionários, a prática de timbila, até certo ponto, também foi ignorada pela comunidade académica. Segundo Donato Gallo (1988, p.22), em sua obra intitulada “Antropologia e Colonialismo: O Saber Português”, a produção científica desenvolvida pelas autoridades coloniais estava preocupada com um tipo de antropologia que

facilitava governar as colônias. Existia uma relação entre a antropologia e o colonialismo (GALLO, 1988, p.20-2). Por isso, para conhecer melhor sobre a origem das timbila, preferimos efetuar esta análise a partir de vários autores, de modo a termos uma compreensão mais abrangente, com vista a ter em conta a história das timbila em diferentes contextos históricos.

Quando se trata de estudos das performances culturais é sempre importante ter o cuidado de se tomar em consideração o lugar de onde fala, aquele que escreve a história, o que diz e como diz. Em cada contexto existe uma forma própria de criar, recriar, pensar e de sentir a arte.

Quando se fala sobre a origem das timbila a partir da concepção do colonizador verifica-se que “na Europa foi difundida pelas cruzadas regressados do oriente, e em África pelos povos vindos do Norte, oriundos da Ásia Menor. Tomada pelos bantu sofreu evoluções, nomeadamente a introdução de cabaças ressonantes” (LUTERO, 1980, p.40). Na versão do autor, esta constitui uma das hipóteses formuladas para argumentar a origem das timbila dos chopos. “Há estudos que arriscam a possibilidade dos chopos terem sofrido influência de migrações indonésias ocorridas há cerca de dois mil anos, para a costa moçambicana, constituindo um enclave naquela região de Inhambane” (LUTERO, 1980, p.40). Portanto, é nessa concepção que estudiosos ocidentais consideram que a mbila chope teria a sua origem nessas migrações indonésias.

Quando comparadas as múltiplas versões apresentadas tanto pelos estudiosos europeus, assim como pelos estudiosos africanos, não reúnem consenso, uma vez que se encontram numa relação de disputa intensa entre a narrativa mítica e a científica que são, por vezes, dissonantes. A tal falta de consenso deve-se ao fato de as versões escritas feitas pelo colonizador serem eminentemente baseada numa mentalidade histórica preconceituosa diante das narrativas míticas de origem. Ou seja, as narrativas científicas, por muitos séculos, têm-se colocado numa posição de superioridade mediante as narrativas míticas (ditas não científicas).

Atualmente, os discursos conflitantes vêm ganhando espaço na medida em que os estudos das performances culturais vêm propondo novas abordagens de leituras e interpretações. Ou seja, “as performances desafiam concepções ocidentais dominantes” (BAUMAN e BRIGGS, 2006, p.189). Muitas das vezes, as novas abordagens entram em choque com os estudos feitos pelo sistema colonial, pelo fato de desconsiderar o ponto de vista dos nativos, como eles constroem as suas narrativas. E muito menos reconhecem que essas narrativas estão inseridas dentro de um

campo simbólico que não se encontram fora da representação social, antes pelo contrário, elas estabelecem uma relação de complementaridade com o campo social.

Em virtude disso, as teorias das performances culturais vêm trazendo outras leituras socialmente válidas no contexto dos chopos. Na concepção dos chopos, de acordo com Estêvão Chitambo, um eminente tocador e construtor de timbila da orquestra de Mazivela:

As timbila surgem como tentativa de afugentar os macacos. Em cada machamba¹³ havia troncos que eram tocados e os sons produzidos, por estes tocadores, agradavam o ouvido de quem ouvia de longe. Deste modo, apareceu a ideia de produzir teclas de uma árvore chamada *mwhesu*¹⁴ que eram colocadas em cima do tronco para serem tocadas. O *mwenje*¹⁵ é usado numa fase posterior até aos dias de hoje devido à sua forte intensidade na propagação sonora (CHIBANGA, 2011, p.11).

Como se pode perceber, a narrativa da origem das timbila é de uma época distante e portadora de significados que são passados de geração em geração nas cerimônias e eventos comunitários e sobrevivem dentro de uma estrutura do próprio grupo social. Este mito atua de forma indissociável na construção do imaginário que os membros da comunidade chope possuem de si mesmo. Enquanto elemento das performances culturais, o mito de origem entrelaça com as identidades que, por conseguinte, situam os chopos no tempo e no espaço. Essas narrativas míticas demonstram que a prática de timbila, enquanto música e dança pertence a um espaço. É nesse espaço de pertencimento que a música e a dança de timbila existem enquanto performance. Os mitos narrados nesse espaço de origem, nunca são produtos de criação de um indivíduo, mas sim produto de uma manifestação coletiva de uma região. Trata-se de mitos que não apenas representam o imaginário da origem, mas também um mito do tempo presente que coloca desafios tanto à tradição assim como à modernidade para se repensar, reformular uma nova concepção sobre a origem das timbila, como elemento construtor de um imaginário. Segundo Nádia Santos (2008, p. 32), imaginário refere-se a um “conjunto de imagens ou conjunto de representações coletivas forjadas por uma coletividade para expressar suas ideias, crenças e comportamentos comuns” Enquanto Nádia Santos concebe o imaginário de forma genérico,

¹³ Machamba, no português de Moçambique, é o termo usado para referir o campo de plantação de produtos agrícolas.

¹⁴ *Mwhesu* é uma “espécie de *mbila* tocada, geralmente, por crianças que querem aprender a arte de tocar *timbila*”. Mumguambe (2000, p.220).

¹⁵ *Mwenje* é o nome da árvore usada para a fabricação da *mbila*.

Sandra Pesavento lida com o imaginário de forma mais direcionado, trazendo as suas especificidades. Essa especificidade está presente quando ela diz que

O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores; é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (...) Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p.43).

É no âmbito da percepção do imaginário que se compreende como as narrativas coloniais assim como as africanas são construídas, atualizadas e manipuladas. Assim, é importante sublinhar que as teorias das performances culturais permitem, neste caso, enxergar como as performances culturais enquanto uma metodologia de análise ensina-nos que as narrativas míticas sobre as timbila abrem espaços para a reivindicação por parte do povo chope, do papel de sujeito que lhe compete por direito, de forma a ter uma melhor consciência de si mesmo que, de certo modo, representa a sua condição de existência e de representação à sua identidade.

Compreendendo a origem das timbila a partir de uma consciência de si mesmo, nos permite enxergar que a origem das timbila descrita pelo colonizador, inúmeras vezes, foi condicionada por uma narrativa ideologizada. Trata-se aqui de narrativas sujeitas a tensões e contradições, porque os chopos acreditam que as narrativas escritas pelo colonizador a respeito das suas práticas, em determinadas questões, encontram-se desarticuladas com o seu contexto cultural, porque algumas dessas narrativas foram feitas por administradores e missionários que não possuíam uma visão antropológica para lidar com a cultura africana. Não se estabeleceu uma relação saudável, pelo fato de estarem interessados com uma antropologia que pudesse legitimar a prática colonial. Pois, a maioria das instituições de pesquisa que atuavam em África, nas colônias portuguesas, estavam ao serviço dos interesses da colonização. As suas narrativas não se posicionaram em contrapelo das forças hegemônicas do colonialismo, pelo contrário, estavam reféns e comprometidas com o projeto da colonização. Daí que os seus modos de produção científica não lhes permitia enxergar que cada esfera da realidade tem a sua narrativa que funciona dentro de determinado estado de consciência coletiva, no qual o grupo se dá a conhecer a si mesmo as suas origens.

Esta falta de interesse em penetrar no sistema de pensamento do colonizado também é compartilhado por Alfredo Margarido no prefácio da obra de Donato Gallo (1998), já mencionada. Uma das suas constatações foi de que os portugueses não queriam uma informação antropológica cientificamente indiscutível, pois que lhe chegava uma aparência de conhecimento. Por conta disso, “o discurso científico dos portugueses não possui bases sólidas porque destas nunca precisaram” (MARGARIDO, 1988, p.10).

Consequentemente, a ausência de um conhecimento antropológico, capaz de entrar no sistema de pensamento e no estado de consciência coletiva das sociedades africanas, fez com que a sua relação para com as timbila fosse caracterizada pela desvalorização do contexto social da origem das timbila, o que de certo modo impediu que contemplassem as experiências da realidade chope, assim como enxergar as suas particularidades. Nesta relação com as performances das timbila, o colonizador não tomou relevância que os mitos de origem, que são recriados e compartilhados na comunidade e que fazem parte da consciência coletiva do próprio grupo, estão sedimentados na estrutura profunda das relações sociais comunitárias. Isto nos leva a crer que a relação deficitária que coexistia entre os administradores coloniais e as comunidades africanas, em relação ao tratamento dado às performances das timbila, era regida por determinados princípios ideológicos, até então, conduzidas por uma relação de poder que não lhes permitiu enxergar as especificidades do contexto de que as timbila fazem parte.

Essas narrativas construídas estão divididas em grupos de poder que se encontram em permanente disputa, alimentados por discursos políticos, “mitos e crenças que levam os homens a acreditar em alguém ou algo, pautando a ação e a percepção da realidade sobre os mecanismos pelos quais se constroem identidades dotadas do poder simbólico de coesão social” (PESAVENTO, 2003, p.75).

Outro aspecto importante a ser destacado sobre as timbila, referentes à sua origem, peca por falta de dados bibliográficos que possam confirmar com precisão. A falta de precisão tem criado lacunas que acabam por dificultar a compreensão da realidade. As lacunas encontradas nos documentos nem sempre se harmonizam com os fatos dos acontecimentos, pois, o sistema colonial, muitas vezes, procurou lidar com as performances negras como uma prática cultural associada à uma cultura degenerada, a fim de induzir os africanos a abandonarem as suas práticas

culturais a favor das do colonizador. É importante destacar que nem todos alinhavam do mesmo pensamento como, por exemplo, Belo Marques (1943, p.8) que na obra intitulada “a Música Negra”, alerta que “é preciso sentir a África. É preciso mergulhar a alma nesta natureza estranha e forte, para compreender a música negra”.

Embora Belo Marques e Hugh Tracey tenham levantado a necessidade de se fazer uma análise profunda da cultura chope para perceber a sua performance, de modo algum isso significou que eles mesmos tenham conseguido com sucesso compreender as complexidades das performances das timbila. Uma das razões da incompreensão de alguns aspectos inerentes com a incompreensão das timbila, de acordo com Eduardo Lichuge (2016), tem a ver com:

O fraco domínio da língua chope por parte do investigador, nalgum momento, empobrece o conhecimento produzido sobre a “música” chope, ao criar conceitos que induzem a incompreensões de determinados aspectos da cultura chope, ou porque as designações das várias partes da performance não foram adequadamente registradas, traduzidas, ou ainda, porque foram substituídas por designativos que nada têm que ver com a realidade descrita. (LICHUGE, 2016, p.111).

Na perspectiva do autor, “Hugh Tracey não escondeu as suas limitações linguísticas, nem as fragilidades de alguns procedimentos por ele utilizados, como por exemplo, o uso de tradutores chope que não dominavam a língua inglesa, ou indivíduos europeus que não dominavam a língua chope” (LICHUGE, 2016, p.111). Face às suas limitações, Tracey chegou a considerar que:

É certo que o meu conhecimento da língua chichope é muito limitado e que o único meio de dispensar intérpretes era servir-me do meu conhecimento de chicaranga e de um pouco de *issizulo* (...) os termos musicais foi-me fácil apanhá-los por analogia com os da língua caranga, mas a tradução da poesia foi mais difícil. Não consegui encontrar nenhum indígena que falasse suficiente inglês, nem qualquer europeu tão conhecedor do chope que pudesse seguir os matizes poéticos sem que lhe explicassem o assunto (Tracey 1947, p. 108).

Em outras palavras, há uma crítica às metodologias recorridas para extrair o entendimento das performances negras, porque se percebe que, em grande medida, as narrativas escritas pelo colonizador foram feitas por um grupo que não conhecia a situação social dos chopos e a sua forma de ser e de estar no seu dia-a-dia. A falta do tal conhecimento deveu-se ao fato de alguns dos pesquisadores que trabalhavam ao serviço do sistema colonial estarem fisicamente presentes nos locais dos acontecimentos, mas não socialmente integrados para mergulharem no sistema de pensamento da música e da dança de timbila.

Contudo, as teorias das performances culturais ensinam-nos que a compreensão está relacionada com o comportamento e a mentalidade do grupo social que se pretende estudar. Peter Burke (1992, p.43), apoiando-se no pensamento de Michel Foucault, defende que para estudar a mentalidade do grupo se deve preocupar com aquilo que se exclui tanto como com aquilo que se engloba. Por isso, a compreensão das timbila a partir das narrativas escritas pelos pesquisadores coloniais, que deixa de fora a percepção que os chopes possuem de si mesmos, de certa forma, não possui sustentação, até porque nenhum sistema musical está desprovido da consciência de si mesmo. Entretanto, a falsa premissa que alega que os chopes não tinham a consciência da sua própria musicalidade não foi aceita nem pelos chopes, e muito menos pelos estudiosos como Belo Marques (1943), Hugh Tracey (1946), Amândio Munguambe (2000), Valdemiro Jopela (2006). Mesmo a comunidade chope tem manifestado a sua indignação pela forma como foi atribuída a paternidade da origem das timbila. Nas suas indignações se mostram insatisfeitos pelo fato de não ter havido o cuidado de se compreender a sua origem na mesma dimensão que eles têm de si mesmos. O conhecimento das performances das timbila, de acordo com a mentalidade dos chopes, remete-nos para a necessidade de se conhecerem os significados mais profundos das performances que só se pode obter com base numa escuta profunda. O conhecimento da mentalidade dos chopes torna-se importante porque é na mentalidade de uma sociedade que reside a camada de significação. Há significados sobre as timbila que são construídas na interação simbólica entre os *performers* e o público. Nessa interação, o público assume um comportamento que lhe possibilita decodificar toda ação comunicativa, agindo de acordo com as regras e normas de conduta. Também, há camadas de significação que são construídas no aqui e agora, que resulta do acontecimento da ação performativa. Não só, as camadas de significação das timbila ocorrem em diferentes formas e circunstâncias. Podem ser construídas tendo em vista a ligação existente entre a performances e o estado mental que os membros da sociedade possuem em torno das crenças associada com as performances. Como também são construídas na lógica do contexto, da temporalidade e da ligação entre as performances e o poder político, assim como entre as performances e o poder tradicional.

Para se acessar as diferentes camadas de significação sobre as timbila não devem ser feitas apenas na base de uma antropologia da música e da dança, sem o envolvimento de uma antropologia do corpo que não só observa, mas que toca e dança as timbila. Um corpo cuja sua imersão nos possibilita saber toda gramática do corpo em música e dança de timbila. Este foi um

dos métodos que usei para melhor perceber os significados que as timbila representam para os chopes. É dentro dessa camada que se extrai o conhecimento sobre a mentalidade que entra de acordo com a forma de sentir e de estar dos próprios chopes. São essas diferentes camadas de significação que levam a expressão performativa a ser reconhecida ou relacionada com o estado mental dos membros do grupo.

1.6 Origem das timbila

Quando se trata da origem das timbila a partir da perspectiva dos africanos, há um debate que divide pesquisadores e cujo consenso está longe de ser alcançado. Apesar de toda essa construção social inerente à timbila, feita a partir de uma perspectiva do colonizador, os chopes são apologistas de que as performances das timbila vêm sendo praticadas muito antes da penetração Árabe, que aconteceu no século VII, tanto como da penetração europeia, ocorrida no século XVI. Mesmo ciente da influência que a cultura árabe tenha criado em África, como um todo, cabe sublinhar que isto por si só não basta para argumentar a Ásia menor (Indonésia) como o lugar da origem das timbila. António Rita-Ferreira (1983, p.35) sustenta que além de outras possíveis contribuições que a influência árabe possa ter trazido para o país em termos de plantas alimentares, “há um famoso instrumento que vários musicólogos afirmaram ser diretamente proveniente da Indonésia, instrumento que atinge a sua mais elevada expressão artística e técnica na costa meridional de Moçambique: o xilofone” (RITA-FERREIRA, 1983, p.35). Para o autor, é altamente improvável que a Indonésia seja responsável pela origem das timbila em Moçambique.

Se tomarmos em consideração que em Moçambique, tanto como muitos outros países da África tais como Angola, Guiné-Bissau, Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe, o conhecimento foi construído sobre a prisma monocultural da ciência moderna, que culminou com a negação do “Outro”, as teorias das performances culturais, e entre outras possíveis, nos reconduz a questionar essas narrativas, no sentido de também valorizar a perspectiva dos chopes. Ou seja, qual é a visão do mundo que os chopes possuem sobre a origem das timbila?

Na verdade, esta problematização sobre a origem das timbila foi amplamente discutida, tanto no ambiente comunitário assim como nos espaços acadêmicos. Como diversos autores já

assinalaram, devido o preconceito que reinava em relação às performances negras, as narrativas de origem das timbila foram colocadas para segundo plano diante das narrativas dadas pelos grupos sociais dominantes. A suposta ideia segundo a qual as timbila tiveram origem na Indonésia circunscreve-se no fato de existirem instrumentos semelhantes aos dos chopes e que gozam de afinações similares. Entretanto, na visão de alguns pesquisadores, essa similaridade não pode ser considerada como mera coincidência, mas sim como um saber que foi transferido de um lugar para o outro. Diante dessa similaridade, Jopela (2006, p.18), baseando-se em entrevistas efetuadas com alguns expoentes das timbila, acentua que a maioria foi unânime em rejeitar a hipótese defendida por certos investigadores e estudiosos, “segundo a qual as timbila teriam a sua origem na Indonésia. (...) Alguns ironizam até, questionando por que não podia ser o contrário, terem sido os *vacopi* [chopes] que influenciaram os indonésios” (JOPELA, 2006, p.18).

Aqui se ressalta a ideia de que não teria sido o povo asiático a ter influenciado os chopes, uma vez que o xilofone predomina em vários países da África central e meridional. Ainda em relação a este questionamento, Bauman e Briggs (2006) dão a entender que a subjugação das narrativas sobre a origem dessa expressão cultural tem a ver com o fato de os *performers* com quem os pesquisadores coloniais extraíram os dados foram tratados apenas como fontes de dados, ao invés de serem vistos como “parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais a este discurso” (BAUMAN e BRIGGS, 2006, p.190). Na maioria dos casos, esta suposta desvalorização das narrativas míticas africanas tem muito a ver com o fato de as narrativas recriadas pelo colonizador terem visto a cultura do povo chope como um campo social caracterizado por uma mentalidade tradicional, e colocando-se ele, o pesquisador, como o sujeito da sociedade moderna.

Todavia, para que se tenha a tal consciência coletiva, Burke adverte que não basta se imaginar na pele de quem as pratica, é também necessário conhecer a sua definição da situação, para poder olhá-la através dos seus olhos. E, acima de tudo, é preciso considerar que os mitos que são criados e partilhados tendem a condicionar todo um sistema de pensamento (1992, p.34-5), construídos ao longo do tempo que, por conseguinte, não está dissociado da sociedade, antes pelo contrário, estabelecem uma relação com a sociedade. Tal sistema de pensamento atua dentro de um espaço e tempo sociais a que o observador terá de conhecer profundamente. Isto nos

remete a pensar que as narrativas míticas não atuam de forma autônoma, pois estão entrelaçadas com as vivências dos grupos sociais, representando a consciência coletiva (BURKE, 1992).

Como se pode esperar, essas narrativas estão sujeitas à tensões e contradições, devido a existência de vários contextos mutuamente conflitantes. Mas para os chopes, as narrativas sobre a sua origem subordinam-se aos aspectos intrínsecos que estão no interior, no mais profundo, onde está contido o mito e todo um sistema de crenças. Elas são construtoras de identidade que unem os chopes a uma história comum. Sendo assim, não seria possível obter a compreensão das performances das timbila a partir de narrativas dissociadas do sistema de crenças, porque é no sistema de crenças onde os mitos ganham forma, rosto e sua atualização, dentro de uma dinâmica própria, regida pela própria estrutura social.

É a partir dessa tomada de consciência que as teorias das performances culturais estão a reconsiderar as narrativas míticas como um dos elementos das performances culturais que dão sentido à prática de timbila. Trata-se de sentidos (re)construídos a partir da sua estrutura social, que consequentemente é geradora da consciência coletiva secular e até mesmo milenar, que são de uma ancestralidade artística que é , até então, perpassada de geração em geração. Esses sentidos revelam a mentalidade e o imaginário coletivo do grupo, tanto como assumem uma dimensão simbólica no seio da comunidade, pelo fato de ser nela onde estão contidos os significados e sentidos responsáveis pela continuidade da existência das Performances das timbila e dos próprios grupos.

1.7 Timbila e a sua relação com o estado moçambicano

As performances das timbila não atuam num vácuo, mas num campo de relações sociais. Daí que o objetivo dessa discussão interessa em saber como as performances das timbila se relacionam com o Estado. No contexto pós-independência, tem-se verificado que a prática de timbila estabelece relações com Estado, como entidade que tem atuado como responsável pela preservação e divulgação desta expressão. Nessa empreitada, embora o Estado tenha a missão de salvaguardar as performances das timbila, em termos práticos, verifica-se que tem interferido de forma impositiva. “Há dirigentes políticos que ditam como os artistas devem tocar e dançar a música de timbila, sem tomar em conta que a música e a dança de timbila obedecem a princípios

seculares que devem ser respeitados e salvaguardados” (CHIBANGA, 2011). Nesta ordem de ideias, Victor Bernardo numa declaração concedida em 2011 diz que “não é aconselhável que agentes do Estado ou das estruturas governativas tomem decisões sem o consentimento e acordo prévio com os tocadores e praticantes, porque a intervenção ou a interferência das autoridades nem sempre foi bem recebida pelos executores”.

O grande problema da interferência do Estado nas performances não reside propriamente no desconhecimento desta arte; está relacionado com o jogo de interesse, porque “muitos que trabalham em torno da salvaguarda das timbila, na sua maioria, não estão preocupados em cumprir uma agenda cultural, mas em cumprir uma agenda política como forma de ganhar protagonismo em benefício próprio e não das performances das timbila”, conforme o depoimento de Victor Bernardo. Este procedimento é nefasto. Trata-se de inovações impostas que apenas agradam os políticos e levam a desmotivação dos conhecedores e praticantes da dança e da música chope, e pouco fazem para a sua salvaguarda.

De acordo com o Artigo 2 da alínea 3 da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 da UNESCO,

entende-se por salvaguarda, as medidas que visam garantir viabilidade do patrimônio cultural imaterial tais como a identificação, a documentação, a preservação, proteção, promoção, a divulgação, a transmissão – essencialmente através da educação formal ou informal e a revitalização desse patrimônio em seus diversos aspectos. Para assegurar a identificação, com fins de salvaguarda, cada estado estabelecerá um ou outro material do patrimônio imaterial presente no seu território, em conformidade com o seu próprio sistema de salvaguarda de patrimônio. Os referidos inventários serão renovados constantemente.¹⁶

Diante da realidade que acaba de ser apresentada, podemos afirmar que se o Estado pretende efetivamente preservar, proteger e promover as timbila, deve acima de tudo implementar ações resultantes de uma interação comunicacional entre o Estado e os praticantes de timbila. Essa interação comunicacional tem que partir da ideia de que todas as decisões administrativas em torno da salvaguarda das timbila terão um impacto positivo quando soubermos reconhecer que essa manifestação cultural é detentora de princípios seculares, cuja valorização passa pelo respeito por esses mesmos princípios. Assim, para que isso aconteça, é preciso saber ouvir e aprender desses praticantes como eles gostariam que decorressem os

¹⁶ Artigo 2 da alínea 3 da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003.

Misaho, a seleção do repertório, a maneira de estar no palco, a escolha do traje, etc. sem nenhuma imposição.

Neste sentido, o Estado na sua relação com a prática de timbila não deve intervir para desarticular, mas antes para facilitar e consolidar o processo de salvaguarda, através de uma comunicação efetiva, simples assente no respeito pela música e dança de timbila dentro do seu contexto de inserção. Mas para tal, a relação entre o Estado e as performances somente pode acontecer se o Estado souber entrar na frequência dos artistas, criando facilidades, criando entusiasmo e motivação, mas nunca fazer imposições, porque estas podem ser o fim da existência das timbila.

De tudo o quanto foi analisado, foi possível verificar que a compreensão das timbila não deve apenas se cingir aos atos da sua exibição apresentada aqui e agora, envolvendo os timbileiros e o público. Há um trabalho por detrás desse processo, que transcende os aspectos visíveis que podem ser contemplados nas performances. Estou a referir ao contexto, das relações de poder e o modelo de interação comunicacional existente entre as organizações do Estado e os grupos de timbila que, por sinal, revelam toda uma série de redes de relações culturais que perfazem a performance. É através dessa rede de relações culturais que os mestres desta arte, os mais velhos, fazem a transmissão sistemática da performance aos mais novos a fim de assegurar a identidade cultural do povo chope. Como também é por via dessa rede de relações que a performance se recompõe e interage como as demais instituições sociais como, por exemplo, o Ministério da Cultura e Turismo que é a instituição que tem trabalhado no âmbito da concepção e implementação de ações de salvaguarda das timbila e as Universidades, que até então são um dos espaços de articulação intepistêmico, assim como um espaço de afirmação e consolidação dos saberes das timbila.

Para além da relação que as performances das timbila estabelecem com as instituições sociais informais tais como os mestres detentores de saberes, cabe aqui afirmar que a prática de timbila estabelece também relações com as instituições formais de ensino, como por exemplo, a Universidade Eduardo Mondlane, onde as performances são, por conseguinte, “partilhadas através de um processo educacional, trazendo alguns aspectos tais como: a gênese do surgimento das timbila, a nomenclatura do instrumento e os materiais utilizados para a fabricação, a região

do país onde é praticada, a posição a tomar na execução instrumental, estudos sobre a história do local da ocorrência do *M'saho*, e o contexto de celebração.

1.7.1 Timbila e sua rede de relações com a AMIZAVA

A Associação de Amigos de Zavala (AMIZAVA) é uma organização da sociedade civil que se propõe defender os interesses do distrito de Zavala. O surgimento dessa organização deve-se a resolução¹⁷ n.º 12 de 10 de Junho de 1997, que abriu espaço para “incentivar as associações, o empresariado e os líderes comunitários, e outras identidades coletivas e singulares a complementar as ações do Estado no âmbito da promoção e valorização da cultural nacional, tanto no país como no estrangeiro” (BOLETIM DA REPÚBLICA, 1997, p.23).

Dentre outras medidas, esta resolução veio criar um ambiente favorável à preservação e valorização das tradições nacionais. Foi através da materialização desta lei, que se criou a “Associação para Preservação e Proteção de timbila”. Este órgão foi aprovado através do despacho nº 477/996/ GGPI/2009 de 15 de Abril.

Esta associação visa fundamentalmente, entre outros objetivos: a) “conscientizar a sociedade nacional e internacional da importância das timbila chope como manifestação cultural sublime e única na humanidade; Incentivar a sugerir a realização de ações de formação técnica, profissional e cultural dos artistas de timbila chope bem como de promoção universal desta manifestação cultural”. (BOLETIM DA REPÚBLICA, 1995, p. 171). As associações foram criadas em benefício da comunidade. Dentre várias associações que desde a época em que os *Misaho* foram restaurados, a mais destacada é AMIZAVA que desde 1994 tem estado a trabalhar na promoção das performances das timbila. É também no âmbito desta promoção e divulgação que esta associação procura sedimentar a efetiva salvaguarda.

A AMIZAVA constitui uma das redes culturais na qual as performances das timbila encontram-se interconectadas, pois é vista como uma organização da sociedade civil que trabalha para o aumento significativo das orquestras das timbila. Trata-se de um crescimento resultante da educação informal, que tem sido usado como um modelo no qual os membros da comunidade

¹⁷ República de Moçambique. Ministério de Educação e Cultura. Direção Nacional da Cultura. *Coletânea da Legislação Cultural de Moçambique*, Maputo, 2007.

têm recorrido para aprendizagem das timbila, através da participação dos membros da comunidade nos ambientes onde são praticados e experienciados as performances de timbila. No entanto, a participação é efetivada através da lei costumeira, que ocorre sobre a observância de regras sociais, que permitem com que as timbila sejam vivenciadas e repetidas. Trata-se de uma repetição que se configura como regra de observância obrigatória.

É também através da educação informal que se tem perpetuado a transmissão e partilha de saberes entre pais e filhos. Enfim, esse processo de transmissão e partilha de saberes inerentes às timbila criam condições para um aumento significativo de orquestras de timbila, através da criação de novas gerações de músicos e dançarinos. Neste sentido, de acordo com o depoimento de Rodrigues Mauoco, membro da AMIZAVA:

A escola de AMIZAVA não é uma escola física; a nossa escola é baseada na lei costumeira: nós aprendemos com os nossos pais e estamos a difundir para os nossos filhos, através da lei costumeira. Este método de transmissão e partilha de saberes fez com que houvesse um aumento significativo de orquestras de timbila de 4 para 15 deste a fundação da AMIZAVA, em 1994.

Figure 9. Participação de nova geração de crianças nas performances das timbila



Foto: Marílio Wane (2015).

A crescente divulgação da prática de timbila tem a ver com o papel social exercido pela AMIZAVA, que tem atuado como um dos líderes de opinião. Esta associação, desde 1994, vem

estreitando relações culturais profundas com as performances das timbila como também vem ganhando prestígio devido ao papel exercido na restauração do *M'saho* e das timbila como um todo. De acordo com o depoimento dado por Rodrigues Mário, Secretário-Geral desta associação:

“A AMIZAVA contribuiu e está contribuindo [para a preservação das timbila] através da criação do *M'saho*, que tradicionalmente é o único festival que tem garantido a demonstração da prática de timbila chope. Além disso, a AMIZAVA no processo de elaboração da candidatura das timbila a Patrimônio Mundial foi solicitada a fazer o levantamento de todos os grupos, para a recolha de informação sobre esta arte sublime. É ainda importante referir que foi a AMIZAVA que fez a tradução da informação recolhida de chope para português. (...) Esta instituição [AMIZAVA] é reconhecida e respeitada pelos praticantes de timbila e pela comunidade. Por entre outras razões, a AMIZAVA goza de elevado prestígio por ter sido a primeira instituição oficialmente reconhecida em torno da salvaguarda das timbila chope. E em segundo plano por ter sido a Associação que resgatou e restaurou a prática do *M'saho* depois de uma interrupção de duas décadas – de 1976 a 1994” (CHIBANGA, 2011, p.42).

Figure 10. Rodrigues Mário, Secretário Geral da AMIZAVA, a abertura do *M'saho*



Foto: Fonte: Vitor Chibanga, 2010.

A interrupção do *M'saho* deveu-se ao conflito armado entre o governo moçambicano e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Durante o período do conflito armado o país ficou totalmente destruído. A população não podia circular de uma região para outra, o setor econômico ficou bastante afetado e fragilizado. Com o fim do conflito armado, que foi antecedido pela mudança da constituição de 1990, o país passou do sistema monopartidário para o multipartidário. Entretanto, o grupo de guerrilha da RENAMO converteu-se em partido

político. E a nova constituição abriu oportunidade para o surgimento de outros novos partidos da oposição. Nesse novo contexto democrático, os moçambicanos participaram nas primeiras eleições que tiveram lugar em 1994, tendo sido ganho pela FRELIMO. Após a instalação de um Estado democrático, houve mudanças profundas. Sob o ponto de vista da cultura, houve espaço para a criação de políticas culturais. Foi por via dessa nova constituição de 1990 que grupos de pessoas passam a ter direito de se organizar em associações em prol da salvaguarda das timbila. É na esteira dessas mudanças que alguns grupos como, por exemplo, a AMIZAVA se organizam em defesa da prática de timbila. Esta associação atua como agente da socialização das timbila por possuir um determinado nível de conhecimento e respeito pelas timbila. Com base na credibilidade e conhecimento que possui, a associação tem influenciado o pensamento e o comportamento dos mestres na revitalização das orquestras de timbila.

Seguindo a mesma linha argumentativa em torno da defesa da prática de timbila, vale salientar que com o término do conflito armado em Moçambique vários praticantes de timbila que se encontravam espalhados dentro e fora do país regressam para as suas terras de origem. Foi na base desse novo cenário de paz que, em 1993, Venâncio Mbande, que residiu por 40 anos na África do Sul, voltou definitivamente para Moçambique e foi fixar-se na sua residência na localidade de Guilundo, no distrito de Zavala, para exercer a música e a dança de timbila de forma mais intensa. Nesse processo, Mbande forma um agrupamento de timbila muito forte, que é tido como um dos melhores conjuntos da música e da dança das timbila. Com vista a revitalizar esta prática, “Venâncio Mbande estabeleceu na sua casa, em Guilundo, um centro de formação musical da música chope, o qual é frequentado por vários estudantes de diversas partes do mundo” (MUNGUAMBE, 2000, p.180). A maioria dos estudantes que passavam por sua casa para aprenderem a fabricar instrumentos e a tocar e dançar timbila eram provenientes do distrito de Zavala e muitos outros são oriundos do Zimbabwe, África do Sul, Brasil, Holanda, Estados Unidos e Japão (MUNGUAMBE, 2000, p.180).

Ainda nessa perspectiva de revitalizar a prática de timbila, os mestres, passaram a fazer o trabalho de sensibilização aos grupos com propósito de se prepararem para o retorno do *M'saho* que deixou de se realizar durante um período de duas décadas, devido ao conflito armado que afetou Moçambique. É também nessa rede de relações culturais que a prática de timbila ao invés de só possibilitar aos músicos e dançarinos e a comunidade chope de contemplar a performance,

também envolve um público externo pertencentes a outros contextos socioculturais, de modo a poderem conhecer, aprender e dominar os sentidos e os significados desta arte secular, patrimônio dos chopos, de Moçambique, de África e da humanidade inteira.

O debate colocado nesse texto não se cinge apenas na relação entre as performances das timbila e as organizações da sociedade civil, mas também da relação que estas instituições sociais estabelecem com o Estado. Um dos problemas levantados tem a ver com o modelo de interação comunicacional, que ao invés de ser horizontal, tem sido de forma vertical. Desde 1994 a 2016 a relação entre as organizações da sociedade e as instituições do Estado ocorria de forma horizontal, visto que a organização dos *Misaho* estava sob tutela da AMIZAVA. A partir de 2017, a organização do *M'saho* passou para total responsabilidade do Estado. As associações que outrora organizavam eventos das timbila vêm perdendo o protagonismo a favor do Estado que tem, até então, tomado dianteira nesse processo. Nesse caso, os detentores das timbila já não têm o mesmo poder que antes possuíam, de se representar de acordo com as suas pretensões. Antes pelo contrário, os timbileiros apenas recebem ordens sobre a decorrência do evento em relação: ao repertório, a duração do evento, a forma e as vestes como os *performers* devem se apresentar, o tempo de atuação que cada grupo deve levar durante as performances.

Para os praticantes de timbila, esse modelo de diálogo é contraproducente porque dificulta aos detentores levantar as suas preocupações prioritárias acerca de como a prática de timbila deve ser performada. Vale lembrar que no período colonial as performances das timbila sempre foram da inteira responsabilidade das estruturas tradicionais, e que depois do conflito armado passou a ser organizado pela sociedade civil, até 2017. Contudo, desde 2018 o Governo Distrital tem assumido a dianteira na organização do *M'saho* e ao assumir esta tarefa o Estado tem sido interpretado pelas Associações como um órgão que ao invés de agir como facilitador está diminuindo o papel exercido pelas comunidades.

A relação entre as instituições do Estado e as instituições sociais comunitárias de preservação das timbila encontra-se dentro de um campo de contradições e disputa entre o poder político e o poder tradicional, muitas das vezes acompanhada por acusações recíprocas. Por um lado, o Estado considera que as comunidades não possuem uma logística nem o protocolo necessário para receber autoridades governamentais e o público provenientes de várias partes do

país e do mundo, interessados em participar nos eventos de timbila. Por outro lado, muitas associações que trabalham a favor da salvaguarda da prática de timbila não concorrem para aceder aos financiamentos da UNESCO por não se encontrarem juridicamente legalizadas. Ainda que as organizações do Estado tentam apoiar as associações a se organizarem melhor para a legalização, “as organizações mostram resistências à institucionalização dos seus grupos e associações, mesmo sabendo que necessitam de estar registrados com vista a se beneficiarem de apoios financeiros” (JEUDY, 2005, p.230). Mesmo as associações que estão legalizadas, como por exemplo a AMIZAVA, não têm se beneficiado devido a falta de capacidade técnica em matéria de concepção de projetos, de acordo com o nível de exigência colocadas pelas instituições financiadoras. Esta tem sido uma das razões que têm levado as instituições do Estado a considerar que as associações estão despreparadas para promover a prática de timbila a mais alto nível.

Por outro lado, as associações como, por exemplo, AMIZAVA sentem-se injustiçadas pelo fato de terem abraçado as ações de revitalização das timbila, quando esta corria o risco de desaparecimento, num dado contexto em que as instituições do Estado não estão interessadas. Atualmente, o fato das timbila congregarem indivíduos provenientes de vários quadrantes do mundo, as instituições governamentais se aproveitam das timbila para reforçar os seus projetos políticos, sem uma efetiva participação dos próprios timbileiros. No entanto, a disputa pelo protagonismo se tornou ainda mais evidente após o reconhecimento como patrimônio imaterial e oral da humanidade.

De acordo com Vianna e Teixeira, a disputa na execução das políticas patrimoniais entre os segmentos sociais e o Estado, muita das vezes compromete a eficácia do processo de salvaguarda do património cultural. Mas também aponta que a ineficácia da salvaguarda dos bens patrimoniais tem também a ver com a incapacidade do próprio Estado em compreender e se adaptar aos códigos, condições e processos dos segmentos populares (2008). Essa forma de atuar assemelha-se aos problemas vividos em Moçambique. Por conta disso, o Estado tem receio de estabelecer um diálogo horizontal com os detentores desta prática. A abertura de espaço para um diálogo horizontal pode criar espaço para que a comunidade possa contrariar as inovações impostas pelas autoridades governamentais acerca da prática de timbila.

Logo, a ausência da co-participação das comunidades ou das associações dos timbileiros na organização e na gestão da performances das timbila pode colocar em perigo a existência da performances. É em função desse entendimento que importa a comparticipação das instituições sociais na organização e gestão das timbila, pelo fato de serem as comunidades que no dia-a-dia enfrentam os desafios da salvaguarda das suas manifestações artísticas. São as comunidades que sabem qual é o valor simbólico que os patrimônios artísticos representam tanto para o fortalecimento da identidade como na coesão social entre os membros da comunidade. E são os próprios detentores destes saberes que também conhecem o significado das práticas bem como todo o processo que, até então, tem assegurado a transmissão desta manifestação das timbila às futuras gerações.

Com base nas descrições supramencionadas é possível constatar que as performances das timbila estão interconectadas com as associações que trabalham em defesa da performance que por seu turno esta associação, embora não esteja em plena concordância com os detentores da prática, interconecta com as instituições culturais distritais e provinciais ligadas à cultura. Se assim for, é importante que se compreenda que a gestão compartilhada da performance não pode ser vista como uma confrontação, mas sim como um processo de governação inclusiva onde as comunidades e o Estado, em conjunto, podem encontrar as melhores soluções para o restauração, preservação e divulgação da performances das timbila.

1.8 *M'saho* no período colonial e pós-independência

O objetivo deste subcapítulo está voltado para o *M'saho*, termo usado para designar um evento competitivo de orquestras de timbila. Neste capítulo busca-se fazer uma descrição cuja finalidade reside na revelação do significado e função social do *M'saho*, e a dimensão simbólica do evento e as suas respectivas transformações em diferentes contextos e situações. Nesta reflexão, os principais pontos de análise estão voltados para *M'saho* enquanto performances.

Nessa perspectiva, são tomados em conta os papéis que as instituições sociais desempenham, seja em relação à organização e realização do evento. Entretanto, a análise que se pretende efetuar busca dar uma especial atenção às transformações e rupturas que aconteceram e ainda

continuam acontecer nos *Misaho*, sem desfocar dos contextos culturais, sociais e políticos que envolvem a manifestação tanto no período colonial quanto no período pós-independência.

Nesse âmbito, procura-se enxergar o *M'saho* a partir de análise socioantropológica e histórica por meio de lentes interdisciplinares, que permitem compreender a prática de timbila e seus aspectos contraditórios.. É com base nessa perspectiva que se pretende olhar para o fenômeno das timbila enquadrado numa abordagem crítica sobre as relações desencadeadas entre as entidades governamentais e as performances. Na verdade, pretende-se assim ter uma compreensão sobre como as suas relações interferem no processo das performances, e que mudanças isso traz.

1.8.1 *M'saho* no período colonial: Administração colonial e o poder tradicional

Quando falamos de *M'saho*, a dança das timbila, não pode se desligar-lo da música, do teatro, de toda a vida e manifestações culturais do povo moçambicano que habita a região dos chopos. Segundo Tracey:

O *M'saho* é uma dança orquestral de nove a onze movimentos. Cada movimento é distinto e pode ter a duração de um minuto (como acontece com algumas introduções) ou prolongar-se até cinco ou seis movimentos. A execução completa faz-se geralmente em quarenta e cinco minutos, dependendo esta duração da presteza e arte dos dançarinos e da disposição de momento (TRACEY, 1946, p.95).

Ao analisarmos a orquestra de timbila (*ngodo*) é possível verificar que *M'saho* não possui uma definição única, porque para além de ser uma dança orquestral acompanhada de música e da dança que funciona a partir de um conjunto de movimentos, Hermínia Manuense (2014) explica que *M'saho* é definido como *nsengueletano wa timbila*, isto é, encontro de orquestras de timbila ou de convívio de diferentes *ngodo*. Este é um conceito comum no seio das comunidades detentoras desta prática. Trata-se de um encontro em que as pessoas de diferentes localidades desfrutam de um momento privilegiado de timbila e onde vários *ngodo* apresentam publicamente o seu repertório, num ambiente competitivo (MANUENSE, 2014, p.46). É através destes encontros que vários estudiosos como, por exemplo, Marílio Wane chegam a considerar que “o *M'saho* constituía um dos raros momentos de interação social simultâneo entre as diversas comunidades, o que propiciava a troca, o confronto e a partilha de valores e significados de todos os níveis” (WANE, 2019, p.66).

No período colonial cada comunidade que pertencia à um determinado regulado tinha a sua orquestra de timbila. Enquanto as orquestras de timbila tinham a responsabilidade de atribuir prestígio tanto ao regulado quanto os chefes, “os régulos¹⁸ tinham nas suas orquestras de timbila uma fonte notável de prestígio. Daí que procuravam, sempre que possível, manter um grupo de grande qualidade para assegurar esse prestígio perante as comunidades vizinhas” (WANE, 2019, p.66).

Simbolicamente, as orquestras de timbila pertenciam aos régulos, e a potencialidade de um determinado regulado estava correlacionada com o prestígio que as orquestras de timbila lhes conferiam. Para assegurar esse prestígio, os próprios régulos passaram a cooperar de forma ativa na preservação e divulgação das timbila, dentro e fora do seu regulado, tornando-se principais responsáveis na mobilização para formação das orquestras. Eles notificavam os membros do seu regulado no sentido de criação de orquestras de timbila. Porém, hoje as coisas mudaram. Antigamente os nomes das orquestras tinham o nome do regulado, mas hoje em dia, podem ter o nome do regulado assim como do maestro da orquestra. Assim, as orquestras de regulado de Guilundo, ao invés de serem denominadas como “Timbila de Guilundo”, passaram a ser chamadas por “Timbila Ta Venâncio Mbande”, isto é, Timbila da orquestra de Venâncio Mbande.

No tempo colonial, um concerto de timbila devia ser feito com a permissão dos líderes comunitários, não se podia tocar timbila num casamento sem o consentimento do régulo. Agora é normal e frequente ouvir timbila a ser tocada sem nenhuma permissão do régulo (CHIBANGA, 2011). Ainda no período colonial, os régulos tinham a prerrogativa de poder sugerir arranjos das peças musicais, mas sem nenhuma imposição. Os régulos faziam uma série de investimentos nas performances das timbila de modo a que as suas orquestras pudessem ter uma excelente performances e ocupassem lugares cimeiros no *M'saho*, pois ter uma orquestra de timbila com

¹⁸ Segundo Honwana (2002) Os régulos funcionavam como interlocutor entre o sistema colonial e os nativos, nessa relação a sua missão era de efetuar a cobrança de imposto de palhota tinemba: os indunas cobravam o imposto nas aldeias sob o seu controle e levavam-no aos régulos, os que não pagavam impostos eram mandados para o *Xibalo*. O régulo também tinha que recrutar a mão-de-obra para as minas da África do Sul. Na verdade, os régulos não tinham nenhuma autonomia na governação das suas áreas de jurisdição. Mas sim tinham que obedecer rigorosamente as ordens do colonizador.

elevado nível de desempenho musical era visto como “o momento ideal para a materializar e dar visibilidade a esse prestígio almejado pelos chefes locais (régulos)” (WANE, 2019, p.66).

As canções de cada *ngodo*,¹⁹ que representam uma dada comunidade, revelam a importante função social desempenhada pelas performances das timbila. Ainda no período colonial, os *Misaho*²⁰ eram realizados em diferentes localidades pelos respectivos chefes, de segunda a sábado, com duração de uma semana. É dentro deste período que se apuravam as três melhores orquestras para participarem na fase final que, por sinal, tinha lugar no domingo. Este ato competitivo era feito em cada regulado, e as orquestras apuradas tinham a legitimidade de viajar para concorrer na fase final do *M'saho*. Era nessa fase que sobressaía a orquestra vencedora.

A realização do *M'saho* no período colonial era realizada dentro de uma base estrutural que envolvia os *performers*, audiência e a equipe de juris. Cada um deles tinha os seus papéis e responsabilidades. O evento era composto por júris, formado por chefes provenientes de outros locais, distantes, para garantir a imparcialidade no processo de escolha da orquestra vencedora. Os critérios de decisão da escolha da orquestra vencedora eram da inteira responsabilidade da equipe de juris. Ao vencedor da competição era atribuído um troféu de caráter simbólico.

1.8.2 O valor simbólico do *M'saho*

Para termos uma ideia da compreensão das timbila a partir do seu valor simbólico incorporado através do *M'saho*, seria importante destacar que o prémio atribuído a orquestra vencedora não era material, mas sim imaterial. O tal prémio era atribuído através de um registo feito por golpes de catana (*xivango*) no tronco da árvore. Geralmente, o troféu era cravado numa árvore frondosa que dava sombra à comunidade, e que por sinal era o lugar onde as orquestras tocavam por debaixo dela. As marcas deixadas na árvore efetivamente simbolizam o lugar da memória dos momentos mais significativos por tratar-se de um lugar onde os timbileiros e dançarinos desfilavam as suas performances e cheio de sensibilidades da arte de timbilar. Essas sombras onde eram registrados os símbolos das vitórias se transformaram como lugar de

¹⁹ Ngodo é o termo que se usa para se referir ao conjunto de canções que fazem parte de uma exibição tradicional de timbila. Como também é usado para designar o conjunto de instrumentos (WANE, 2020, p.51).

²⁰ Na língua chope, *Misaho* é plural de *M'saho* (singular) designa festival de timbila.

construção e reconstrução da memória, cuja lembrança revela disputas e conquistas. Para as orquestras vencedoras, esses lugares são portadores de “poder” que acrescentam prestígio tanto à orquestra quanto à região do qual o grupo é proveniente. E o prestígio que as orquestras vencedoras obtinham em relação às orquestras perdedoras criavam entre si relações desiguais. As orquestras vencedoras do *M'saho* ganham um maior respeito em relação às que perdem. Aliás, este respeito não só recai aos membros da orquestra, mas também à comunidade em geral.

Sob o ponto de vista do conhecimento, os lugares onde ocorrem as performances das timbila são descritos como lugar de compartilhamento de saberes que retratam a história do próprio *M'saho* e da comunidade como um todo. São lugares que carregam com si o sentimento de confraternização, socialização, amizade e inimizades entre os grupos que disputam. Assim, esses lugares simbolizavam para uns a perda e para outros a vitória. Os tais símbolos de vitória representavam para algumas orquestras e regulados tanto o sentimento de justiça quanto de injustiça. O sentimento de injustiças estava presente principalmente para as orquestras que não se conformavam com os resultados deliberados pelos membros dos júris e o de justiça pertencia às orquestras vencedoras. No contexto chope a árvore onde era marcado o símbolo da vitória deixa de ser comum. Para além de essas árvores proporcionarem sombra às comunidades, passa a ganhar novo significado histórico e simbólico, associado ao evento e ao grupo vencedor.

O caráter competitivo do *M'saho* foi introduzido pelo Cardeal Dom Alexandre Zé Maria dos Santos na década de 1960, na altura ainda padre da Paróquia Nossa Senhora de Amparo de Quissico, com intuito de estimular os agrupamentos de modo a melhorar a qualidade de composição e de exibição da música e da dança. Por outro lado, o *M'saho* na época colonial pressupunha uma ocasião ímpar onde pudessem encontrar as melhores orquestras de timbila de um determinado regulado para competir com a melhor orquestra de outros regulados. Os grupos que participavam não somente representavam o próprio grupo, mas também representavam o regulado em que pertenciam.

Por mais que o evento tivesse o caráter competitivo, importa realçar que nem todos os grupos que saíam vencedores nestes convívios se justificavam pela sua superioridade performativa. Alguns grupos fracos que não dispunham de qualidade performativa, mesmo assim, chegaram a ganhar algumas competições. As vitórias eram frequentemente atribuídas por

unanimidade sem que a orquestra vencedora soubesse que a vitória era resultado de um arranjo feito pela equipe de júri. Este segredo servia para que a orquestra tivesse a plena convicção de que a sua vitória fosse adquirida por mérito próprio. Na verdade a equipe de júri era, na sua maioria, composta de chefes tradicionais de zonas distantes que não possuíam uma relação direta de pertença com os grupos que disputavam entre si, como forma de evitar favoritismo, e consequentemente para dar credibilidade aos resultados da sua avaliação. Essas autoridades eram compostas de pessoas de uma idade avançada conhecedoras das performances nas suas múltiplas dimensões de apresentação /representação, o que significa que eles conhecem quase tudo que diz respeito à prática de timbila. O seu conhecimento e a sua função equipara-se ao mesmo que os outros musicólogos de outros quadrantes possuem.

É importante sublinhar que a atribuição do título de vencedor exercia uma função social muito relevante junto à comunidade. Pois, era uma das formas encontrada para promover a rotatividade do evento, para dar oportunidade à equipa vencedora de se tornar anfitriã para o próximo evento. Na verdade, essa rotatividade do evento, sem dúvidas, visava a promoção da solidariedade entre os grupos, dando igual oportunidade aos grupos, tanto os bons quanto os menos destacados, de celebrar o *M'saho*. Esta abertura de oportunidade tinha objetivo promover a convivência entre os *performers* das distintas orquestras com as suas respectivas comunidades, cuja finalidade residia na promoção de um diálogo intercultural entre as diferentes localidades pertencentes à etnia chope.

Não só, a rotatividade do *M'saho* pressupunha que cada grupo pudesse disputar com as outras orquestras tanto no seu espaço assim como no espaço sociocultural do outro. A rotatividade do evento era tão importante na promoção da: solidariedade, convivência, intercompreensão e, acima de tudo, a harmonia social entre as comunidades chopes. No entanto, a rotatividade do *M'saho* funcionava como um vetor de coesão social e de construção da identidade chope. Esse processo se traduzia como o maior mecanismo de compartilhamento e reprodução social das timbila. Trata-se aqui de uma reprodução social que age dentro de uma rede comunitária, conectada com outra mais extensa da qual a prática de timbila faz parte.

Sem dúvidas, mais do que ser um evento de competitividade entre os diferentes grupos de orquestras, o *M'saho* é também um espaço de interação intergeracionais de saberes, é um espaço

de criação e recriação de uma história que desponta a produção e reprodução das estruturas sócias e dos saberes da coletividade. O fato dela por si mesmo estar voltada para encontros intergeracionais, ao mesmo tempo, passa a ser compreendida como a estrutura formal da continuidade histórica. Para além da competitividade, o *M'saho* era o momento de festa na aldeia em que as pessoas se juntavam para ouvir ensinamentos saídos das composições cantadas e dançadas, visto que no período colonial não havia escolas e livros e muito menos espaços para que os nativos tivessem acesso à educação formal.

Figure 11. Saberes sobre timbila que são passados dos mais velhos para os mais novos



Foto: Marílio Wane (2015).

Por esta via, o *M'saho* se transformou como um modelo pragmático de difusão de conhecimento num contexto sócio histórico, onde não havia uma educação formal para a maioria dos indivíduos de pele negra. Para além de ser um evento comemorativo, é definido como um momento interativo de aprendizagem mais ou menos ritualizado.

O *M'saho* como forma de transmissão lúdica, constitui também uma metodologia didática eficiente visando uma assimilação mais rápida e eficaz dos conhecimentos transmitidos ao longo dos períodos que antecedem à sua realização. Os ensinamentos perpassados através das canções fazem menção às coisas boas e más que existiam. Os assuntos apresentados de forma cantada e dançada são cobertos de sinceridade. Por isso, os compositores não receavam abordar os assuntos abertamente. A liberdade com que os chopos tinham para relatar os fatos sociais era educativa. O mais interessante é que não só falavam das pessoas simples, mas também do

Administrador e até do próprio régulo que era patrono da orquestra, não estava isento de ser criticado.

Pela forma como o repertório dos temas apresentados estavam intrinsecamente comprometidos com a vida do cotidiano, de certo modo, os conteúdos do repertório exerciam uma função didática e moralizante, já que o *M'saho* simboliza academia aberta de transmissão de conhecimentos e valores da tradição. Esta é uma das razões pela qual o *M'saho* constitui para os chopes uma celebração, um ritual por excelência onde a transmissão e valorização do conhecimento é feita através da música e da dança com a participação indispensável do público que faz deste evento uma aula ímpar para apreensão de saberes relacionados com a música e dança de timbila.

1.8.3 Alguns aspectos críticos do *M'saho*

Como algumas canções do *M'saho* abordam aspectos negativos do colonialismo, os portugueses tentaram banir essa manifestação, mas não conseguiram. A ideia de banir as timbila fracassaram, porque a prática de timbila é um dom da natureza e não era em qualquer sítio do mundo que se encontra essa perfeição de execução. Os portugueses entendendo isso passaram a contribuir para a sua preservação, protegendo os artistas. É assim que as autoridades de alguns regulados assumem a autoridade de manter essa responsabilidade de preservação, protegendo os artistas e concedendo algumas facilidades que não eram comuns naquele tempo.

Na verdade, o sistema colonial reconhecia e elogiava o valor da riqueza musical do povo chope ao ponto destes contarem com a participação dos grupos de timbila para içar a bandeira portuguesa em algumas sedes administrativas onde havia o domínio da prática de timbila. Esta é um dado que comprova que a tentativa de se banir a música e a dança de timbila não era devido a insignificância da manifestação, mas sim era por uma questão ideológica, pelo fato de *M'saho* ser um evento que congrega multidões, numa época em que a política colonial ajuizou a ideia de dividir para reinar, por temer a união dos nativos. Pois, se acreditava que a união de pessoas poderia ser um fator determinante para inseminação e conscientização de ideias contestatárias aos povos nativos que estavam subjugados pela então política do regime colonial português, e

consequentemente poderia resultar em revoltas populares contra o sistema colonial vigente na altura.

Embora que os chopes carregavam consigo essa abertura para compor, mesmo assim, alguns poemas chopes foram censurados. Houveram temas musicais escritos pelos administradores. Neste âmbito, os timbileiros foram impostos a interpretar tais canções. “Em 1958, a Administração de Zavala faz editar em Lisboa, por conta do seu orçamento, uma coletânea de pretensos poemas chope verdadeiramente espantosa” (ROCHA, 1962, p.27). Enfim, os tais poemas exaltam a figura de Salazar, numa dada época em que o movimento de nacionalismo africano se propalava por quase toda África. Se quisermos compreender as performances das timbila, antes de tudo, torna-se necessário tomar em conta os contextos nos quais os tais poemas foram escritos. A adesão dessas propostas de interpretar temas escritos pelos administradores coloniais era uma sugestão imposta.

Foi neste âmbito dessas imposições que Victor Bernardo diz que

nos finais da década 50, *Nkomonkomo* Banguza foi oferecido um charrua²¹ pelas autoridades portuguesas, pelo reconhecimento do talento, numa época em que a atividade agrícola era feita com base de enxada. Eram muito poucos aqueles que tinham charruas. A atribuição do prémio resultava do fato dele abordar questões da importância da escola e o apelo à não preguiça.

As interpretações das tais canções eram exibidas apenas em eventos associados ao sistema colonial. Os artistas quando tocavam no seu contexto social apresentavam outros repertórios que, muita das vezes, contradiz aos moldes impostos pelo regime colonial. Na maioria dos casos, as performances são vistas como processos híbridos, fazendo com que em dado momento o indivíduo assuma múltiplas identidades, dependendo do contexto e situação em que ele estiver. Ou seja, faz com que o indivíduo num dado momento é uma coisa e toca um tipo de música do lado dos colonizados, e no outro é outra coisa, tocando a favor do colonizador.

Para além disso, o *M'saho* se transformou como um espaço de encontro entre homens e mulheres solteiros que pretendiam na época encontrarem namorados. Algumas famílias resultaram das relações amorosas cuja origem esteve associada ao *M'saho*. Algumas famílias

²¹ Máquina construída de uma estrutura metálica usada pelos agricultores para preparar a terra para o ato da sementeira. Na atividade agrícola, a charrua é puxada por um trator. Trata-se de uma máquina que é semelhante ao arado.

fruto dessas relações persistem até aos dias de hoje. Mas também houve pessoas casadas que aproveitaram esse espaço para praticar relações extraconjugais. Por conta disso, alguns setores da sociedade chegaram a conotar o *M'saho* como um espaço portador de imoralidade, assinalada por atos de infidelidade, o que contribuiu consequentemente na desestruturação de algumas famílias.

1.8.4 *M'saho* no período pós-independência

“Performances culturais são assim um conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os elementos de mudança ou adaptação nestas tradições contraditórias” (CAMARGO, 2013, p.19).

O conceito de performances culturais dado por Camargo nos remete a repensar as timbila no sentido de identificarmos as mudanças ocorridas nos *Misaho*, visto que no período pós-independência a comunidade chope atravessou por momentos difíceis da sua história, Moçambique esteve mergulhado no conflito armado entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) constituído pelo exército governamental, e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Embora sejam apontados vários argumentos que têm justificado o surgimento desse movimento armado que culminou com a guerra civil em Moçambique, Christian Geffray revela em seu estudo que as tensões os conflitos regionais e internacionais são destacados como um dos fatores que favoreceram a criação da RENAMO e o desencadeamento da guerra em Moçambique, pouco depois da independência. No discurso oficial do governo da FRELIMO esse movimento armado era designado por “bandidos armados”. A partir dos anos de 1980 a RENAMO intensificou suas ações e espalhou-se em todo o país. Para tal, contou com o apoio externo do Governo do *apartheid* da África do Sul como tem demonstrado Christian Geffray (1991) e William Minter (1998), como também recebeu apoio interno daqueles que não comungavam com a ideologia marxista-leninista de Samora Machel, foi o segundo presidente da Frelimo, após a morte de Eduardo Mondlane (1969). Após a independência, tornou-se no primeiro presidente de Moçambique, e perdeu a vida em acidente de aviação em 19 de Outubro de 1986, até hoje mal explicado com suspeita de sabotagem. Ainda internamente a RENAMO contou com o apoio dos chefes tradicionais que haviam sido marginalizados pela, então, política

da FRELIMO. Foi através dos chefes tradicionais que também conseguiu manter o controle indireto e apoio da população, principalmente nas províncias da zona centro (Sofala, Manica e Zambézia) e norte do país (Nampula).

É importante reforçar que uma das razões pelas quais a RENAMO recebia apoio externo deve-se ao fato de a visão geopolítica de Samora Machel ter se apoiado na ideia de que a independência total e completa do país só poderia se efetivar se a zona regional da África Austral, principalmente para os países que fazem fronteira com Moçambique, estivesse livre dos colonos brancos da Rodésia, atual Zimbabwe e da política segregacionista do apartheid da África do Sul. De certa forma, a visão geopolítica de Samora Machel constituía uma ameaça para esses dois países. Esses países sentiam-se ameaçados pelo fato de Moçambique ser um lugar estratégico de apoio a esses movimentos nacionalistas, tais como o African National Congress (ANC) da África do Sul e aos combatentes nacionalistas do Zimbabwe African National Union (ZANU) (atualmente no poder), que dispunham de uma série de bases no território do Moçambique independente. Por conta disso, tanto o regime do apartheid da África do Sul quanto dos colonos brancos da Rodésia julgava importante desestabilizar Moçambique, apoiando a Guerra da RENAMO, como forma de salvaguardar os seus interesses políticos. É com base no apoio externo e interno que a RENAMO conseguiu prolongar a guerra provocando cerca de um milhão de mortos e cerca de cinco milhões de deslocados, além de grande destruição das infraestruturas do país, especialmente nas zonas rurais.

Devido a guerra, o *M'saho*, maior evento cultural de timbila que ocorre no Distrito de Zavala, na vila de Quissico, desde o período colonial, durante a última semana do mês de Agosto foi interrompido, pois não havia condições para que as orquestras de timbila pudessem atuar num contexto de guerra. Como consequência, de acordo com Wane (2019), vários dançarinos e tocadores de timbila emigraram para as zonas mais seguras. Uns emigraram para trabalhar nas minas da África do Sul que ofereciam melhores condições, onde passam a tocar e dançar timbila nos *compones*, e outros para o centro das cidades do país, onde oferecia uma maior segurança.

Houve vários fatores que contribuíram para a paralisação do *M'saho*. Primeiro, a paralisação do *M'saho* deveu-se ao fato dela ter-se tornado o sinônimo de concentração de pessoas. No contexto da guerra civil, essas concentrações representavam um perigo para as

comunidades, de receberem ataques militares. Consequentemente, os efeitos nefastos da guerra interferiram negativamente na transmissão sistemática dos saberes relacionados às timbila. Por sua vez, a não realização do *M'saho* criou rupturas. Os mais velhos considerados como bibliotecas vivas pararam de exercer o seu papel social de transmissão dos saberes relacionados à timbila aos mais novos. Neste contexto de guerra, os grupos foram sobrevivendo graças ao entusiasmo de pessoas singulares que carregavam consigo a ideia de manter viva a prática. Essas pessoas eram amantes dessa manifestação, como também faziam da prática de timbila algo indissociável das suas vidas. Embora os *performers* encontravam-se dispersos, já não podiam tocar tal como acontecia no seu ambiente de inserção, nem por isso desistiram de praticar a dança e a música de timbila.

Há outros fatores que tenham contribuído para a paralisação do *M'saho*. Um deles tem a ver com a nova estrutura política administrativa montada no período pós-independência sob uma filosofia de inspiração socialista, que tinha como finalidade o “escangalhamento” do aparelho do Estado colonial e das sequelas do colonialismo e, paralelamente, a criação do “Homem Novo” foram princípios filosóficos das transformações sociais, políticas, económicas e culturais daquele período. Na perspectiva do primeiro Governo da FRELIMO os princípios filosóficos do Homem novo assentavam-se numa política de desenvolvimento e de transformação cultural do homem moçambicano, cujo objetivo era assumir novos padrões de comportamento que entram em consonância com os pressupostos da educação revolucionária da FRELIMO provenientes do modelo socialista.

Segundo António Cipriano (2007), a teoria de Homem Novo defendida por Samora Machel consistia em formar uma nova mentalidade que permitisse germinar novas ideias para fazer face às ideias velhas, para se impor aos hábitos velhos (2007, p. 605), “Os moçambicanos foram induzidos a aceitar e comportar-se em conformidade a ideologia do Estado como ponto de partida para se identificarem como moçambicanos. Face a este propósito, Zimba e Khan (1993) deixam claro que este processo foi acompanhado de silenciamento e violências e marcado pela subjugação de valores, antecedida por uma exclusão de algumas práticas consideradas pelo sistema como nocivas à criação e desenvolvimento de uma nova consciência. Na verdade, trata-se de um projeto político que apostava na transformação do homem na sua maneira de ser, pensar e de agir.

Neste processo de transformação algumas figuras do poder tradicional, que tinham pertencido à estrutura da administração colonial, sem necessariamente pactuarem com ela, foram banidas na administração da primeira república. Houve alterações dos papéis desempenhados pelos régulos, causando alterações profundas na prática de timbila, isto é, as autoridades tradicionais que mais se confundiam com o sistema de regedoria, não foram consideradas no novo mapa político-administrativo. Nesta ótica, os régulos foram banidos. O afastamento dos régulos que outrora dinamizaram as performances das timbila deve-se a sua colaboração com a administração colonial no recrutamento da mão-de-obra moçambicana para o trabalho forçado.

Obviamente isso levou os dirigentes a concluir que o poder tradicional, centrado na figura do régulo, existia para servir os interesses do colonizador durante o período da dominação colonial, sendo o régulo um instrumento de dominação do povo. (DAVA, MACIA e DOVE, 2003, p.18). Com o banimento do papel dos régulos, se cria espaços para o surgimento de novos atores sociais e novas dinâmicas. Por outro lado, a rejeição dos régulos era para evitar choques de cosmovisão entre o poder político e o poder tradicional. Consequentemente, “as velhas instituições como os régulos foram substituídas por grupos de dinamizadores, os comités do partido [FRELIMO]” (HONWANA, 2002, p.168).

O enfraquecimento do papel dos régulos na proteção, preservação e promoção das timbila teve implicações diretas na desestruturação desta prática. Com a ascensão dos grupos de dinamizadores e Comité de Partido não se levou avante a organização do *M'saho* tal como era organizado pelos régulos, no período colonial. O *M'saho* volta a ser praticada e restaurada após o Acordo Geral de Paz (AGP) alcançado em 1992 entre a FRELIMO e a RENAMO. Este acordo foi antecedido pela mudança da constituição de 1990, na qual condicionou espaços para a criação de Associações da Sociedade Civil em Moçambique.

Foi neste âmbito que em 1994 funda-se AMIZAVA (Associação de Amigos de Zavala) na tentativa de responder à preocupação dos chopos que reclamavam com a redução da prática de timbila. Diante deste desafio, a AMIZAVA desempenhou um papel preponderante na mobilização de pessoas para promover a prática das timbila dos chopos. Um dos principais objetivos da criação da AMIZAVA visa resgatar o *M'saho*, dado que se constatava um

acentuado decréscimo de praticantes de timbila, pois desde 1976 não se celebrava o *M'saho* (CHIBANGA, 2011).

De acordo com Marílio Wane (2019, p.33) “a revitalização do *M'saho* deve-se ao longo período de ostracismo que se verificou em função da guerra dos 16 anos (1976 a 1992) que, por sua vez, provocou uma ampla dispersão das populações rurais em todo o país”. Em sua tese de doutorado, Vânia de Oliveira nos remete para a ideia de que a revitalização, não raras vezes, está associada ao medo da perda iminente, e do apagamento, agora mais próximo e real. Para a autora, esta tem sido uma das razões pelas quais tem levado determinados grupos e instituições à criação de um lugar para preservação e celebração das manifestações da cultura popular (2011, p.118). É nesta ordem de ideia que a celebração do *M'saho* criou uma oportunidade para que todos os pequenos e grandes agrupamentos tivessem espaço para a restauração das performances das timbila, enquanto evento comunitário. É em decorrência da sua restauração que ela passa a ser celebrado no último sábado do mês de Agosto. A sua realização associa-se ao fato de Quissico ter sido elevado à categoria de vila em 26 de Agosto de 1973. Devido a este fato histórico, AMIZAVA determinou no seu estatuto que o *M'saho* devia ser realizado no sábado mais próximo desta data.

Segundo Wane (2019, p.31), atualmente, o *M'saho* tem a forma de um festival que decorre durante um dia, no último sábado do mês de Agosto, em que, de manhã até o início da noite, diversas orquestras da região se apresentam num palco situado na Vila de Quissico, a sede administrativa de Zavala. Neste caso, a Vila de Quissico torna-se como o espaço definitivo para a realização dos *Misaho*, contrariamente ao período colonial, que ela era organizada em diversas localidades das terras dos chopos, como já foi mencionado. Por seu turno, segundo Wane, o *M'saho* ao invés de ter a duração de uma semana, como era de costume no período colonial, passa a ter a duração de um dia (2019, p.33), como também passa de caráter competitivo para demonstrativo.

É importante frisar que apesar dos esforços empreendidos para a restauração do *M'saho*, esta performances não se tornou a mesma coisa. Embora alguns aspectos visíveis tenham se mantido, como a estética da música, mas sob o ponto de vista dos papéis sociais na organização do evento sofreu algumas transformações. O evento ganhou outra roupagem em relação ao que

era celebrado na época colonial. Em função dessas mudanças, o papel de promoção e a preservação das timbila que antigamente era exercida pelos régulos passam a ser exercida pela AMIZAVA e pelos próprios líderes das orquestras. Torna-se importante sublinhar que com o fim do conflito armado e subsequentemente com introdução da constituição de 1990, os régulos voltam a ser valorizados através do decreto 15/2000, embora eles continuassem a exercer certa autoridade sobre as suas comunidades ou grupos sociais, mesmo assim, já tinham perdido a essência de como manter e cativar e como desenvolver os agrupamentos. De certo modo, o enfraquecimento dos régulos, enquanto instituições sociais contribuíram para que a Administração dos distritos passasse a ter uma maior interferência na organização do *M'saho* (CHIBANGA, 2011).

Diante dessa circunstância de interferência das instituições do Estado nas práticas culturais, o estudo desenvolvido por Diana Taylor mostra que “a performances enxerga os novos comportamentos que são impostos a populações” (TAYLOR, 2013). Para a autora, refere aqui o comportamento ambíguo, que por vezes é imposta pelo poder político. As tais imposições fazem com que a performance tenha múltiplas configurações ao ponto de se tornar instável e menos reconhecível, assumindo assim múltiplos significados. Mas o problema em questão reside na imposição de significados e/ou apagamento de outros significados possíveis. À luz desses comportamentos impostos, foi possível verificar que a interferência do Estado no evento do *M'saho* é entendida como um dos fatores que promovem a alteração da estrutura das performances das timbila.

Face à essa interferência, no período pós-independência, os *Migodo* (*plural de Mgodo*) já não são apresentados dentro dos princípios da tradição das timbila. Por exemplo, um *Ngodo* que antigamente podia ter uma duração de 45 minutos, passa a ter apenas 10 minutos. Como consequências disso, os *performers* apenas apresentam um esboço daquilo que é o *Ngodo*. Essa duração de tempo é vista pelos chopos como impossível para a representação de uma performance de timbila com os seus respectivos movimentos que, por tradição, compõem as timbila.

Por um lado, a mudança que tem gerado nova estrutura deve-se ao fato de as performances serem dinâmicas, e cada época tem o seu sistema de valores próprio. Por outro

lado, a mudança das performances das timbila relaciona-se com o fato de ser realizado a mando de quem não conhece o que é timbila, e devido o desconhecimento do significado que representa para os chopes tendem a criar alterações profundas que entram em contradição com a nossa forma de representar e sentir a arte de timbila. As instituições do Estado envolvidas na organização do Evento em Parceria com AMIZAVA, também não entenderam as particularidades da essência das timbila. Na maioria dos casos, submetem os *performers* a tocarem as timbila fora da sua estrutura do qual estamos habituados a ouvir. Impõem aos timbileiros a simplificar os movimentos que compõem o *M'saho*, tocando apenas alguns movimentos.

Mesmo assim, vale a pena sublinhar que as imposições sob as quais as performances das timbila estiveram sujeitas no contexto pós-independência, de certa forma, revelam haver a falta de uma compreensão profunda por parte das autoridades, porque as instituições do Estado que são responsáveis pelas imposições no modo de performar as timbila, apenas impõem ordem sem estabelecer um diálogo profundo. Em caso de existência de diálogos não são colocadas necessariamente para repor os antigos princípios, mas sim para estabelecer as regras que devem ser respeitadas pelos timbileiros, em relação à delimitação do tempo imposta pela inovação criada, passando de 45 minutos para 10 minutos.

Por sua vez, isso tem se traduzido num autêntico desrespeito para a própria arte de timbilar. Para os chopes, a omissão de alguns movimentos musicais faz com que esta prática deixe de ser timbila, pois a peça completa começa desde *Mtsitso* (movimento introdutório) até ao *Mtsitso wo gwita* (movimento musical final). Geralmente, essa desestruturação é comum nos eventos oficiais. Trata-se de uma inovação que, para além da tentativa de agradar os políticos, tem sido um dos fatores para a desmotivação dos timbileiros. A respeito desta imposição inovadora que, por conseguinte, é mal vista pelos praticantes desta expressão, vários tocadores e dançarinos são unânimes em afirmar que estas tentativas de interferir e distorcer a cultura já existiam há séculos, mas foram vencidas. Apesar dessas interferências possam comprometer a autenticidade das performances, mesmo assim Victor Bernardo, em seu depoimento, acredita que “aqueles que sabem tocar vão prevalecer sempre em relação àqueles que ditam ordem, sem saberem tocar, sem saber onde vivem os tocadores, de onde que eles vêm”.

Tal como aconteceu no período colonial em que os chopes foram forçados a cantar canções que exaltavam o sistema colonial, também aconteceu em outros moldes no contexto pós-independência, através das inovações impostas pelas autoridades governamentais, como já havíamos mencionado. No entanto, é em função dessas reinvenções impostas que nos confrontamos com múltiplas formas de representação das performances das timbila. Há que salientar a coexistência de duas realidades distintas e conflitantes. As inovações criadas nos eventos oficiais tendem a se tornar outra realidade diferenciada com a estrutura que ela assume quando é organizada e tocada para fins comunitários. Se enxergarmos essas múltiplas realidades à luz das teorias das performances culturais, se pode verificar que não existe um olhar absoluto sobre as timbila, visto que ela pode ser lida a partir de vários contextos nos espaços oficiais e nos eventos comunitários. Essas múltiplas realidades que são criadas e recriadas demonstram também que a performances das timbila mudam de lugar para lugar. Há uma clara fronteira que distingue a performance tocada num evento oficial a do não oficial. Cada contexto em que as timbila são performadas ela produz sentidos heterogêneos e significados distintos um do outro. Mas mesmo diante desta heterogeneidade, ao invés da sua identidade ser oposta, as performances das timbila têm sido vistas como uma prática coesa.

O papel social desempenhado pelos régulos teve a sua relevância dentro de uma determinada temporalidade. O exercício dessa legitimidade se associa com o poder que ele tinha até então concedido pelo sistema colonial. A durabilidade desse poder foi diretamente proporcional à durabilidade da colonização.

Na década de 1950 a realização do *M'saho* foi profundamente marcada por algumas mudanças, não somente no que tange a competitividade entre as orquestras das timbila, mas também em algumas alterações relacionadas à afinação dos instrumentos musicais. Antigamente, segundo Tracey (1941) as afinações dos instrumentos musicais variavam de orquestras para orquestra. Ou seja, a afinação das timbila de uma orquestra não eram exatamente as mesmas em relação às timbila de outras orquestras. Não havia uma afinação padrão com mesma altura capaz de aglutinar diferentes orquestras. A diferença de alturas sonoras sempre dificultava com que duas orquestras pertencentes a regulados diferentes pudessem se juntar para tocarem a mesma peça musical. A primeira tentativa de juntar diferentes para um evento oficial teve lugar na década de 1930, no *M'saho* que teve lugar em Bulawayo, em Zimbabwe. Para esse evento, foram

escolhidos os melhores tocadores e dançarinos para fazer parte do *mukwayo* (seleção de timbileiros). O *mukwayo* é a junção de *performers* de diferentes orquestras para executarem a mesma peça musical, atualmente este ato ocorre geralmente na abertura do *M'saho*.

Para a junção de diferentes orquestras sempre resultava em desacordo. Esse desacordo residia no receio de quem se tornaria como referência para que o outro entrasse na sua afinação. Mas a afinação padrão no qual as diferentes orquestras devem seguir, geralmente não são escolhidas em função de ela ser a melhor em relação à outra afinação, mas era feita por consenso, não raras vezes, resultante da relação de poder entre as orquestras. Nessa relação de poder, o prestígio da orquestra funcionava em função da posição social que ela ocupa dentro e fora dos territórios onde se pratica as performances das timbila.

CAPÍTULO 2

2. PERFORMANCES ENQUANTO EVENTO CULTURAL

No presente capítulo, o foco desta pesquisa está centrado nas performances das timbila. Neste campo de análise o objetivo é abordar as performances das timbila numa perspectiva de evento cultural. Segundo Richard Bauman (2014, p.737) o evento é definido “como uma ação cultural que envolve, em si mesmo, a questão espacial e temporal e organizacionalmente mais complexo”. Não só, Bauman “vê nas performances culturais eventos de exposição altamente reflexiva nas quais os significados e valores mais profundos de uma cultura estão incorporados, representados e postos em exposição diante de um público” (2014, p.739). Na visão do autor, essa exposição que é apresentada diante do público, ela ocorre numa determinada duração de tempo.

A discussão sobre as Performances das timbila enquanto evento cultural é de extrema relevância, pois permite a compreensão de outros elementos tais como o comportamento da interação comunicacional entre os timbileiros e o público, como também a relação entre o espaço da atuação e o público, e as dinâmicas dos contextos em que elas são exibidas.

2.1 A relação entre *performers* e o público

Para a realização desta análise partimos do pressuposto que não é possível obter uma compreensão mais profunda da prática de timbila sem o conhecimento dos papéis sociais dos *performers* e da audiência, pelo fato de haver entre eles relações interdependentes. Por esta razão, o foco desta pesquisa não se cinge somente à compreensão dos papéis daqueles que exibem as suas artes, mas também daqueles que observam. Isto porque a compreensão das performances das timbila só se pode obter dentro de uma relação de representação e de interação entre os *performers* (timbileiros e dançarinos) e a audiência. Nesse sentido, as timbila devem ser estudadas na co-presença tanto dos timbileiros quanto do público. Estes são os pontos centrais para a existência do espetáculo.

No evento das timbila, enquanto os timbileiros tocam, cantam e dançam, e o público observa e reage aos impulsos da performance que é exibida pelos *performers* (músicos e dançarinos), dançando e cantando. A presença do público não se limita apenas: na partilha do

mesmo espaço de realização do espetáculo; da contemplação da beleza, da linguagem e da dança, mas também das suas ações interativas, associada às suas habilidades de compreensão dos cantos entoados pelos timbileiros, como também de imitação das coreografias apresentadas pelos dançarinos. Nesse processo interativo verifica-se a passagem dos espectadores de estado de presença para o estado de representação. Essa mudança nos convida a redefinir o lugar das performances, tanto sob o ponto de vista do espaço físico, quanto sob o ponto de vista do espaço de representação. Pois, nos eventos do *M'saho* a plateia, enquanto espaço da observação, funcionam em simultâneo como o lugar observação e de representação. E o palco que é, até então, socialmente consagrado como o espaço da representação, ela assume dupla função de representação e de observação.

Essas trocas de funções entre o espaço da observação e o espaço da representação se entrelaçam ao ponto de eliminar a separação entre área do público e área do atuante. Porém, a eliminação do espaço de separação entre a área do público e a área do *performers* contribui para a interação do público. No início do evento de timbila, essa separação entre a plateia e o palco é bastante notável, devido a todo um conjunto de protocolos que deve ser observado face à presença das autoridades governamentais. Todavia, no meio do evento essa separação começa a ser dissolvida, principalmente, quando os governantes rompem o seu estatuto de autoridade e se introduzem no clima psicológico do evento, assumindo o mesmo comportamento do público presente. Uma vez inserida, os protocolos impostos que muitas das vezes criam a separação entre a plateia e o palco, de certa forma, perde o seu efeito. Também, quando as autoridades governamentais se retiram do espaço da representação das performances, os níveis de interação entre os *performers* e o público tendem a intensificar cada vez mais.

De acordo com Jopela (2006) é importante sublinhar que nessa interação:

o público não só partilha o mesmo espaço e tempo da realização da ação, com os artistas, como também interage, cantando, dançando e emitindo o seu juízo acerca do conteúdo e da coreografia do *M'saho*. (...) A participação na dança por parte do público presente é uma aprovação implícita e performativa, sem o uso da palavra. É como se dissesse dançamos porque a música e a mensagem são boas, identificamo-nos com elas (JOPELA, 2006, p.55).

Geralmente, o julgamento que o público emite em relação às performances é entendida como um estado de representação, que resulta como resposta de uma percepção interna do

público para com as performances. Quando o indivíduo que sai da plateia para o palco, ao ponto de transportar-se e transfigura-se como dançarino, e se os aplausos que ele recebe chegarem a superarem aos dos dançarinos da orquestra, este indicador tem sido usado no processo de avaliação das performances. Por um lado, a superação dos aplausos se traduz como símbolo de que o público percebeu e reagiu, o que tem agradado os organizadores do evento. Por outro lado, essa superação pode passar a mensagem que a intervenção do público tenha superado as performances dos dançarinos. Por vezes, isto constitui motivo para comentários e debates após o término do evento, entre os membros da comunidade, assim como entre os *performers* de timbila.

Diante desse entrelaçamento de papéis entre os *performers* e o público, bem como entre palco e plateia, cabe aqui enfatizar que a reação do público é acompanhada de uma teatralização impensada, que sucede dos impulsos que o público recebe da música e da dança. Por isso a reação do público entrar e dançar faz com que ela viva a ação das performances ao ponto de por vezes questionar se é ele mesmo ou não se é o seu corpo ou não. A interpelação do público no decorrer das performances não se presume apenas no seu desejo de querer dançar como os dançarinos de timbila, e muito menos de tentar desclassificar a sua ação performativa, mas também de dialogar com os dançarinos seja para concordar ou discordar com o seu desempenho performático.

Esta ação comunicativa entre os timbileiros e o público é antecedida de trocas simbólicas. Em virtude dessa troca, o público deixa de ser vista como simples observador e passa a participar na co-produção de saberes, captando os ensinamentos transmitidos através do canto. Na enunciação da palavra cantada, o público responde alguns versos quando necessário. Como havíamos referido, quando aprendem as coreografias do repertório do *M'saho*, repetem e introduzem outros passos coreográficos. Logo, é na introdução desses novos passos, que se dá a atualização das performances.

Também vale destacar que é nos atos repetitivos que os indivíduos, enquanto membro da sua comunidade, se socializam, incorporando os valores e as práticas culturais, bem como são nestes procedimentos que ocorrem o processo da memorização assim como de afirmação da sua identidade. Mas do que isso, essa ação repetitiva ela funciona como uma ação mental que não

somente ajuda o público a memorizar os saberes inerentes às timbila, como também a identificar e respeitar os valores da tradição dos chopos. A repetição constitui um dos mecanismos pelos quais a comunidade alcança a socialização, observando e atuando, ao ponto de ter acesso à função simbólica, ou seja, à linguagem da manifestação, como um todo.

O processo de co-produção, atualização e repetição das performances nas timbila, resultam de ações não premeditadas, pois, são reações ou representações do aqui e agora. Pois, o “espetáculo combina situações preestabelecidas e formalizadas com uma situação de improviso no instante da apresentação” (COHEN, 2002, p.82). Essas reações imprevistas, quer por parte dos *performers* quer por parte do público, atuam como elementos que cooperam na coprodução e na atualização das performances. A imprevisibilidade que surge dessa interação entre palco-plateia, por sua vez, revela que “não existe um objetivo claro de delimitar onde termina e onde começa o espaço do palco e o da plateia. Essa ambiguidade fica intencionalmente ampliada pelo uso de espaços livres, sem cadeiras fixas para o espectador” (COHEN, 2002, p. 82).

Obviamente, os atos de improvisação que ocorrem no ato das performances das timbila, até certo ponto, são evidências que demonstram que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, sabem decodificar os códigos das performances. A participação do público não se resume apenas pelo ato de estar presente no local do evento, porém, se dimensiona pelas suas ações comportamentais, através de suas emoções e reações que por sinal dão vida e sentido às performances. E, por sua vez, essas reações geradas pelo público fazem emergir novos saberes, novos significados e novas experiências, que se traduzem num acontecimento, que em outras palavras é designado por espetáculo.

As teorias das performances culturais considera o espetáculo como acontecimento por tratar de uma ação que é totalmente diferente de encenação. Por mais que se tentasse repetir, atuação não causa a mesma carga emocional, nem o público presente jamais é afetado na mesma dimensão relativamente ao evento anterior (FISCHER-LICHTE, 2005). Quando se procura olhar as timbila com base na concepção de Erika Fischer-Lichte, é possível verificar que nas performances das timbila ainda que o evento seja no mesmo lugar, com o mesmo público, os mesmos timbileiros, os mesmos dançarinos e o mesmo repertório, seria quase impossível

apresentar uma performance na mesma dimensão, seja a nível de apresentação, seja a nível do espaço psicológico.

Por sua vez, isto mostra que as performances não são estáticas, mas sim se refazem e ganham outras significações. Elas estão em permanente atualização, incorporando novo sentido. Uma vez que assume novo sentido, a compreensão de uma performance requer uma releitura que suscita uma reapreciação e reavaliação (MANJATE, 2014, p.152), que pode ocorrer quer a nível da música quer a nível da dança.

São vários estúdios como, por exemplo, a do etnomusicólogo Hugh Tracey que, até então, ficou bastante conhecido nos estudos sobre as timbila, chegou a salientar que o pedido para a repetição de uma performance de timbila, obviamente obedecerá a mesma estrutura, a letra do canto pode ser a mesma, mas nunca será igual a exibição anterior. Mesmo em situações em que duas orquestras distintas apresentam o mesmo *Mgodo*, as suas performances também nunca seriam as mesmas, seja na música seja na dança. Durante longos anos de convivência com os chopes, participando em diferentes eventos de timbila pude observar que o fato dela não se repetir deve-se a vários elementos em jogo que conduzem para que as performances sejam diferentes umas das outras. A tonalidade da afinação, o timbre, a qualidade técnica de interpretação e de representação, a criatividade, a improvisação, a reação do público, o clima psicológico, são elementos que também contribuem para a atualização das performances.

Como tenho observado, as timbila quando são tocadas fora do contexto comunitário nem sempre conservam sua autenticidade musical tal como é tocado na terra de origem. Estão sujeitas à mudanças, e atualizações impostas pelas circunstâncias das indústrias culturais que, muitas das vezes, ditam as regras do mercado musical, levando os *performers* a se reinventarem para poder se introduzir no mercado da arte. Entretanto, nos contextos urbanos as timbila estão a dialogar com instrumentos musicais modernos tais como viola baixo, bateria, saxofone, flauta e entre outros instrumentos. Essa reinvenção e readaptação não está associada à alguma imperfeição, nem tem a ver com o fato de os *performers* pertencerem a distintos universos musicais, rural e urbano, mas conjuga-se com a necessidade de responder às exigências impostas pelas indústrias culturais, atualizando as performances em busca de novas sonoridades e linguagem que lhes possibilita ter acesso a outros mercados musicais, dentro e fora do país, que se encontram na

Europa, Ásia e América. Esta tendência torna-se mais espontâneo nos meados de 1990, e no início dos anos 2000, com maior destaque nos espaços urbanos, como na cidade de Maputo, marcado pelo surgimento de novos agrupamentos musicais tais como: Timbila Muzimba, Tchikulo, Kinamatamikuluti, que fazem mistura de timbila com instrumentos musicais modernos do mundo ocidental, tais como: bateria, viola baixo, piano, e saxofone.

No *Ngodo*, a atualização acontece tanto na música quanto na dança, ela se manifesta através de alguns cortes ou acréscimos de alguns pormenores. No entanto, é através dessas atualizações que as performances ganham novos significados e tornam-se diferentes uma da outra. Essa distinção deve-se, de acordo com Teresa Manjate (2014), ao fato de a performance em si mesma ser entendida como um ato que atualiza a manifestação artística, permitindo o atravessamento do ato performativo de um passado para um presente, num eixo de continuidade, de transformação ou transgressão (MANJATE, 2014, p.148).

Esse estado de atravessamento e de transgressão que as performances das timbila estão sujeitas, por vezes, deve-se a mudanças de contextos em que elas são tocadas, muitas das vezes regidos por uma estrutura de poder. Por isso, o fato das performances nunca serem igual às outras não reside propriamente na falta de competência por parte dos timbileiros em expor a sua ação performativa igual a exibição anterior, mas sim tem a ver com o fato dos contextos serem diferentes. É quase impossível os *performers* manter o mesmo nível de improvisação e de interação, pois as competências das plateias e o estado psicológico não são estáveis.

Segundo Richard Bauman (1987), a variabilidade e instabilidade da audiência constitui um dos elementos que contribuem, porém, com que as performances nunca sejam iguais uma as outras (1987, p.38). Pois, a imprevisibilidade do evento, a cumplicidade do público para com as performances; a capacidade que a própria ação performática tem de informar, transformar e transportar a sociedade para outros estágios de consciência faz do evento de timbila como um espetáculo único que não se repete.

2.2 Comunidades criadas no evento de timbila

A nossa pretensão aqui é pensar as timbila a partir da relação que se constrói entre os *performers* e o público. Para esta relação evocamos o estudo de Victor Turner (1974), da sua

obra intitulada “o processo ritual”. Com base nesta obra procura-se identificar o estado de liminaridade e a *communitas* vivenciadas nos eventos de timbila. Nesse contexto, a *communitas* resulta da interação entre os timbileiros / dançarinos e o público. É um estágio de *liminaridade* que mexe com o corpo, com as emoções, ou até mesmo remete para mudanças de estatutos entre os timbileiros e o público. Estamos a falar de um estágio binário, um estágio de entre-lugar que, no entanto, é vivenciado temporariamente. Trata-se de uma vivência que se situa fora da estrutura normativa da relação entre *performers* e o público.

Com base na obra de Van Gennep intitulada “Ritos de Passagem” é possível verificar a existência de uma margem entre os *performers* e o público. Essa margem entre os *performers* e o público é chamada de fronteira. Embora essa concepção tenha sido elaborada para um outro contexto, também serve para se pensar a existência de uma fronteira de co-presença física para um estado mental e de participação do indivíduo no evento de timbila. Esse atravessamento do estado físico para o estado psicológico na exibição das timbila requer uma ritualização que traz consigo todo um conjunto de sinais e comportamento que o público deve conhecer enquanto membro dessa comunidade, formada entre os *performers* e o público. É ainda necessário ter o domínio da estrutura do evento e a estrutura do repertório das performances. Mais do que nunca, é importante ter o conhecimento sobre os códigos das performances, ter domínio da linguagem verbal e não-verbal, os gestos exibidos durante as performances, que alertam o fim do tempo de uma improvisação. O domínio dos códigos das performances faz com que o público saiba como interagir com os *performers*. É com base nesse conhecimento que o público adquire competências para atravessar do espaço físico para o espaço mental das performances. Porém, nesse processo de atravessamento, os que não dominam os códigos das performances acabam ficando fora desse espaço mental, assumindo a figura de um indivíduo estranho. Porém, os que atravessam para o tal estado mental acabam vivenciando um estado de consciência, criado entre os timbileiros e o público que Victor Turner (1974) denomina por *communitas*.

Com base no pensamento de Turner, o estágio intervalar vivenciado pelo espectador nos *Misaho* é chamado de *liminar*. Pois, os espetadores que presenciam o evento não se comportam nem como *performers* e nem como espectadores, todavia se situam na fronteira entre *performers* e público. No evento de timbila o estágio *liminar* refere-se a lugar de interseção e hibridação, regido por um sentimento de camaradagem. É com base nesse encontro que se estabelece a

relação entre os timbileiros e o público, na qual faz das timbila um acontecimento, que nem os timbileiros nem o público tem o controle exato do resultado do evento. Esta relação entre os timbileiros e o público se desestabiliza quando o evento termina, a desestabilização da comunidade acontece quando cada um deles regressa aos seus antigos valores e padrões de comportamento.

A interatividade comunicacional entre os timbileiros e o auditório é imprevisível, não acontece de forma premeditada, nem envolve algo ensaiado, mas sim acontece de acordo com as circunstâncias e a espontaneidade do momento. Embora exista toda uma preparação dos timbileiros em termos de repertório e a sequência do desenrolar da ação da performance, mesmo assim, isso não implica que não haja elementos de surpresa, visto que a prática de timbila está estruturada de tal ordem que oferece espaço para a improvisação, que ocorre através de uma intervenção do espectador. Trata-se de uma participação que tem levantado dúvidas se o espectador é ou não membro do grupo que se infiltra no meio do público. As tais dúvidas são colocadas devido às suas habilidades performáticas que, no entanto, se confundem com as habilidades dos dançarinos das orquestras.

Gostaria de esclarecer que não se pretende aqui negar a hipótese de entrada de um indivíduo que é membro do grupo que não tenha sido integrado para o evento, ou mesmo alguém que acompanha os ensaios e que tem o domínio dos passos e da coreografia a ser apresentada e que tenha sido comovido pelos impulsos da música e da dança. Porém, o mais comum é a entrada no palco de indivíduos que são membros da sociedade chope e não possui nenhuma ligação direta com o grupo, mas que se deixaram levar pela relação de convivência com a prática de timbila, ao ponto de entrarem ao palco e fazerem a coreografia conjuntamente com os dançarinos.

Figure 12. Os dois homens que não fazem parte do grupo entram e imitam as coreografias das dançarinas



Fonte: Marílio Wane (2015).

Para quem não conhece a teatralização do espectador até pode pensar que se trata de uma ação combinada com os timbileiros e os dançarinos. Mas na verdade, a adaptação e a integração do público nos eventos de timbila devem-se às experiências do vivido, às sensibilidades desenvolvidas ao longo do tempo, ao domínio dos códigos e da estrutura da linguagem e do contexto da ocorrência da performance. Sem dúvidas, é com base na observância desses elementos que se edifica um ambiente de familiaridade e de coleguismo entre os espectadores e os *performers*, como nos tem ensinado Turner (1974).

As competências artísticas sobre as timbila que os membros das comunidades vão acumulando ao longo do tempo são aqui vistas como um dos elementos que concorre para que o espectador ao entrar no palco saiba integrar-se e dialogar com as performances que está a ser exibida. É por via dessas competências acumuladas que os espectadores, ainda que não conheçam a performances, conseguem avaliar, interagir, atualizar o repertório e, sobretudo, se adaptam com muita facilidade. Esse processo de (re)adaptação envolve todo um conhecimento profundo da estrutura e das competências que o público possui em relação às performances. Por tanto, são através das tais competências que o público sabe quando e como comparticipar das

performances. Tanto como sabem quando é que deve fazer silêncio, de modo que a mensagem vinculada possa ser captada sem interferência de ruídos.

Nos eventos de timbila, em particular nos *Misaho*, existe uma diferenciação entre o comportamento do público não iniciado e público iniciado. Neste caso, o público não iniciado, na sua maioria, composto de turistas que, por conseguinte, não possuem vínculos de relações culturais para com a prática de timbila, são os que produzem ruídos no ato da performance. Estes são diferentes dos que são iniciados que conhecem as regras e procedimentos de um evento de timbila. Estes dominam a estrutura, na qual os *performers* desempenham determinados papéis que são socialmente (re)conhecidos pelo grupo.

A ideia central deste subcapítulo nos convida a enxergarmos as performances culturais como um processo comunicacional. Nesse processo comunicacional são analisados os comportamentos e os papéis sociais exercidos, tendo em conta as responsabilidades, as contradições e as relações de poder entre os *performers* (timbileiros) e o público. Em função dessa relação, o foco da nossa abordagem traz à tona que as performances passam por atos de avaliação exercidos pelo público.

Este comportamento mostra, segundo Richard Bauman que o público não participa no evento apenas centrado na diversão, mas também na avaliação das performances, o que lhe exige, de si mesmo, competências para assistir com uma intensidade especial para com aqueles que fazem as performances. Na perspectiva de Jopela (2006), os atos interativos entre os timbileiros e o público sem ter um papel de destaque acaba assumindo um protagonismo interessante. Quando assume o tal protagonismo, a orquestra, ao invés de tocar para os dançarinos e os coristas, toca para o auditório, e o auditório interage com a orquestra cantando e dançando.

A participação do público na dança é uma aprovação implícita e performativa, sem o uso da palavra. É o mesmo que dizer que “se dançou porque a música e a mensagem difundida é boa”. Não só, a participação do público no evento lhe concede a prerrogativa de poder fazer o juízo de valor dos temas tocados, bem como “julgar”, “aprovar” o repertório e a coreografia do *M’saho* (JOPELA, 2006, p. 55-9). Contudo, a aprovação ou a reprovação é feita em função dos padrões de expectativas e satisfação no público. Tanto que as normas e os termos da avaliação

variam de comunidade para comunidade, dependendo do contexto situacional em que ela é performada. Assim, a avaliação pode ser negativa ou positiva. A avaliação negativa ocorre quando o público dança e supera os próprios dançarinos das orquestras, nesse sentido, se constrói a ideia de que os dançarinos estão pouco preparados para estar à mesma altura da *performers*. A avaliação positiva acontece em situações em que o indivíduo entra e se dirige para o timbaleiro ou para o dançarino, para lhes limpar o suor nos seus rostos, transmitindo a mensagem de que a sua ação performativa se encontra muito acima do limiar dos outros colegas da orquestra, com quem partilha o palco. Esta ação comportamental do público para com os *performers* funciona como um ato de aprovação dos músicos e dançarinos que possuem uma melhor performance.

2.3 Eventos e contextos das performances

Geralmente, as teorias das performances culturais se preocupam na análise das práticas culturais em função dos contextos em que elas são criadas e tocadas. Vários estudos culturais problematizam que os estudos dos povos africanos foram feitos na maioria por etnólogos que não valorizaram os contextos nos quais as práticas culturais são criadas e tocadas. Essa inquietação não só constitui o problema de etnólogos do passado, mas também dos estudos culturais atuais. No âmbito desta compreensão, as teorias das performances culturais convidam os pesquisadores dos estudos culturais a repensar as performances tendo em vista os contextos. Teresa Manjate (2014, p.147) sustenta que as performances culturais nascem de um contexto particular e é nos contextos onde a música e a dança ganham vida e estrutura, para a compreensão do seu sentido. Para a autora, esta é a razão pela qual a poesia cantada através da voz e dança por via do corpo ganham forma tendo em conta o contexto em que ela é enunciada.

Para uma melhor compreensão dos contextos, a autora considera ser importante também: “ter em conta a consciência da dinâmica social envolvida desde os elementos mais materiais como interlocutores – performers e audiência – aos elementos mais sutis como o contexto, a memória, sentido de oportunidade, o estatuto e papéis sociais dos fatores em causa” (MANJATE, 2014, p.74).

A revalorização dos aspectos inerentes ao contexto veio redefinir o conceito de

performances como um comportamento localizado, localizado internamente e apresentado de forma significativa com referência a contextos relevantes. Estes contextos

podem ser identificados em uma variedade de níveis – em termos de conjuntos, por exemplo, de lugares definidos culturalmente onde performance ocorre” (BAUMAN, 1987, p.27).

Assim, podemos entender que não se pode situar as performances sem pensar no contexto em que ela é performada. Ou seja, as performances são definidas em função do lugar em que é exibida, as circunstâncias desse lugar e os significados que o local pode representar. Mas do que nunca, nas performances das timbila, os contextos são inventados e reinventados, muitas das vezes, para responder às demandas impostas pelas dinâmicas sociais, provenientes tanto do poder local (comunitário) quanto do poder político. Durante mais de duas décadas que participo em eventos de timbila, foi possível verificar que há um poder simbólico, cujas bases assentam no poder tradicional ou no poder político, que determina quem, quando e como deve ser exibida uma prática performativa. Esta rede de relações que as performances das timbila estabelecem com o poder tradicional e o poder político são determinantes tanto para a organização e a estrutura do evento. Segundo Richard Bauman (1987, p.29), esta relação faz com que a estrutura do evento das performances torna-se um produto da interação de vários fatores, incluindo cenário, sequência de ações, e regras de sedimentação da performance.

No âmbito desta pesquisa que tem como propósito compreender as performances das timbila e a sua rede de relações culturais, trazer a questão dos contextos como um dos elementos das performances culturais abre novas perspectivas para a compreensão do objeto de estudo em questão. De acordo com Teresa Manjate, conhecer o contexto situacional significa, no entanto, conhecer “a cumplicidade que a própria sociedade tem para com a prática cultural, dos interlocutores, mesmo a sua dinâmica na partilha de informação e de conhecimento conforme os contextos ditam” (MANJATE, 2014, p.78).

Com base na linha de pensamento da Teresa Manjate, pode-se depreender que no caso das timbila, existe uma cumplicidade que a comunidade estabelece com as performances relacionadas com: a linguagem musical, a dinâmica musical, o momento de silêncio e da intervenção do público. Todavia, a cumplicidade do público para com as performances é impregnada de acordo com os modos de interação de cada contexto. Pois em cada contexto as performances submetem-se às determinadas normas de estrutura e de comportamento.

Por exemplo, em Moçambique no período pós-independência, no âmbito da formação dos estados-nação, o processo de construção indenitária foi amplamente marcado por invenções da tradição. Nesse sentido, o *M'saho* se traduz como um espaço de ritualização das timbila, realizada de forma cíclica, onde são adicionados novos valores e que passam a ser repetidos anualmente nos eventos oficiais. As culturas tradicionais, algumas delas, foram forjadas para responderem os desígnios da revolução. Da mesma forma que as timbila foram usadas no período colonial português, para içar a bandeira durante as cerimônias oficiais da administração colonial, no contexto atual, também são usadas nas cerimônias oficiais (*M'saho*) para promover os valores da Luta de Libertação Nacional contra o regime português, que culminou com a independência de Moçambique em 1975. De acordo com o pensamento da Vânia de Oliveira (2011, p.97) significa dizer que “a cultura foi utilizada como instrumento para atingir a integração nacional, tendo como “fundo de memória”, as tradições populares, que foram estimuladas e incrementadas”.

Como se pode observar, no contexto pós-independência, a prática de timbila tem sido recorrida para o projeto de formação de estado-nação cuja agenda nacional se centra na formação de unidade nacional e da moçambicanidade. De certo modo, a formação do estado-nação em Moçambique trouxe algumas alterações estruturantes na prática de timbila, com o objetivo de servir o interesse dos projetos políticos nacionais na construção da moçambicanidade. Os slogans do *M'saho* ao invés de trazer a história associadas aos acontecimentos da própria prática de timbila e as suas principais personagens deste campo artístico, trazem com si uma narrativa voltada para a unidade nacional e o sentimento de pertença.

Entretanto, verifica-se que os discursos oficiais em prol das timbila, além de enaltecer e valorizar os métodos e procedimentos recorridos pelos chopos para a valorização das timbila, buscam conferir novos sentidos com finalidade de enaltecer a sua visão ideológica que as possuem em relação às timbila. Logo, não se tem dado importância sobre a história dos diversos mestres e compositores que marcaram os diferentes contextos da música e dança das timbila, ao longo da história. E muito menos não se faz menção a relevância da memória coletiva e da oralidade na construção e reconstrução da identidade do povo chope, bem como os papéis sociais exercidos pelas instituições sociais na preservação deste legado. Contudo, é possível perceber que, no contexto das manifestações culturais, a narrativa política tem situado as timbila como um

símbolo de unidade nacional, que para além de pertencer ao povo chope, pertence a toda nação independentemente da sua proveniência étnica.

O local em que as timbila são colocadas sob o ponto de vista de identidade nacional, visava combater o divisionismo, tribalismo, regionalismo e racismo. A importância e o destaque que é concedida às timbila no âmbito do projeto de unidade nacional não visa propriamente nem ignorar, nem retirar a propriedade artística e muito atribuir aos outros grupos étnicos, mas sim procura evitar com que ela se torne alvo de competência rivalidade e divisão entre os grupos étnicos que fazem parte da nação moçambicana. Embora, a prática de timbila tenha sido usada como um dos símbolos de identidade nacional, a reinvenção dessa dimensão simbólica não pode pôr em causa a sua história local e a sua autenticidade. Por isso, a narrativa do Estado não deve se traduzir como um ato desarticular, antes pelo contrário, devem atuar como ato facilitador e consolidador do processo de salvaguarda, pautando por um modelo de comunicação simples e eficaz, assente no respeito pela música e dança de timbila dentro do seu contexto de inserção. Daí que para conhecer o outro lado menos conhecidos das timbila só se pode obter em eventos cujas cerimónia estão distante do poder político. Pois, nos eventos oficiais as narrativas sobre as timbila são (re)direcionadas para conscientizar a sociedade da sua importância no contexto da Luta de Libertação Nacional contra o regime colonial português, no sentido de perpetuar os novos valores da moçambicanidade, sem qualquer distinção étnica.

De igual modo, os eventos oficiais buscam estabelecer o sentimento da existência de um só povo, uma só nação, através de ações que visam promover a solidariedade e a intercompreensão entre os diferentes grupos, bem como a partilhar de uma consciência identitária sem distinção de etnia e raça. A ideia de associar as timbila como um símbolo de identidade nacional visa evitar os prováveis conflitos étnicos. Para tal, o *M'saho* tem sido enquadrado dentro dessa agenda de unidade nacional, na perspectiva de promover a criação de uma estado-nação coeso em que todos possam ter o sentimento de pertença e de união entre os moçambicanos. Nessa ótica de ideia, há uma redefinição das timbila não como um produto cultural pertencente aos chopes, mas que pertence aos moçambicanos, como forma de romper com as assimetrias regionais que, no passado colonial, foi usada como uma arma para fomentação do tribalismo. Por isso, a reinvenção da velha tradição das timbila para uma nova tradição, agregadas de novos valores que são repetidas de forma cíclica nos *Misaho*, fez com que

as sociedades fossem obrigadas a inventar, a estabelecer ou desenvolver novas convenções e redes de relações em torno das timbila.

Os eventos oficiais como o *M'saho*, nesse contexto pós-independência, se traduzem como espaço da ação repetitiva da invenção da tradição, com objetivo de facilitar a transmissão do costume. É através desta ação repetitiva que a prática de timbila ganha uma nova estrutura emergente que consequentemente é reinventada e ritualizada nos eventos, alterando com alguns elementos aspectos inerentes à estrutura das timbila, como o cenário, o tempo de duração das performances, as vestes dos músicos e as coreografias. Contudo, o fato de as performances estarem sujeitas a rupturas estruturais ocorridas na música e na dança de timbila não significava exatamente o seu desligamento com o passado, pois ela é vista como um processo de continuidade do passado, que se dá através de atualizações que por vezes provoca alterações na estrutura social. À luz desse pensamento, Halbwachs *apud* Vânia de Oliveira (2011, p.97) destaca que as alterações não ocorrem automaticamente. “A nova estrutura vai se construindo sobre um fundo de memórias e tradições, com que se mescla e se confunde para que as novas noções sejam aceitas. A memória coletiva vai assim se adaptando, alinhando-se à nova ideologia, modificando suas lembranças (...) às condições atuais”.

Logo, é por conta das atualizações que a exibição do *M'saho* é totalmente diferente da que era praticada no período colonial. Mesmo no período pós-independência, as timbila praticadas no evento oficial trazem elementos diferentes em relação aos eventos organizados nas cerimônias comunitárias, tal como já foi destacado ao longo desta pesquisa. Entretanto, a existência dessa diferença acontece porque no ato de representação são incluídos alguns elementos da música e da dança que não são apresentados nos *Misaho*. Por isso, apreciação completa de todos os elementos constituintes das performances das timbila somente é possível vivenciar fora do contexto do *M'saho*.

Para os indivíduos que apenas conhecem as performances das timbila no contexto do *M'saho*, não estariam em condição de distinguir as diferenças tal como fariam a comunidade que tem o privilégio de assistir a prática de timbila tanto no contexto da velha tradição quanto da nova tradição. Ou seja, geralmente, os espectadores que não estão socialmente iniciados para ouvir e perceber a prática de timbila nos seus múltiplos contextos têm sempre algumas

dificuldades para distinguir a diferença das performances exibidas num evento oficial e não oficial. Nesta perspectiva de múltiplos contextos, as performances das timbila devem ser compreendidas em função dos significados que ela assume num dado contexto particular. Porém, é importante salientar que os diferentes modos de representação que as Timbila assumem num evento são, na maioria dos casos, condicionados pela relação de poder que, entretanto, regula os padrões normativos das performances num dado contexto situacional.

Nas timbila os tais padrões normativos estão articulados com elementos tais como: o tempo de duração da exibição das orquestras de timbila no palco, o comportamento dos *performers* durante a atuação, a coreografia, o tipo de palco a ser usada para as performances. Em outras palavras, há todo um conjunto de regras impostas pelos organizadores dos eventos. A existência dessas regras de organização e de comportamento que as performances devem tomar em conta num dado contexto, de acordo com Bauman e Briggs (2006, p. 212) confirma que as performances são revestidas de autoridade que impõe limites formais e funcionais sobre como podem ser reestruturadas.

Segundo Bauman e Briggs (2006, p. 212) “autoridade [authoritative], por definição, é aquele que é protegido ao máximo contra transformações que o comprometam a estrutura” ideológica. Quando se refere que as performances funcionam em função de uma estrutura ideológica, não se pretende dizer que existe uma imposição de temas que devem constar no repertório, mas sim existem advertências para o tipo de temas que não devem constar nos repertórios a serem apresentados nos eventos oficiais. Trata-se aqui de temas cujos conteúdos mexem com as sensibilidades das autoridades que participam nos eventos.

Explicita ou explicitamente, as advertências sempre acompanharam as performances das timbila tanto no período colonial assim como no período pós-independência. Quero aqui lembrar que na época colonial as performances eram organizadas pelos líderes comunitários, mas sempre em observância às velhas convenções estéticas socialmente aceitas pelos membros da comunidade. As mudanças que surgiram não eram tão profundas, porque os líderes comunitários atuavam como guardiões dos princípios que regem a prática de timbila. Todavia, a partir de 2005 quando a prática de timbila é promovida a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela

sua importância, começa a chamar cada vez mais a atenção de várias autoridades governamentais que, por conseguinte, passam a ter o controle social dos *Misaho* realizados no contexto oficial.

Por conta desse envolvimento direto por parte das autoridades governamentais nos eventos oficiais de timbila, os líderes comunitários ficaram cada vez mais fragilizados na organização do *M'saho*. A sua fragilização veio contribuir na transformação das performances das timbila na representação, na estrutura, no tempo de duração da performance, na interação entre o *performers* e o público, bem como no cenário da ocorrência dos eventos, como já havíamos aludido nesta pesquisa. Em relação ao cenário, é importante sublinhar que a inovação do espaço da apresentação fez com que as performances que eram tocadas debaixo de uma árvore, passassem a ser exibido no palco. Nessa transição, os dançarinos deixam de tocar num palco de areia para um palco cimentado, que por sinal mexe com as técnicas de execução de determinados passos e movimentos da dança.

Por conta disso, estas inovações estão sujeitas a resistência e tensão pelo fato de a inovação imposta não estar harmonizada com a mentalidade coletiva dos *performers* relativamente ao seu modo de ver, ouvir e sentir a música e a dança de timbila. No contexto da comunidade chope, as inovações impostas à nova realidade performativa não são definitivas, mas sim funcionam como ação temporal cuja durabilidade se encaixa durante o período do evento. Quando termina o evento e retornam os seus ambientes das suas velhas tradições, os timbileiros reestruturam as performances de acordo com as suas experiências do seu mundo sensível que, por conseguinte, são regidas pelas suas antigas convenções estéticas. Este retorno às antigas convenções estéticas simboliza o exercício do seu direito e a liberdade de escolher a estrutura musical, bem como os temas a serem apresentados no evento.

No entendimento de Sebastião Rios e Talita Viana, o encontro entre a tradição e a inovação “deve ser entendido como categorias analíticas não reducionistas e não estanques. Elas devem ajudar a dar conta da complexidade do fenômeno, de seu movimento no tempo e no espaço” (2015, p.60). A partir desta conceptualização dada por Rios e Viana é possível entender que as múltiplas realidades da qual a prática de timbila se faz representar faz emergir múltiplos conceitos e interpretações que ganham novo fôlego para a reflexão deste tema. Por sua vez, estes múltiplos conceitos e definições, porém, promovem compreensões tanto consensuais quanto

conflituosos que, assim, podem confundir a minha definição de tradição e modernidade, como também oferecem a compreensão da diferença entre as performances das timbila praticadas nos contextos da velha tradição e nos contextos das tradições inovadas. Assim, as diferentes realidades na qual as timbila são praticadas de certo modo têm desafiado as expectativas normativas do próprio conceito de timbila, devido a coexistência de uma relação de conflito e disputa.

Pela forma como as autoridades governamentais têm-se comportado para com a performances, até certo ponto, demonstra-se estar em contradição consigo mesmo, porque ao invés de saírem em defesa da manifestação, acabam sendo eles mesmo a desestruturar a prática de timbila. Pois, este parece um processo delicado já que se verifica que os discursos oficiais em prol das timbila, além de enaltecer e valorizar os métodos e procedimentos recorridos pelos chopes para sua valorização e preservação, buscam conferir novos sentidos que não representa a história das timbila. Atualmente, os discursos apresentados pelas autoridades governamentais no âmbito das celebrações dos festivais encontram-se, por vezes, distanciados das memórias inerentes às figuras dos timbileiros que ao longo do tempo se destacaram em prol das timbila. Nos parece haver uma tentativa de situar as timbila como um símbolo de unidade nacional. Neste sentido, acreditamos que as timbila, enquanto um patrimônio do país (e não apenas dos *chopes*), devem ser reconhecidas em toda sua complexidade social e histórica, que permita sua preservação e salvaguarda sem que precise atender os supostos interesses políticos ideológicos.

Por isso, a narrativa do Estado não deve se traduzir como um ato desarticulador e muito menos ignorar o universo simbólico do qual as timbila fazem parte. Pelo contrário, o Estado deve atuar como facilitador e consolidador do processo de salvaguarda, pautado por um modelo de comunicação eficaz, assente no respeito pela música e dança dentro do seu contexto de inserção. Em cada contexto as timbila assumem novas estrutura e novas significações. Porém, para quem não possui um entendimento mais refinado a respeito dessa prática pode até pensar que não existe nenhuma diferença. Entretanto, seria impossível identificar a tal diferença se o público apenas tivesse o entendimento das performances das timbila a partir de um só contexto e não do outro, já que ela é entendida dentro de um conjunto de contextos possíveis.

No entanto, refere-se a uma prática cuja estrutura é variável e flexível, sujeita a dinâmicas. Por isso, dizer que as performances das timbila não têm sofrido transformações seria um grande erro. Dentro da dinâmica em que ela está sujeita, o mais importante não é saber apenas como ela era, mas acima de tudo as múltiplas formas de representação e as novas significações assumidas em diferentes contextos. Embora, estejam presentes em diferentes contextos, as timbila devem ser vistas como performances que não se decompõem pela sua reinvenção e ressignificação e muito menos pelo padrão normativo pré-concebido, antes pelo contrário, devem ser vistos como algo que se manifestam dentro de uma teia de significações, que assume em diferentes contextos situacionais.

Por isso, isolar as performances das timbila fora do contexto, de certo modo, implicaria conhecer a sua performance fora da sua estrutura. Ou seja, implicaria ainda conhecê-lo fora da sua linguagem de representação e de significação. Uma vez que as timbila se encontram dentro de uma teia de significações, ela já não pode ser definida partir dos modos de representação dada apenas por um dado contexto. Isto porque quando é definida apenas de uma situação particular condicionada pelo contexto, pode colocar a própria performances dentro de um conflito de contextos. Isto porque os contextos estão numa situação de interação e conflito, não há como ignorar as diferentes estruturas performáticas produzidas pelos distintos contextos, pois elas já fazem parte da consciência coletiva da comunidade chope. Por isso que não se devem ignorar as particularidades de cada contexto, porque a sua desconsideração significaria apenas ter o conhecimento de uma parte e não da sua totalidade. Logo, o respeito pelos contextos é de extrema relevância por se tratar de espaços onde os indivíduos se socializam com as performances e passam a ganhar consciência de si mesmos. São também nesses espaços onde os indivíduos (r)estruturam a sua maneira de dialogar com a performances, desde a forma de ouvir, sentir e até mesmo de contemplar a sua estética.

2.4 Processo criativo das performances

Como já havíamos mencionado em capítulos anteriores, desde o período colonial, as histórias das performances negras africanas foram ao longo do tempo estudadas pela negatividade e muitas das vezes repletas de tensões e conflitos. Apesar dos estudiosos do passado não terem valorizado a prática de timbila tal como valorizavam as performances

culturais dos seus países, mesmo assim, os chopos, através da música e da dança de timbila chamaram a atenção dos missionários e investigadores que mantiveram o contato com a música e a dança de timbila. Ao contrário dos missionários que pautaram por uma descrição negativa das performances das timbila, Henri Junod antepõe a esta visão reducionista que subjuga a cultura do povo chope. Ele afirma que

para os primitivos a arte africana é sempre o produto de um gênio individual. Nunca se transforma num feito mecânico como acontece na fábrica do mundo civilizado, pelo fato de conservar o caráter da sinceridade, simplicidade e beleza que nem sempre encontramos nos produtos da indústria europeia do século dezanove (JUNOD, citado por HARRIES, 2007 p.59).

Na verdade, Junod faz uma comparação entre o processo de criação implementado pelo o mundo ocidental e o africano. Nessa comparação verifica que as performances negras encontradas na terra dos chopos eram tão realísticas por estar imbricada com a imagem da ancestralidade. Como não bastasse, ele sentia que a arte europeia estava anêmica, razão pela qual achou que a arte africana poderia, nesse caso, revitalizar a estética europeia que provavelmente tenha se desgastado por ter transformado a sua obra de arte como um produto de encomenda, desenraizado mercado consumista.

Este ponto de vista dado por Junod ganha adesão de outros estudiosos como, por exemplo, Belo Marques que procurou desconstruir a ideia de que os músicos compunham a música de forma intuitiva desprovida de alguma racionalidade. Em sua obra intitulada “A música negra (Estudo do folclórico tonga)” publicada em 1943 descreve que

o preto de Zavala não a aprendeu. Não teve o trabalho de estudar as mil e uma combinações de sons, com cifras, pontos, intervalos convencionais que por vezes tanto prejudicam o gênio. A música do preto de Zavala veio-lhe das suas árvores, do seu solo, dos seus rios, das suas fontes, e ele, sem mais trabalho que interpretá-la, nasceu a cantar. Por isso a alma desta gente é boa, canta e canta sempre (MARQUES, 1943).

No seu modo de ver este autor, ciente do contexto colonial que se vivia em África, e em particular em Moçambique, nota que as performances negras eram colocadas para o segundo plano diante das performances da música e dança ocidental. Não só, a leitura negativa em relação ao processo de criação e execução da música de timbila, feitas por alguns missionários na colônia de Moçambique, nem sempre foi com o propósito de denegrir o valor artístico das performances negras. Segundo Harries (2007) a ação negativa em torno do valor da arte africana tinha como propósito chamar a atenção para as missões religiosas para intervir em África. Pois,

uma descrição pela negativa dos povos africanos poderia muito bem “influenciar os membros da sua sociedade europeia na angariação de fundos” (HARRIES, 2007, p.44), para expandirem o Evangelho em África.

Na verdade, a falta de consideração à respeito das timbila, reveladas pelos missionários nem sempre esteve relacionado com a falta de capacidade ou sensibilidade para reconhecer a qualidade contida na música chope, antes pelo contrário, era para evitar o choque de cosmovisão, pois a convivência entre o colonizado (africano) e o colonizador (europeus) foi concebida dentro de uma relação de poder estabelecida pela ideologia colonial, onde os africanos e as suas performances eram colocados do lado das trevas e os missionários europeus e se colocavam do lado da luz. Diante deste modelo de relação não convinha que os missionários revelassem o seu agrado pela música chope, que era vista como profana pelo fato de ser praticada por um povo considerado pagão.

Em defesa ao modelo de criação das performances das timbila chope, Belo Marques (1943) faz uma comparação entre o modelo de criação da música negra e da música européia. No seu entender, ao fazer tal comparação, verificou que apesar dos governos ocidentais fornecerem bolsas de estudos para a formação dos seus músicos, infelizmente não têm trazido grandes resultados no que respeita a novas composições musicais (MARQUES, 1943, p.118).

Nos grandes centros civilizados, tais como Paris, Berlim, Roma, etc., qualquer aluno dos conservatórios encontra relativa facilidade em ouvir grandes concertos e grandes orquestras. Pondo-se em contato com novas obras, novos conceitos musicais e novas formas pode, é certo, adquirir vastos conhecimentos, e daí sair grande crítico, bom musicólogo e sobretudo grande executante e diretor de orquestra, mas duvido que saia grande compositor (MARQUES, 1943, p.118).

O ceticismo de Marques em relação à capacidade de criação é apoiado na crença de que a inspiração, que é para ele a fonte de criação de uma obra de arte, não é gerada exatamente pelas competências técnicas científicas associadas à música, mas como algo que sempre vem de Deus. A partir da forma como ele concebe os processos criativos, não acredita que o fato de um indivíduo ter passado por um centro de formação musical, adquirir conhecimento, técnicas, os segredos da harmonia, ter absorvida toda riqueza sonora dos instrumentos musicais e ainda mesmo que tenham analisados as partituras imortais dos mestres prodigiosos, isto por si só não basta, porque o domínio do corpus teórico e prático do sistema musical não constitui a condição

essencial para se tornar um bom compositor. Daí que o musicólogo questiona o que é que falta para se tornar um bom compositor? Com base nessa inquietação, o musicólogo Belo Marques, ao penetrar no universo musical dos chopes, apercebe que para se tornar exímio compositor e intérprete das timbila não resulta de tanto estudar, mas sim da necessidade de poder sentir a música e da sua natureza de onde reside a fonte da inspiração.

No seu entender, a inspiração enquanto uma atividade criativa, não está apenas consagrada para as grandes obras, porque mesmo

a mais ligeira canção só pode nascer de um estado de espírito especial e, como um tremor de terra, nunca se sabe quando esse momento surge. Mozart trabalhou muito por encomenda. Bem o sei. O próprio Sebastião Bach, também, trabalhou por encomenda. Bem o sei. E outros compositores de gênio trabalharam por encomenda. Deixavam-lhes, todavia, a maior parte das vezes, o assunto à escolha; e aquelas obras que eram submetidas à vontade de outrem, o que tem de bom, é terem sido escritas pela pena do mesmo gênio (MARQUES, 1943, p.135).

Para o autor, as grandes obras imortais não foram escritas e muito menos é um produto de encomenda, por que as performances negras são espontâneas. Em relação ao ato de compor, chega a conclusão que “esses formidáveis intérpretes quando as escreveram estavam submetidos à vontade de Deus e não à vontade de qualquer príncipe ou endinheirado que as pagava” (MARQUES, 1943). Obviamente, Marques demonstra estar surpreendido por ter encontrado uma sociedade com gente que mesmo sem ter o domínio da escrita preservaram aquilo que ele chama de obras imortais, que são vistos como as mais significativas dos repertórios musicais de timbila. Como também se surpreende pelo fato das timbila ao invés de estar ao serviço do entretenimento, sempre foi uma expressão artística cujos modos de criação e recriação era totalmente diferente da que ele estava habituado.

Dentre várias conversas que tive com alguns dos meus mentores que me introduziram no universo da música chope, como Eduardo Durão, Orlando da Conceição e Luís Semende, para saber como eles orquestram as suas músicas para tocar em grupo, eles sempre defenderam que não existe um critério escrito como tal em que os *performers* devem seguir, mas a harmonização das vozes obedece ao padrão da alma. Mas para se obter o tal padrão da alma é preciso desenvolver a sensibilidade musical, que só se pode obter não com o tempo de estudo, mas sim de convivência com os mestres e com a prática musical.

Os chopes nunca se demonstraram tão habilidosos para criarem música por encomenda, porque “para se tocar timbila é preciso sonhar com ela. (...) A inspiração manifesta-se em sonhos e não depende da vontade do poeta-compositor querer sonhar com a letra dos seus poemas” (JOPELA, 2006, p.92-8). Para o autor, das vezes que os chopes deixaram de fazer da arte um produto da sua espiritualidade, para atender às encomendas de outrem, entraram em crises, que afetaram o processo de inspiração. Trata-se de uma crise que também afetou o processo de construção de instrumentos.

Neste âmbito, Jopela considera que não se pode apontar a imposição de temas como fator ou única razão da crise, mas foi, sem dúvida, uma das principais causas. Ainda hoje é motivo de desagrado para as orquestras impor-lhes a posição em que devem atuar, determinar-lhes que músicas devem tocar. Aliás, Bernardo Romeu, um dos compositores de Nhacutoue diz que tocar esta ou aquela música de um repertório, pondo de parte as outras, é o mesmo que tocar uma Mbila com falta de algumas teclas. Nessa linha de pensamento, o autor conclui que embora se tocasse por encomenda, essa composição não tinha o valor artístico da outra, a da inspiração livre e popular (JOPELA, 2006, p.94).

Para quem penetra um pouco na música chope, para perceber o processo de criação dos seus repertórios musicais é obrigado a apartar-se da ideia de criação por encomenda, pois estará sujeito a lidar com uma realidade totalmente diferente e inesperada. Estas observações apresentadas tanto por Belo Marques e Jopela vão ao encontro daquilo que experienciei ao longo dos vinte anos que convivi com os chopes. Nesse período de convivência percebi que as composições dos chopes não resultam de um ato de encomenda, mas sim estão relacionados com as suas experiências de vida. Experiências que se situam nos aspectos sensíveis do seu mundo interior e sempre cheio de sinceridade, porque as fontes de inspiração das suas performances nunca encontram fora das suas realidades, mas sim dentro delas.

É por isso mesmo que os seus repertórios estão articulados com as experiências auditivas do público. Ainda que as suas criações tragam máscaras da sua individualidade, só alcança aceitabilidade se ela for compatível com a experiência auditiva do grupo que contempla a performance. A aceitabilidade se materializa pelo fato de a performance, em parte, ser concebida como um produto da cultura criada por um grupo de indivíduos para os seus receptores, focado

sempre numa relação comunicacional, baseada numa linguagem codificada que a sociedade possa decodificar. É através da capacidade de descodificação que o público se identifica com a apresentação/ representação.

Logo, é nesta senda que os compositores chopes, na criação das suas performances, trazem alguns elementos do meio urbano que as suas comunidades não possuem. Por exemplo, as criações dos poemas vergam por uma linha crítica para restaurar os bons costumes em substituição à falta de instituições de justiça. Os *performers* criam e divulgam repertórios que envolvem assuntos importantes da vida da povoação em substituição do: jornal, teatro, livro e o pelourinho, que são do meio urbano, mas que a sociedade tradicional não possui. Por isso, “a sua criação merece cuidados especiais e nada é de improviso como pretendem fazer crer alguns folcloristas menos atentos” (JOPELA, 2006, p.90).

Assim, é no âmbito dessa sinceridade que Henri Junod encontra na arte africana, em particular à dos chopes, comprometida com a originalidade; vê a arte africana como um produto resultante a partir de uma necessidade interior. Vê nos chopes um povo cuja arte em vez de ser feita para suprir um mercado gerado pelo dinheiro e para uma massa consumista, ela se ocupa para responder às necessidades do espírito (JUNOD, p.231-7). Se realmente é verdade que os chopes praticam a atividade musical como uma necessidade de espírito, tanto mais que é verdade, conforme demonstra Hegel (1993, p.24), que “atividade do espírito não se exerce gratuitamente por uma determinação imposta. O espírito tem em si próprio a sua determinação, só a si próprio subordina o seu trabalho. Não sendo um produto mecânico, a obra de arte não pode se subordinar a uma regra”. Ou seja, o ato de criação nunca busca fazer a vontade daqueles que encomendam, porque a sua atividade criativa está voltada para si mesmo e da relação estabelecidas de forma marcante, tanto como os membros da sua comunidade, tanto com indivíduos de dentro e fora do continente africano.

Este é o motivo pelo qual é notável encontrar composições musicais que abordam alguns aspectos marcantes do sistema colonial por eles vividos ou do contexto pós-independência. Como por exemplo:

- Calamidades naturais: seca, fome e cheias; - Corrupção: desvio de fundos, mau exercício do poder; desvio de apoios, ganância; - Lamento por morte de um filho, um amigo, uma esposa, povo em geral e dos presidentes Samora e Mondlane; Guerra civil e suas consequências; Rejeição das aldeias comunais; - Droga, alcoolismo e meretrício; -

Luta de libertação e independência nacional; Luta pelo poder tradicional (regulado); Intrigas entre artistas; - Crítica às autoridades centrais; Crítica aos oportunistas; - Crítica às nações belicistas; - Crítica ao roubo, ou melhor, aos ladrões de gado; - Processo de paz; - Carestia da vida; - Crítica à lei do ‘chicote’; - Movimento anti-Frelimo; Criação da AMIZAVA, *M’zeno* da tradução do ‘novo testamento’ (JOPELA, 2006, p. 95-6).

Entretanto, os temas criados variam em função dos contextos por eles vivenciados, tanto no período colonial, assim como no período pós-independência. A atividade criativa dos chopos nas performances das timbila é produto da sua autoconsciência, do seu ser e de vir a ser que ganha expressão através da música e da dança. Trata-se aqui de uma autoconsciência do mundo sensível que habita dentro de si mesmo. Não é por acaso que Belo Marques (1943) alega que a inspiração musical do negro de Zavala vem de Deus e é produto de uma consciência única. Por isso, essas inspirações são uma grande riqueza para o recreio dos ouvidos e da alma. Contudo, para o compositor obter qualquer revelação são necessárias, por vezes, impressões mais fortes, porventura menos suaves e menos belas e algumas vezes brutais. Não só, o autor salienta que “pode até acontecer que quando essas impressões fortes, e depois de ter recebido todas as revelações que vêm (...) sempre, do fundo da alma humana, o compositor nada consegue produzir” (MARQUES, 1943, p.118-9).

Esta é uma das razões que nos leva a crer que os chopos não estudam para atos de criação artística. Embora acredite que os estudos da música oferece um conjunto de saberes úteis para o processo de composição, também, existe o posicionamento segundo o qual dá entender que se a atividade criativa for fruto de estudos musicais, as obras de arte estarão condenadas a serem limitadas, ao ponto de colocarem de fora o divino, que para os chopos é onde reside toda a essência criativa.

Para além disso, Belo Marques (1943) descreve que:

o músico negro não fez da sua arte uma profissão; a sua música, as suas melodias nasceram de um rasgo de sinceridade (...) se encomendarmos a um compositor pagão um *sanctus* ou um *Kyrie*, é o mesmo que dispor uma planta de grandes raízes num pequeno vaso; definha e, por fim, seca.

Com esta intervenção, não é conveniente um músico que possui uma dádiva para compor ter que deixar de fora a sua vocação para se limitar apenas na produção de uma música encomendada, com o objetivo de responder a chamada de outrem, cujas performances não lhe representam. O seu grau de sinceridade e de cumplicidade para com a realidade social faz da sua

obra um produto que alcança um grande público. Com base neste entendimento podemos definir o processo criativo das performances das timbila como um produto de uma autoconsciência de si mesmo, que não se pode situar fora dela, e que também “não poderia estabelecer uma relação com outra consciência que fosse autônoma e não se fundisse com ela” (BAKHTIN, 1997, p.104).

O caráter rigoroso a nível da criação musical no contexto chope é de tal ordem que a formação de uma orquestra de timbila obedece a determinados princípios. Com efeito, esta é feita no mato por ser um sítio isolado (*dhandané*) bastante longe da comunidade. Tal prática tem como finalidade evitar que se saiba antecipadamente o que artisticamente está a ser orquestrado (impedindo assim as imitações) e criando efeito de surpresa. (CHIBANGA, 2011).

2. 5 Performances das timbila: Da oralidade à escrita

2.5.1 Performance e oralidade

Na senda desta esfera de pensamento, os estudos das performances culturais ao invés de apenas se preocupar com a antropologia e a com a sociolinguística, também se interessam em dialogar com as teorias literárias, no sentido de compreender melhor como as performances das timbila se articulam com a oralidade. A iniciativa de situar os estudos das performances culturais e a sua relação com a oralidade surge da percepção que temos em torno das teorias das performances, que para além de estudar as grandes tradições, movidas pelos modernos sistemas de transmissão de saberes, também se dedicam aos estudos das pequenas tradições (CAMARGO, 2013) cuja oralidade ainda constitui um dos modelos essenciais de produção e de transmissão.

Lourenço de Rosário (2007, p.20) define a oralidade como “o meio segundo o qual a coletividade codifica a sua vida e os seus comportamentos, quer na comunicação diária, quer na transmissão de conhecimentos (...) visando a defesa e a continuidade da identidade do grupo, ou seja, a sua realidade social e cultural”. Diante da relevância que a oralidade ocupa nas culturas africanas, julga-se aqui importante compreender melhor como as performances das timbila se articulam com a oralidade. A ideia central deste debate enquadra-se na demonstração do quanto os aspectos da oralidade são indissociáveis das performances das timbila, porque quando se trata de sociedades de tradição oral como a do povo chope, a oralidade é compreendida como um modelo estabelecido de interação e de transmissão de saberes de geração em geração.

Trata-se aqui de um saber que, na maioria das vezes, não pode ser transmitido a qualquer membro da comunidade, mas compartilhados unicamente no ambiente familiar e por vezes são considerados como patrimônio de família. Mas “apesar dos saberes relativos às timbila serem transmitidos a nível familiar, não garante que os membros dessa família serão exímios tocadores, porque a grandeza musical depende do dom da sensibilidade musical” (TRACEY, 1947, p.43). Isto por si mesmo mostra o quanto as performances, na sociedade de tradição oral, “funcionam como veículo de transmissão de todos os valores, quer educacionais quer sociais, quer político-religiosos, quer económicos, quer culturais” (ROSÁRIO, 2008, p.38).

Para este autor, as artes nestas sociedades de expressão oral são o repositório dos valores culturais de uma comunidade. Funcionam, igualmente, como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, mantendo ligação entre as gerações de uma mesma comunidade.

Figure 13. Nova geração de dançarinos a dançarem chibhudhu.



Foto: Vitor Chibanga, (2010).

No entanto, o fato de os saberes serem transmitidos em um ambiente familiar deve-se ao prestígio que estes saberes conferem ao indivíduo e a família, porque é também através desse prestígio que os detentores dos tais saberes ganham respeito na comunidade. Logo, a importância de ser músico na comunidade chope reside na oportunidade de poder se apropriar de um vasto conhecimento, dado que a filosofia vivencial do povo chope está intrinsecamente ligada à sua arte, o que significa que conhecer a arte chope é o mesmo que conhecer as experiências da sua própria existência.

Nesses ambientes de transmissão, os saberes são assimilados à medida que os filhos vão ajudando os seus parentes na construção de instrumentos, começando das tarefas mais elementares às mais complexas. Do ponto de vista musical, o compartilhamento dos saberes sobre a execução dos instrumentos se desencadeia pela co-presença das crianças nos ensaios musicais, assim como na sua participação nos eventos. Nos momentos de pausa, elas procuram pôr em prática as músicas que têm ouvido nos ensaios. Mas quando se trata da dança geralmente são compartilhados dentro de um ambiente mais amplo, pois esses saberes estão sempre disponíveis para qualquer membro da comunidade chope e até mesmo para os que não pertencem a esta comunidade. Estamos a falar de participação de indivíduos que não fazem parte da linhagem familiar e muito menos da linhagem étnica, mas que aprendem a dançar e a cantar os repertórios da orquestra.

Figure 14. Nova geração de timbileiros que dão continuidade a prática de timbila



Foto: Marílio Wane (2015).

Geralmente, este processo de transmissão da prática de timbila é um dos principais responsáveis pela sobrevivência do grupo e da performance. Esse compartilhamento não é algo novo, elas fazem parte de atitudes comportamentais comuns típicas dos grupos sociais que assumem a oralidade como o meio de transmissão de saberes. Por esta razão, a compartilha de saberes perpetuados nas performances das timbila ocorre dentro de uma estrutura, onde os timbaleiros e dançarinos mais velhos, nesse caso, considerados bibliotecas vivas, assumem o papel social na transmissão aos mais novos, os códigos sociais que envolvem as timbila. Para uma melhor compreensão da transmissão de saberes, antes de tudo, há necessidade de sublinhar que

a sociedade bantu, no geral, e tsonga, em particular muito hierarquizado, os mais velhos gozam de um estatuto que dignifica não só pelo espaço etário de respeito a que pertencem como também pelo conhecimento e sabedoria que detêm, considerados uma riqueza inquestionável” humbyeni ya va pshwiteli (na reunião dos mais velhos não se cospe). Os velhos, os únicos que podem fazer parte do grupo de anciões, gozam de alguns direitos dentro da família e da comunidade. Eles têm o poder de opinião e muitas vezes de decisão sobre os fatos mais marcantes quer da comunidade mais estrita, quer da comunidade mais alargada (MANJATE (2014 p.178).

A transmissão de saberes opera através de vários mecanismos, dentre esses, o mimetismo tem sido uma das formas de comunicação tradicional na qual os aprendentes recorrem para conhecer os segredos da música como tocadores e como dançarinos. Mais do que isso, aprendem valores muito ligados à manufatura dos instrumentos, imbuídos de uma ritualidade que inscreve saberes que não se podem transmitir fora do grupo linhageiro.

De acordo com Walter Benjamin o mimetismo é um processo de aprendizagem do comportamento que se traduz na tomada de consciência de significados que são imitados, a nível individual ou coletivo, de uma determinada manifestação cultural (1992, p. 59-65). Esse modelo de aprendizagem e de transmissão entre os membros constitui uma das características da oralidade. Logo, a importância da revalorização dos aspectos da oralidade constitui uma pedagogia de transmissão da dança, da música e dos valores culturais justamente para a maioria da comunidade que ainda não sabe ler e nem escrever.

Apesar dessa importância, a escrita também assume um papel de destaque, na medida em que registra de forma grafada, embora de forma “pálida”, o que a oralidade conservou ao longo do tempo. É nesse âmbito que a literatura oral das performances das timbila são partilhadas não apenas em contextos mais restritos, mas sim em contextos mais amplos. Este é um dos assuntos que voltaremos a discutir ainda neste capítulo, quando for abordada a relação entre a oralidade e a escrita.

Porém, no âmbito da transmissão desses saberes, as bibliotecas vivas desempenham o papel de conselheiros e restauradores dos princípios e normas inerentes às performances. O fato de estes guardiões serem indivíduos que ao nível da comunidade possuem conhecimento e legitimidade no seio do grupo, tendem a ser os responsáveis seja para reprovar seja para aprovar uma dada atuação. Dentro da comunidade chope, as vozes e os conselhos dessas figuras, no que diz respeito às timbila, são de uma relevância inestimável, pois são detentores de uma autoridade

quase inquestionável; eles detêm o controle do grupo social e têm a legitimidade para vigiar e sancionar aqueles que contrariam aos princípios normativos das performances, socialmente estabelecidas e padronizadas pela comunidade.

Para melhor enquadrar o papel social dos mais velhos nas sociedades bantu, e em particular na chope, vale apenas fazer menção o posicionamento de Teresa Manjate (2014, p.178), que ao analisar as relações de poder através dos provérbios Tsonga defende que o lugar dos mais velhos é (quase) sacralizado. A partir de um provérbio coletado na comunidade *U nga hleki xikoxa* (não faça pouco dos velhos), transparece que

Troçar dos mais velhos será, pois, algo punível não só pelos homens como pelos defuntos, que podem trazer desgraças e infortúnios não só para o infrator como também para a comunidade. Este conjunto de valores associados aos mais velhos, consagra-lhes poderes, manifestos através de papéis que lhes são atribuídos explícita e implicitamente pelos membros da comunidade (MANJATE, 2014, p.178).

É a partir do poder que está centrado na figura do mais velho que procuro estabelecer uma ponte com as performance das timbila, porque os mais velhos funcionam como instituições que têm ainda as competências para efetuar algumas atividades muito peculiares como aprimoramento dos instrumentos, arranjos musicais quando necessário, de sugerir o repertório que a orquestra deve apresentar num evento de timbila, tendo em conta os contextos da própria performance e, particularmente de fazer a ligação entre os vivos e os mortos, inscrevendo uma continuidade numa determinada prática cultural, neste caso, das timbila, a nível da materialidade dos instrumentos, da música, da dança e, sobretudo, da ocasião, em conexão com os valores da religiosidade comungada entre os chopes.

Embora os velhos tenham assumido este papel de produzir o efeito multiplicador das manifestações artísticas, há que destacar que o seu envolvimento também tende a criar pouco espaço de manobra para mudanças na performance. Em outras situações, os mais velhos exercem o papel de júri nas competições entre as orquestras de timbila, dão conselhos, aprovam e reprovam os repertórios antes de serem apresentados em público. Não só, acautelam os “procedimentos protocolares com a linguagem, a postura, todos elementos indicadores de respeito e de decência” (MANJATE, 2014, p.178).

Vista deste modo, a oralidade constitui um dos elementos das performances que está interconectado com as performances das timbila, embora não esteja completamente presente de forma explícita, mas sempre esteve presente implicitamente. A oralidade, enquanto um dos elementos das performances, constitui um meio comunicacional usado para a transmissão de conteúdos de timbila de um indivíduo para o outro de acordo com o modelo comunicacional localmente empregues (no espaço concreto de inserção). Contudo, esse modelo comunicacional não ocorre somente a nível vertical, entre os mais velhos e os mais novos ela acontece também a nível horizontal, entre os mestres de diferentes orquestras. Estamos a falar de uma troca que se desencadeia entre os mestres. Os que possuem maior domínio de uma determinada área da performance partilham com os que possuem menos domínio. É no âmbito dessa troca que ocorre, muitas vezes, o processo de: (re)criação, consolidação, transmissão e atualização de saberes. Essas trocas de experiência estão também presente nas técnicas de construção de instrumentos e indumentária, técnicas de execução da música e da dança e entre outros aspectos.

Como se pode perceber, nesse contexto de partilha de saberes, os guardiões deste valor gozam de legitimidade no seio dos grupos a que pertencem. A sua legitimidade lhes confere o direito de levar os dançarinos e os músicos à socialização com a linguagem da performance, assim como a conhecerem e a valorizarem os rituais que o acompanham. Na verdade, o seu papel social é de levar a sociedade a saber decifrar os códigos patentes nas performances. Pois, é com base na descodificação tanto a nível da forma quanto do conteúdo que se torna possível contemplar a estética da peça apresentada nas performances das timbila.

Para o povo chope, a transmissão dos saberes através da oralidade é feita de várias formas dependendo do contexto cerimonial. Esses “conhecimentos podem ser transmitidos no *M’saho*, em festas do regulado, numa cerimónia de circuncisão, no *mtchado* (casamento). Os eventos podem ser ao ar livre à noite ou debaixo de uma árvore à volta da fogueira”. (CHIBANGA, 2011, p. 19). Nesse processo de partilha, os guardiões de saberes, nesse caso os mais velhos, atuam na salvaguarda, pois são os maiores perpetuadores da cultura local e os grandes responsáveis pela construção da identidade. Eles atuam assim como depositários e transmissores, são responsáveis pela preservação dos valores culturais da comunidade a que pertencem. Funcionam igualmente como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, mantendo ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Para esta comunidade, a música

e a dança ainda funcionam como uma autêntica biblioteca, como repositório do conhecimento para as gerações vindouras.

Embora, vários estudiosos advoguem que, na oralidade, os autores são anónimos, no caso vertente dos compositores de timbila, há uma particularidade digna de realce, que entra em contradição com esta visão generalista. Com efeito, em seu estudo sobre este género, Jopela demonstra que na generalidade os *mizeno* (cantos solenes)²² e nalguns *midhano ya hombe* e/ou *michuyo* (grande chamadas dos dançarinos) existe uma forma de assinatura oral do seu autor. Entenda-se que o compositor de um *m'zeno*²³ ou *m'dhano*, normalmente diz “eu fulano, filho de beltrano ou sicrano, compus esta canção com o objetivo tal” (2006, p.55). No meu entender, é através dessa assinatura oral que o *performer* deixa as impressões digitais na sua obra, para que não fique no anonimato. A assinatura dessa natureza vem demonstrar que a oralidade não só garante a imortalidade da obra, mas também garante o reconhecimento intelectual do compositor.

Conforme aludimos anteriormente, o nosso pressuposto aqui é refletir sobre a oralidade como um dos elementos culturais que são acionados nas performances das timbila que contribuem para produto final, que nem sempre estão visíveis, e que fazem parte da sua estrutura. Como também estamos certos que a partir desse olhar ela traga bases que contribua para a devida compreensão das timbila chope enquanto uma prática performativa que está interconectada com uma rede complexa de relações culturais, cuja oralidade constitui um dos elementos dessa interconexão. Trata-se aqui de uma partilha dentro de uma estrutura própria de comunicação. No contexto da oralidade, a transmissão dos saberes, para os chopes, é feita de várias formas dependendo do contexto cerimonial e da ritualização.

2.5.2 As marcas da oralidade nas performances das timbila

A relação entre as performances das timbila e a oralidade pode ser revelada através das marcas da oralidade, contida tanto ao nível do conteúdo assim como ao nível da forma. Em relação ao canto, vale destacar que “os textos produzidos em países ágrafos, como é o caso da

²² *Mizeno* plural de *m'zeno*.

²³ *M'zeno* (canto solene) – Canto normalmente concebido para ser escutado acompanhado somente por alguns gestos e passos suaves de dança intervalar. É o ponto máximo de um repertório. Inclui notícia, história, moral, filosofia, em suma, o quotidiano da aldeia.

terra dos chopos, duram enquanto for notícia de alguma relevância e, quando perdem esse estatuto, muito rapidamente cairão no esquecimento e as mãos dos poetas-compositores desabituar-se-ão a tocá-los” (JOPELA, 2006, p.53). Ao nível de conteúdo, as letras das canções mesmo quando estão no auge do sucesso nem sempre são cantadas na mesma sequência em termos de palavras tal como foi usada pelo compositor. Por conta disso, Jopela defende que no auge da sua fama,

a memorização nem sempre obedece à memorização tal e qual a entendemos, fixação do texto na memória, palavra por palavra; mas sim à retenção das macroestruturas dos textos. Assim, em certos *mizeno* longos, não raras vezes, encontramos palavras e/ou expressões substituindo outras de valor equivalente (JOPELA, 2006, p.53).

Acreditamos que às vezes as substituições das palavras por outras nem sempre estão relacionadas com a questão do esquecimento como tal, mas também podem estar intrinsecamente ligadas com as variações linguísticas internas que envolvem os próprios chopos. Pois dentro da comunidade a língua chope tem as suas nuances. Zavala tem sido visto com o centro quando mais nos distanciamos para o norte assim como para o sul a língua tende-se a tomar outra configuração. Daí que as orquestras das timbila que se distanciam do centro têm impregnado palavras que fazem parte do seu contexto sociolinguístico e com as mudanças de natureza cultural e de conhecimento.

O domínio da poesia oral, de modo geral, e da africana, em particular, a repetição é uma das suas dominantes, concretizando-se a diversos níveis: ao nível da palavra, do verso e até de grupos de versos, bem como, ao nível do sentido, com recurso a palavras diferentes. Em quase todos os *mizeno* (cantos solenes) e *midhano* (chamadas dos dançarinos) há um vocativo ou interpelação ao público presente “venham ouvir o *m’dhano*; silêncio, que queremos contar-vos as novas...” (JOPELA, 2006, p. 57). Em relação a isso, o autor demonstra que de certo modo se pressupõe a existência de um sujeito coletivo de enunciação e um auditório receptor também ele coletivo. (...) A interpelação feita pelo sujeito coletivo revela ainda que “a seleção lexical feita pelo poeta-compositor não é arbitrária; pois aponta simultaneamente para dois vetores: o do eu/nós enunciador e do tu/vós receptores que remetem para uma situação de performance oral” (JOPELA, 2006, p. 54).

A interpelação pública que é feita pelo sujeito coletivo que anuncia o silêncio assim como o auditório, enquanto receptor, constituem elementos que revelam que as performances das timbila, tanto nos *mizeno* assim como nos *midlano*, ocorrem dentro de um conjunto de regras que devem ser acautelados para que não se tornem como elementos perturbadores da performance. Não só, essa linguagem padronizada que condiciona o modo de iniciar os seus cantos, estabelece uma relação comunicativa e formulaicas entre os *performers* e a audiência. Nas performances das timbila, as expressões formulaicas ocorrem através de combinações de palavras cuja expressão é reconhecida e partilhada por um grupo falante e praticante de timbila.

Daí que a tal forma agrega em si mesmo códigos de linguagem que necessitam de ser decodificados pela plateia.

As marcas da oralidade nas performances das timbila são aqui estudadas a partir da autenticidade das músicas. Sob o ponto de vista autoral, tal como acontece nos contos tradicionais africanos tem se constatado também que a autoria das composições são na maioria delas anônimas. Para quem não está familiarizado com o universo da literatura oral africana, falar da assinatura oral (cantada) poderá ser ambíguo. “o poeta-compositor se rasura, se apaga, pondo as palavras na boca de um não-eu, que dificilmente será conhecido. Este anonimato remete para uma outra característica, a coletiva, que de alguma forma está intimamente ligada ao caráter anónimo, no sentido de cada um deixar nela o seu contributo. O que é de todos não pode ser reclamado por ninguém como seu, individualmente. Esta característica levará à outra – a mobilidade - entendida como as alterações que se imprimem à obra, respeitando-se e mantendo, contudo, os seus traços essenciais (JOPELA, 2006, p.86).

Em sua pesquisa, Jopela ao analisar alguns *mizeno* das orquestras constata que apesar de uma relativa estabilidade e fixidez das poesias das timbila, em algumas estrofes, há variações, ou melhor, substituição de umas palavras por outras sinônimas, o que significa que as letras das canções são instáveis e sujeitas a sofrerem modificações e atualizações de experiências vivenciadas do presente, que pode potencializar o sentido da composição. No nosso entender, as atualizações dos temas têm sido comum nas artes performativas de expressão oral, porque dentro do seu vasto repertório musical, o compositor com o passar do tempo nem sempre estará em altura de lembrar de forma precisa a letra dos seus poemas, o que significa que com o passar do tempo os mesmos desabitua. Entretanto, era frequente a substituição de certas palavras por outras sinônimas.

Por conta dessas modificações e atualizações a obra de arte tende a assumir-se como anónima; daí que a autoria de quem a compôs passe a ser da responsabilidade de quem a assume e dela se apropria, conforme defende Teresa Manjate (2014). O compositor da peça musical deixa de ser “dono” absoluto do seu texto e da sua música. E a composição musical passa a pertencer tanto àquele que compõe quanto a aquele que a atualiza. Tanto é que em determinadas situações, segundo Sebastião Rios, Talita Viana e Rogério Neves (2017, p.191), o “dono” da performance musical pode ser ainda aquele que primeiro se fez transportar com a performance de um lugar para o outro, para uma comunidade que, certamente desconhecia. A ideia de que a autoria da performance é também de aquela que se apropria da música. Em termos práticos essa apropriação de um ângulo, pode ser visto como “cópia – no limite plágio –, de outro pode ser percebido como adaptação criativa” (RIOS, VIANA e NEVES, 2017)

Finalmente, será interessante anotar que a Literatura Oral também se caracteriza por desempenhar as seguintes funções: instrutiva, pedagógica, cultural e recreativa.

Tradução

Líder- Mwananeyo ngu nga mani?	Líder- A quem saiu esta rapariga?
Dançarinos- Mwananeyo ngu nga mwamwakwe,	Dançarinos- Esta rapariga saiu à mãe,
Mwananeyo ngu nga mwamwakwe,	Esta rapariga saiu à mãe,
Aci randa wu, acileka wu, aci randa wu aci leka wu,	Ama este e deixa aquele,
Una mana wo nga mani?	Ama aqueloutro e deixa este.
	A quem queres amar tu, na verdade?
	(Dihuhauzelo da Orquestra de Venâncio Mbande) (JOPELA, 2006, p.59)

Este tema musical mostra o quanto a comunidade chope não tolera os indivíduos com conduta desviantes de seus padrões sociais: ladrões, assediadores, meretrizes, preguiçosos, etc. Este texto é o exemplo da crítica às mulheres de conduta desviante. Nesse sentido, o poeta busca aconselhar aos membros da sociedade para não se envolver com as mulheres que a sociedade condena. Em suma, este tema é, de certo modo, uma repreensão a todas as mulheres que têm comportamentos que se encontram desajustados com os princípios morais que regem na comunidade chope. Aliás, chama atenção no sentido de que o mau comportamento das mulheres mais velhas pode servir de mau exemplo para as mulheres mais novas. Enfim, este tema, de certo modo, assume a função didático-moralizante, cuja finalidade é induzir a sociedade a comprometer e estabelecerem vínculos duradouros para com os princípios morais estabelecidos.

2.5.3 Performances das timbila: Entre a oralidade e a escrita

Se efetivamente quisermos compreender como as performances das timbila a partir das suas complexas redes de relações culturais compartilhadas dentro da sua estrutura profunda, em diferentes dimensões históricas, sociais, culturais, antes de tudo é importante estabelecer uma relação entre a oralidade e a escrita. E por outro lado a ideia de que a história das performances culturais, como o caso das timbila, tenha surgido com o aparecimento da escrita trazida pelos portugueses no século XVI dividiu e continua a dividir pesquisadores e teóricos dessa área. Para ter-se um conhecimento mais profundo desta relação é importante enaltecer que a oralidade, segundo Mafalda Leite (2013, p.12), é destacada como uma das características fundamentais das culturas africanas. Mas apesar de toda essa significância, por muito tempo, a oralidade foi projetada para fora dos meios acadêmicos. Atualmente os estudos das performances culturais, desenvolvido por Richard Bauman (1987) em sua obra *arte verbal como performance*, entende performance como um modo de fala (mode of speaking). Nessa linha de pensamento, as teorias das performances culturais estão a reconsiderar a oralidade como um elemento fundamental para análise das práticas culturais.

A partir da etnografia da linguagem, Bauman (1987) conceitua as performances como um fenômeno comunicativo que não só se situa na literatura escrita, mas também na literatura oral. Isto porque “a cultura e o saber do povo são heterogêneos e se desenvolveram a partir de processos que são históricos e complexos. A produção artística e cultural do povo pode integrar

elementos de escrita ao lado dos de oralidade” (CAVALCANTI, 2001, citado por RIOS et al, 2015, p.167).

É com base nessa concepção que se busca neste capítulo fazer uma descrição sobre as performances das timbila levando em conta a relação entre a oralidade e a escrita. A humanidade ao longo da história teve que recorrer à oralidade e à escrita para registrar a sua história e as suas manifestações culturais. Por sua vez, essa relação remete-nos para uma compreensão mais vasta do nosso objeto de estudo, dando a possibilidade de saber como esses dois modelos são, até certo ponto, válidos no registro e transmissão da memória do seu povo através das timbila. Neste largo período histórico em que as performances das timbila fazem parte da cultura chope verificamos que enquanto o mundo “civilizado” registrava a história dos chopes nas cartas, nos livros, relatórios, Belo Marques (1943, p.27) considera que ao mesmo tempo o povo chope registou a sua história na arte numa forma mais poética e não menos verdadeiro.

Na concepção do autor, a diferença existente entre os dois modelos é que na oralidade, que constitui o modelo predominante no registo da história africana defrontava e ainda defronta com problemas inerentes a datas, visto que a dimensão da temporalidade é concebida e utilizada de forma diferente em relação ao mundo “civilizado”. Ainda no âmbito dessa diferenciação Belo Marques questionam se a falta de datação ao modelo “civilizado” “será isso uma falta”? (...) diante deste questionamento, critica que a história das performances negra tende a perder-se nos dias futuros, devido à intervenção do historicismo ocidental, que não se deu a oportunidade de penetrar na estrutura do pensamento africano, para perceber como os chopes leem o mundo que os rodeia, como constroem o seu conhecimento e a sua história.

É importante destacar que as narrativas escritas não devem se colocar hierarquicamente superior em relação às narrativas orais visto que os dois campos são interdependentes e se complementam. Em torno desta reflexão, Lourenço do Rosário (2007, p.163) advoga que “a escrita não é mais do que um processo de conservação dos saberes que a oralidade foi produzindo e conservando na cabeça de cada membro da sociedade em conformidade com a sua idade e o seu papel na sociedade”. Partindo desse pressuposto, cabe-nos realçar que a oralidade não deve presentemente constituir a única forma de conservação dos saberes e práticas inerentes

a esta arte secular. Com efeito, a escrita e a digitalização são e serão formas comunicativas indispensáveis para o efeito.

Todavia, queremos assinalar de forma especial a oralidade, uma vez que várias civilizações sem escrita contribuíram de forma indelével para o desenvolvimento da cultura humana. Assim, o código de escrita não pode ser visto como o único suporte para a formação cultural de uma nação. Constitui uma das alternativas que o ser humano possui para a transmissão de saberes da sua civilização, porque a tradição da escrita nas sociedades africanas, como a do povo chope, ainda se limita a uma minoria em relação à oralidade. Por conseguinte, oralidade, para além de transmitirem os cantos, lendas provérbios relatos históricos e outros gêneros, registram e transmitem a performances das timbila que constituem a memória coletiva da comunidade chope.

O repertório da música chope, na sua maioria, ainda não está pautado como acontece com as músicas do mundo ocidental, onde a herança musical é registrada e divulgada por via da notação musical grafada. Mesmo para quem tem domínio da leitura musical em partitura, terá que aprender a tocar dentro dos moldes como os chopes o fazem, através do ouvido. Belo Marques faz uma analogia das orquestras da música ocidental que, muitas das vezes, estão arraigadas a leituras das partituras, para os chopes assim como para os músicos da tradição oral, segundo Belo Marques (1943, p.119) “a música é uma oração que não se lê, mas que se sente.”

Numa perspectiva crítica, a nossa linha de pensar é oposta aos que defendem que os povos sem escrita, são povos sem cultura. Somos apologistas de que a ausência da escrita não impede os povos de conservar o seu passado, os seus conhecimentos, a sua cultura e de proceder à sua transmissão. Deste modo, estamos cientes que não devemos somente respeitar as timbila apenas pelas suas qualidades performativas, mas também pela sua função comunicativa de poder registar e transmitir a memória do seu povo através da arte. Diante da relação entre a escrita e a oralidade, vale dizer que a escrita acaba sendo uma extensão da oralidade, pelo fato de registrar e conservar os saberes que a oralidade foi produzindo e conservando na mente de cada membro da sociedade de acordo com a sua idade e o seu papel na sociedade. Embora, a escrita constitua um dos elementos fundamentais para a compreensão mais profunda no estudo das performances das timbila, cabe enfatizar que a oralidade ainda constitui um dos meios pelos quais as timbila

tenham sobrevivido até aos dias de hoje, ou seja, constitui a maior fonte de conhecimento desta prática cultural.

Compreendendo a oralidade a partir da sua função utilitária, leva-nos a acreditar que pela forma como o povo chope protege e divulga a prática de timbila, por sua vez, vem confirmar, que a escrita não representa a única forma capaz de assegurar a continuidade de uma cultura. Visto deste modo, Lourenço do Rosário (2008, p.39) defende que não devemos olhar a escrita como a única alternativa que pode resistir ao desgaste do tempo, transmitindo à nova geração o seu ensinamento. Com base em Lourenço do Rosário podemos afirmar que a sobrevivência de uma performance não resulta somente no domínio da escrita, mas também do domínio dos outros modelos de comunicação como a oralidade, a qual ocupa um papel de destaque no âmbito de salvaguarda das timbila.

Apesar de a música africana não estar devidamente pautada como acontece com a música ocidental, mas o certo é que esta música não é tocada com base no papel, mas sim pelo ouvido. Por isso, nas performances da música de timbila, jamais se pode atribuir a culpa a um músico de não poder tocar um determinado tema musical por não saber ler a pauta musical. Para eles, o ouvido e a visão constitui um dos meios pelos quais as músicas são registradas para uma possível interpretação. O fato de tratar-se de uma sociedade ágrafa os poemas cantados ou declamados nas performances das timbila jamais perdeu a beleza pelo fato de ser retido pelo ouvido e não pela escrita.

2.5.4 Performances das Timbila: diálogos intepistêmicos

As performances culturais para além de serem descritas como: evento, ação, representação, comunicação, como ato estético e simbólico, são definidas, segundo Diana Taylor (2013) como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento. As performances captam sentidos construídos sobre os aspectos da vida social e do comportamento humano (TAYLOR, 2013), que podem ser transmitidos através: da música, da dança, do canto, do ritual, dos contos, da memória, dos provérbios, seja por meio da performance verbal e não verbal.

as performances culturais, em nosso recorte, se constituem primeiramente no lugar de encontro interdisciplinar e multidisciplinar de produção de conhecimento científico e

artístico, que visa compreender, através de diferentes abordagens, a diversidade da expressividade humana, as performances da cultura, numa visão transcultural, transversal e transdisciplinar. Não procura se estabelecer como um campo específico de conhecimento, mas como lugar de encontro, encruzilhada, local de diálogo e fricção interdisciplinar e transdisciplinar. Como a luz e o fogo, as performances culturais se constroem pela fricção e fusão, e não pelo confortável exame de um conhecimento anteriormente estabelecido (CAMARGO, 2015, p. 12-3).

Com base na descrição dada por Camargo, procura-se refletir sobre as performances das timbila como conhecimento, visto que ela envolve o registro da história do povo chope; técnicas pedagógicas de transmissão de saberes; processo criativo; técnicas de fabricação dos distintos instrumentos que compõem a orquestra; os papéis a serem desempenhados pelas diferentes instituições sociais; a estrutura da poesia que é declarada ou cantada.

As performances das timbila podem ser compreendidas não como um conhecimento objetivo particularizado, mas como um conhecimento inserido dentro de uma rede de saberes entrelaçados com todo um conjunto de estruturas herdadas do passado. Nesse contexto “a performance funciona como um episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise” (TAYLOR, 2013, p.17). Nesse sentido as performances se traduzem como um campo disciplinar e multidisciplinar que se ocupa na produção e transmissão de conhecimento, uma transmissão cujo papel não é apenas exercido pelos letrados das grandes tradições, mas também dos sujeitos que pertencem às pequenas tradições.

Olhando deste modo, as Performances enquanto campo epistêmico, nos permite enxergar as timbila não só como uma performance, mas, desta vez, como um campo disciplinar que produz um sistema de valores que revelam a sua essência. Ou seja, as timbila devem ser compreendidas como um campo de conhecimento que integra uma tradição dotada de princípios coerentes que atuam como construtores de sentido, e ao mesmo tempo distintos de outras epistemologias. No período colonial, embora houvesse um relativo interesse por parte de alguns missionários e administradores coloniais em elaborar alguns relatórios e estudos sobre as timbila, mesmo assim, as timbila foram colocadas na periferia do saber. Só mais tarde, no período pós-independência, as timbila vieram a ser considerados como uma disciplina na Educação formal a partir de 2006, no âmbito da criação do curso de música na Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane, no qual fiz parte desse primeiro grupo de estudantes que frequentaram o curso.

A inserção tardia das timbila como um campo disciplinar deve-se, porém, a abertura tardia do curso de música nas universidades moçambicanas. Contudo, a valorização do ensino da cultura popular moçambicana no recinto universitário tem a ver com o fato de o conhecimento ter sido concebido em dois universos distintos, de um lado ciência moderna, de outro lado o saber tradicional. Os saberes tradicionais foram considerados como inexistentes e invisíveis diante da ciência moderna que sempre esteve no centro. Perante essa distinção, Sousa Santos (2009, p.24) advoga que “tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que é a própria concepção aceita de inclusão considera sendo o Outro”. Dentro desta dicotomia, as timbila foram consideradas como o conhecimento não científico e, por vezes, ocupando um lugar de menos visibilidade diante dos saberes dominantes. Na lógica dessa hierarquia as práticas culturais foram concebidas em função de uma sociedade dividida em classe do colonizador e do colonizado.

Eduardo Lichuge (2016), em sua tese de doutorado com o tema *História, Memória e Colonialidade* verificou a existência de algumas incompreensões sobre as fontes históricas sobre a “música” de Moçambique. Pautando por uma análise crítica, o autor considera que alguns dados sobre a música devem ser questionados, não porque o que está escrito não esteja certo. A razão do questionamento não se deve apenas ao fato dela ter sido escrito pelo colonizador, mas também se deve aos próprios chopes que, alguns deles, mesmo sem saber, passaram informações de forma incorreta aos investigadores que pesquisaram na época, como também existiram outros mestres que estiveram em condições de explicar o que é a música chope.

Em virtude disso, Lichuge (2016), na conversa que teve com Eduardo Durão, que é um dos mestres que, em 2006, foi contemplado para integrar no ensino superior, para lecionar a disciplina de Timbila na Universidade Eduardo Mondlane, em 2006, disse que, “há que corrigir o que foi escrito. Existem obras sobre os timbileiros que nunca nos chegaram às mãos, muitos desses livros não têm a nossa visão da história. Esses livros, a serem colocados nas nossas bibliotecas, poderão induzir em erro os estudantes da atualidade” (LICHUGE, 2016, p.111).

A exclusão ou a invisibilidade dos saberes das performances negras, em África sucede porque:

o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber própria dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade (SOUSA SANTOS E MENEZES, 2009, p.7).

É contra essa negação radical que no contexto pós-independência, vários programas de ensino superior estão repensando e revisando os conteúdos a serem leccionados, que outrora haviam sido excluídos pela epistemologia dominantes. Entretanto, é no quadro dessa negação que em 2006, a Universidade Eduardo Mondlane (UEM), localizada na capital do país, Maputo, introduziu o curso de música, para além de lecionar a música erudita, tocado por instrumentos musicais do mundo moderno, pautaram por trazer a música tradicional ou a música popular no programa de ensino.

A co-presença dos saberes das performances das timbila na universidade nos remete para a necessidade de analisar como os estudos das performances culturais interconectam-se com os saberes transmitidos ao nível das performances culturais? Como é que as performances das timbila se engendram no sistema de ensino universitário? Quais são os desafios que os estudos das performances culturais trazem quando interconectam com os saberes das performances das timbila. E nessa interconexão, quais são as rupturas e transformações que ocorrem no campo do conhecimento?

A relação entre os estudos das performances e os saberes transmitidos localmente tornou-se um assunto bastante contestado pelas correntes monoepistêmicas, que por muito tempo negaram dialogar com outros saberes, até então, considerados periféricos (SANTOS, 2009, p.46), como também aderido por novas correntes afrocêntricas, no qual olham os espaços acadêmicos como o lugar de diálogos interepistêmicos que envolve duas ou mais áreas de saber. Trata-se de diálogos que podem, assim, incluir o “conhecimento científico” e “não científico”. Os diálogos interepistêmicos envolvem instituições e diversos atores sociais.

Por um lado, a partir do momento que as performances das timbila têm feito parte do programa de ensino, de certa forma, isto demonstra que as ciências sociais estão a romper com as fronteiras epistêmicas, ao ponto de “reconhecerem os saberes tradicionais e populares não apenas como objetos de estudos, mas também como referentes de conhecimentos tão válidos quanto os

modernos” (INCTI²⁴, 2015, p.6). Mas, por outro lado, os estudos das performances culturais estão interconectando com as performances das timbila não só pelo fato desta estar integrada no programa de música, mas também por estarem a contribuir para a descolonização dos espaços universitários, por via da inclusão de novos sujeitos e saberes que antigamente eram socialmente excluídos.

Como também, o resgate dos saberes das performances das timbila no programa do curso de música abre novos caminhos e possibilidades para a conscientização de si mesmo, cuja finalidade reside na apropriação e na valorização de sua herança cultural. Na medida em que a prática de timbila é vista como conhecimento que anteriormente era compartilhada apenas no ambiente comunitário, e em mesmo nos ambientes familiares, agora ela é compartilhada em academias de saber, como universidades e institutos. Uma vez participando da universidade, os saberes das timbila se articulam de forma interdisciplinar com outros saberes. À respeito dessa articulação Walter Mignolo (2003, p.106) em suas reflexões sobre “História locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar”, sustenta que a ideia central não se predestina a enunciar a verdade que os discursos coloniais não contaram, e muito menos em dizer a verdade em oposição às mentiras, mas sim para pensar de outra maneira e caminhar para outra lógica.

Sendo assim, Jô Gondar (2016, p.22) chama atenção alegando que os encontros interdisciplinares assente na inclusão epistêmica “não põe em questão a própria estrutura do saber, submetido a um princípio de disjunção”. Pelo contrário, a autora mostra que “o diálogo interdisciplinar pode constituir uma abertura para os distintos saberes se reconciliarem entre diferentes pontos de vista sem questionar a ordem que os separou” (GONDAR, 2016, p.22).

Esse processo de inclusão epistêmico, muito mais do que estabelecer diálogo com outros saberes de outras correntes epistêmicas, veio repor a justiça fazendo com que todo o conhecimento subjacente às timbila, acumulados ao longo dos séculos, seja partilhado com a gente que lá vive. Mas, a partilha dos saberes das performances das timbila no recinto na comunidade científica, para além de constituir uma vantagem na valorização e na transmissão de conhecimento, pode revelar outras formas e pedagogias de aprendizagem, abrindo assim novas

²⁴ Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.

possibilidades e alternativas metodológicas relativamente aos modelos europeus instituídos nas universidades e nas escolas de música.

A valorização dos saberes da oralidade inerentes à prática de timbila nos espaços acadêmicos, moldado para um discurso escrito, que sempre lhe foi negado pelo colonizador, vem criar uma oportunidade para o mundo, e em especial a sociedade moçambicana, na valorização das timbila. Esta valorização também abre possibilidade para pensar timbila, dentro de um campo de diálogo mais amplo e complexo. Esta abertura dialogante tem vindo a mostrar que as performances das timbila são tão importantes quanto às músicas eruditas do mundo ocidental, por tratar-se de uma expressão que apesar das suas diferenças podem dialogar, rompendo com os preconceitos, que colocava a música erudita na condição de uma expressão artisticamente superior em relação às timbila.

Entretanto, a valorização das timbila nos estudos das performances constitui um grande contributo para Moçambique e para humanidade, por tratar-se de saberes que foram, no passado recente, relegados dos centros da academia, por possuir um padrão musical diferente daquele que a comunidade científica legitimou como ciência. Refere-se a saberes que, no entanto, sofreram e que continuam a sofrer violência das estruturas de poder colonial que os têm colocado fora dos currículos formais de ensino.

O fato das timbilas estabelecerem diálogos interepistêmicos não deve ser visto como um processo acabado, pois existem outros desafios por enfrentar. Temos verificado que os estudantes formados em timbila ainda estão abaixo do limiar dos timbileiros que exercem esta prática no seu contexto. No início do curso de música, na disciplina de timbila a universidade contratou o mestre Eduardo Durão, da Companhia Nacional de Canto e Dança. Com efeito, os estudos recentes sobre encontros de saber defendem que os “mestres tradicionais, ainda que sem diplomas e títulos formais, possam exercer a docência como professores visitantes em cursos regulares, a partir do reconhecimento dos conhecimentos acumulados fora do sistema formal de ensino” (INCTI, 2015, p.6).

Apesar da participação dos mestres na formação dos estudantes, verifica-se a existência de estudantes que concluem os programas de ensino sem que tenham as técnicas e as sensibilidades de tocar uma peça musical como tocam os próprios nativos. A falta de um

ambiente capaz de propiciar o imaginário de onde as timbila são praticadas têm contribuído para a perda de sensibilidade de poder tocar timbila na sua verdadeira dimensão. Porém, isso demonstra que não basta trazer os mestres à universidade para que os estudantes assimilem as performances das timbila na sua plenitude. Antes pelo contrário, é necessário que haja uma troca em que os estudantes também possam ter as aulas de timbila no próprio espaço de onde a expressão é proveniente. Nessas aulas, há necessidade de assimilação dos padrões da própria música, tal como: a estrutura, os movimentos que ela se subordina e, sobretudo, a linguagem do qual é portadora.

Acreditamos que caso pretenda-se levar avante as ações de uma inclusão epistêmica das performances das timbila nas instituições de ensino superior, a metodologia de ensino não deve ocorrer fora do ambiente onde é construído o sistema musical. Neste caso, recomenda-se ensinar as timbila de tal modo que o estudante, ao fim de sua formação, possa ter a capacidade de conhecer e tocar todos os movimentos musicais, obedecendo a estrutura e a linguagem do sistema musical do qual as timbila fazem parte. Portanto, a transferência das performances, enquanto arte e conhecimento, para universidade faz melhor sentido quando é efetuada com a coparticipação dos “mestres”²⁵ detentores do patrimônio cultural. Pois a vivência com os mestres oferece aos estudantes a possibilidade de conhecer e aprofundar os saberes relacionados às timbila, tal como os próprios detentores possuem. Com base nesta análise é possível verificar que a prática de timbila não só é difundida nos eventos comunitários, mas também nos recintos acadêmicos.

Nesses encontros de saberes, a função utilitária desses espaços de mediação não se restringe apenas na junção de distintos saberes e muito menos de promover o diálogo entre disciplinas em prol de um consenso, antes pelo contrário, transformar as universidades como um espaço híbrido que atravessa limites, gerando novas concepções que vai para além das fronteiras delineadas pelo, então, jogos de saber e poder. Porém, as rupturas criadas mostram o quanto os estudos das performances culturais ao interconectar com os saberes das performances desestabilizam regras inerentes aos saberes que devem ou não fazer parte dos currículos de ensino e aprendizagem.

²⁵ “Quando se fala em ‘mestres’ dos saberes tradicionais, refere-se a pessoas que detêm o conhecimento [profundo] em suas respectivas áreas de atuação, porém sem ter constituído qualquer tipo de formação acadêmica (CARVALHO et al, 2007).”

CAPÍTULO 3

3. PERFORMANCES E RITUAIS DAS TIMBILA

3.1 Da religiosidade dos chopes

Nas sociedades africanas, os rituais acompanham a vida das comunidades desde a fase do nascimento até à morte, como afirma Henri Junod (1996) em sua obra *Usos e costumes dos Bantu*. No que diz respeito a prática de timbila, pode-se verificar que desde os tempos imemoráveis até a um passado muito recente, o corte da árvore, preparação da madeira, o fabrico ou construção e afinação da mbila, a preparação e apresentação de um concerto das timbila estiveram sempre, rodeados de sincretismo que não é de domínio público que se resumem em mitos e rituais que os fabricantes e alguns músicos praticam religiosamente em segredo (SITOE, 2010, p.23).

Apesar da relevância que os ritos representam na sociedade chope, tem-se ainda verificado que os estudiosos como Hugh Tracey (1946), Amândio Munguambe (2000), Valdemiro Jopela (2006) e Marílio Wane (2019), não tiveram a primazia de abordar este assunto com maior profundidade. Daí que o desafio que me proponho, aqui, é trazer os rituais como um dos aspectos a serem refletidos a partir da sua religiosidade, para de seguida articular com as performances das timbila. O enquadramento do ritual nesta reflexão deve-se ao fato da prática de timbila, de certa forma, estar associada à função educacional que funciona dentro de um sistema de crenças voltada para a transmissão e preservação de valores culturais que dinamizam as relações sociais e as condutas dos membros da comunidade. É a partir dessa função que procuro aqui estabelecer a relação entre o ritual e a performances das timbila, no sentido de interpretar o valor simbólico que as timbila representam tanto para as performances quanto para a comunidade que dela participa. Discute-se, conseqüentemente, o papel social dos que lideram o processo ritual. Ainda nessa discussão procuraremos pensar o ritual de timbila, tendo em conta o vínculo que estabelece entre o mundo visível e o mundo invisível, em que circunstâncias os rituais são realizados.

Procuró ainda entender como o poder colonial se posicionou contra os mitos, ritos e outras práticas tradicionais consideradas “selvagens” ou anti-cristãs, bem como a relação que o

poder político da FRELIMO estabelece com os valores da tradição no contexto pós-independência. Entretanto, trata-se de uma prática que pode ser interpretada, de acordo com Vânia de Oliveira (2011, p.110), como uma expressão artística mediadora “entre as representações da memória, que remetem aos ritos, ao passado e ao presente, aos nossos mortos e aos vivos que atravessam nossa jornada na vida, entre o mundo material e o mundo simbólico, entre o sagrado e profano”.

Para a realização desta análise contamos com a importante contribuição de Henri Junod, através da sua obra *Uso e Costumes dos Bantu*, tomos I e II (1996), que constitui uma das recomendações obrigatórias para quem quer ter uma compreensão sobre a religiosidade do tsonga da zona sul de Moçambique, do qual os chopes são integrantes. Os estudos de Junod sobre as religiões africanas são reveladores de valores mais profundos do grupo sobre a forma de ser, estar e agir do povo Tsonga. Contamos ainda com a consulta de outras literaturas tais como: Adriano Langa (1992), Alcinda Honwana (2002), Pedro Siteo (2010) que nos proporcionam subsídios que nos permitem ter um olhar mais amplo e profundo sobre os sistemas de crenças praticada na zona sul de Moçambique, em geral, e da sociedade chope, em particular.

Para o aprofundamento deste estudo tivemos o cuidado de perceber o conceito de ritual a partir dos estudos realizados por Victor Turner (1974), que o concebe como um sistema de crenças que coopera para a estabilização social das comunidades. Walter Benjamin, em sua obra *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1992), mostra que as obras de arte no passado foram elaboradas ao serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Nessa relação entre a obra de arte e o ritual, Benjamin, enxerga que a aura de uma obra de arte nunca se separa completamente da sua função ritual. Ou seja, o valor único da obra de arte autêntica tem a sua base no ritual. Nas sociedades africanas não se pode pensar em cultura sem ritual e muito menos se pode pensar no ritual sem cultura. Se olharmos para as culturas africanas pode-se verificar que a obra de arte está profundamente imbricada com o ritual.

É a partir desse reconhecimento que analiso aqui as narrativas míticas associadas às timbila, por estar ciente de que os contos, os mitos e provérbios são meios pelos quais são transmitidos os sistemas de crença. Os bantu acreditam na vida após a morte. De acordo com os

seus sistemas de crenças, as pessoas quando morrem vão ao Céu (*Tilo*). Na concepção da teologia africana, predomina a ideia de que o mundo foi concebido e criado por um poderoso deus *Ngunngulo*. O Céu, para além de representar simbolicamente o lugar de descanso, recebe várias atribuições, como lugar onde acontecem grandes fenómenos cósmicos a quem os homens têm de submeter-se, de bom ou mau grado. (JUNOD, 1996, p.369).

Na perspectiva do autor, a palavra Céu assume vários significados, por exemplo, quando a desgraça da morte recai sobre a aldeia, geralmente dizem *kuwe Tilo*, caiu o Céu sobre tal aldeia. Ainda que a desgraça seja causada pela feitiçaria, no seu quadro mental, a tal desgraça só pode ter acontecido com a permissão do Céu. Os chopes acreditam que determinadas doenças são causadas pelos antepassados pelo fato de não se terem observado os costumes impostos. Ainda que tenham que se dirigir à uma unidade hospitalar para a cura da doença, a maioria dos chopes antes recorrem ao adivinho, no sentido de identificar a origem, para de seguida eliminar a causa da doença. À luz do seu sistema de crença acreditam que não podem ter uma cura eficaz se antes não for eliminado a causa da doença.

No âmbito dos estudos que Henri Junod efetuou com as sociedades africanas, em especial os Tsongas de Moçambique, onde se enquadram o povo chope, constatou a existência de uso de várias denominações para designar Deus. Apesar dessas múltiplas designações e de algumas diferenças em relação a alguns rituais, existe uma universalidade entre eles no que diz respeito à existência de Deus. Em sua análise, Junod (1996) concluiu que os Tsongas, especificamente os chopes, “creem todos numa espécie de ‘ser supremo’, num Deus único supremo que assume diferentes nomes: *Nzam*, para os Fãs e grande número de tribos do Oeste africano; *Nhambe*, para os Barotse; *Leza*, em certos distritos ao norte da Zambeze; *Mulungo*, em quinze tribos de Este africano”. (JUNOD, 1996, p.381).

Na sua concepção cosmogônica, os chopes recorrem aos *tinguluvi* (*antepassados*) que atuam como interlocutor para se chegar ao Deus supremo, o criador do Céu. Mesmo com a presença e a expansão do cristianismo em Moçambique, o culto dos antepassados na sociedade chope e entre os moçambicanos, ainda se encontra no epicentro da religiosidade. Na percepção cosmogônica do povo da zona sul de Moçambique, conforme explica Henri Junod, a origem dos *tinguluvi* de acordo com a narrativa mítica diz que:

um grande e nobre chefe dos bantu costumava fazer, pela madrugada, ascensão de uma montanha que tinha dois cumes gêmeos e, aí, orava ao “grande” (unkulunkulu), pelo seu povo. O filho que lhe sucedeu teve medo de se aproximar do grande Deus que seu pai adorava. Assim, chamou o espírito do pai, a fim de que intercedesse por ele e pelo seu povo perante o criador de todos. Gradualmente, cada chefe de família adotou este método de se aproximar de Deus, até que cada família teve os seus próprios espíritos ancestrais, primeiro como mediadores, depois simplesmente como seres que davam a felicidade ou a infelicidade e era necessário propiciar por meio de sacrifício, de constantes lisonjas e cuidados. (JUNOD, 1996, p.384)

A narrativa acima mencionada deixa clara a existência de uma estrutura hierárquica da divindade que os tsongas construíram em torno do seu sistema de crenças, em que o mundo do sagrado encontra-se estratificado em duas categorias a primeira constituída do Deus supremo e segunda a dos *tinguluvi* (antepassados). Como também deixam claro aquilo que são os papéis sociais que as suas divindades exercem na sua relação com a comunidade. Nos dois tipos de culto são invocados os *mimoya*²⁶ (espírito) /ndzuti (sombra).

os *mimoya* (espírito) invocados explicitamente nos dois tipos de culto são os *tinguluvi* (antepassados), que por sua vez são ascendentes familiares, clânicos ou tribais, que desempenham, entre outras, função protetora dos seus descendentes vivos, e os *swikembu* / *sikwembu* (espírito propriamente dito, segundo a concepção changano-chope para o culto do mesmo nome) (LANGA,1992, p.113).

Para este autor, no entendimento dos chopes, “*swikembu* é o nome que um morto recebe quando esse se mostra na “possessão” e no transe, isto é, um morto que seja fator ou fonte de possessão e do transe”. Na religião changano-chope os *swikembu* e os *tinguluvi* são almas de pessoas que tiveram uma existência histórica. “Os *swikembu* são os senhores de todas as coisas: terra, culturas, árvores, chuva, adultos, crianças. São onnipresentes sobre todas essas pessoas e todos estes objetos” (JUNOD, 1996, p.330). Eles têm o poder para abençoar e maldizer contra aqueles que não observam as regras de conduta do grupo. Por isso não recebem ordem dos vivos, antes pelo contrário, interferem na vida dos vivos como uma autoridade suprema. Como enfatiza Alcinda Honwana (2002, p.145). “Os espíritos dos mortos, através dos vivos, exercem uma influência poderosa sobre a sociedade, guiando e controlando a vida dos seres humanos, protegendo-os contra doenças e a desgraça e garantindo o bem-estar social”.

²⁶ O uso desses diferentes nomes para a designação do espírito deve-se as variáveis dialetais que configuram a comunidade chope, visto que nessa comunidade o conceito de espírito é interpretado em duas ou mais línguas das quais fazem parte da comunidade chope, já que o povo chope uma parte se encontra na província de Inhambane e uma minoria na província de Gaza, pertencentes à etnia *changana*.

Entre os chopos, os rituais e crenças são compreendidos como uma fonte poderosa de produção e de transmissão de conhecimentos e verdades instituídas, que se configuram como um estilo de vida. Na cosmogonia dos chopos, o mundo dos vivos encontra-se misturado com o mundo dos mortos. A convivência entre eles se baseia sempre dentro de uma relação de reciprocidade e de equilíbrio.

Em função dessa hierarquia, o mundo dos vivos encontra-se numa relação de total submissão em relação ao mundo de Deus e ao mundo dos mortos. Face a essa superioridade que os mortos exercem sobre o mundo dos vivos, podemos considerar que o domínio dos vivos no mundo físico só pode ser bem-sucedido se estiver submetido ao mundo de Deus e ao mundo dos mortos. Por sua vez, essa dependência revela a onipresença e a onipotência que os espíritos dos antepassados possuem na sua relação com os seus descendentes. Contudo, a onipresença dos espíritos dos mortos no mundo dos vivos faz-nos perceber que os indivíduos incorporam múltiplos mundos, o mundo visível e o invisível. Estes múltiplos mundos são manifestos através da literatura oral.

Walter Benjamin no seu texto sobre “o narrador” (1992, p.49) assinala que “o conto, que é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora da humanidade, vive ainda secretamente na narrativa. O primeiro verdadeiro narrador é e continua a ser o do conto. Quando era difícil obter um conselho, era o conto que sabia dar”. Se for feita uma leitura crítica sobre a função social do conto apresentada por Benjamin parece ter um melhor enquadramento no mundo ocidental, porque no contexto não ocidental como, por exemplo, a África, o conto ainda continua a ser o maior mecanismo de ensinamento do conhecimento não só para crianças, mas também para adultos que passaram por ritos de iniciação. É através dos contos que se tem o acesso ao conhecimento mais refinados do tesouro da filosofia africana, como também se tem acesso aos espaços de difícil penetração, onde estão contidos os saberes desde o mundo profano ao mundo sagrado. O conto é um dos elementos das performances que ensinam tanto o indivíduo quanto a coletividade os aspectos mais profundos do mundo visível e invisível. É através dos contos que os membros da sociedade aprendem desde cedo a conviver com o mundo mítico que os rodeia.

A vivência com os diferentes mundos é tão imbricada de tal forma que não existe uma

fronteira nítida que os demarque. Trata-se de múltiplos mundos que estão em permanente interação e se sobrepõem. Esta relação entre os vivos e os mortos não se distancia das que é praticada por outros grupos étnicos da grande família do povo bantu, onde muitos dos seus descendentes acreditam na existência de uma harmonia cósmica, em que cada coisa possui uma força vital, que se configura numa troca de poder, favores e apoio. A relação entre os vivos e os mortos funciona na mesma perspectiva que um determinado chefe exerce o seu poder sobre a família; é nesta mesma relação de poder e de dependência que os deuses das famílias exercem sobre o clã.

Se olharmos para o caso concreto das timbila, é possível verificar que é neste modelo de relação de superioridade para com o mundo físico que os mortos exercem o poder para ditar regras de conduta sob como se relacionar com a prática de timbila e de anunciar os castigos que pesam para aqueles que não observam as medidas imposta pelo seu sistema de crenças. E as medidas punitivas emitidas pelos antepassados (*tinguluvi*) não fazem distinção do *status* social, o que significa que são rígidas de igual modo para todos. Daí que o respeito pelas normas ritualísticas se traduz como um símbolo de uma relação de harmonia para com os mortos, enquanto o desrespeito pode significar uma total desgraça para quem as desobedece e para a comunidade.

Ainda nessa relação entre os vivos e os mortos, Langa afirma que os mortos têm o direito a serem lembrados e assim como é sua obrigação de abençoar e proteger os vivos. (LANGA, 1992, p.15). O ritual é parte das práticas através das quais os *tinguluvi* são lembrados. A sua coexistência na vida dos vivos depende exclusivamente dos cultos ritualizados. É nesses cultos onde são lembrados e recebem sacrifícios. A apresentação dos sacrifícios aos antepassados não é realizada de forma espontânea: a oferta é realizada em função da solicitação dos *tinguluvi* (antepassado) (LANGA, 1996, p.60).

Os chopos não fazem sacrifícios sem que haja uma solicitação por parte da divindade, salvo as cerimônias fixadas nos calendários e relacionadas com acontecimentos regulares ou cíclicos como, por exemplo, o *M'saho* que é um evento que é realizado uma vez ao ano.

A estabilização social da vida da comunidade chope assenta no cumprimento daquilo que

são os direitos e deveres que devem ser exercidos tanto por parte dos mortos quanto por parte dos vivos. É através do cumprimento dos direitos e obrigações que se gera o equilíbrio e a harmonia social, pois os mortos precisam dos vivos para se manifestar no presente e os vivos necessitam dos mortos para a proteção na sua vida cotidiana. Em função desse equilíbrio é possível entender como os vivos e os mortos fazem parte de um mesmo universo. Apesar da existência dessa relação de equilíbrio, os mortos na qualidade de deuses, são bastante exigentes, daí que a ausência de cuidados para com os seus *tinguluvi* constitui um dos motivos para a punição dos vivos.

3.2. Ritual para um evento de timbila

A relação da prática de timbila com o plano do sagrado é estreita. Por isso o respeito pelos seus ancestrais que em vida eram os donos das grandes composições que são passadas de geração em geração constitui um ponto de ordem. Aos olhos da sociedade, são as ancestralidades que detêm o domínio de toda filosofia da sua própria existência e do próprio sistema musical, bem como são entendidos como a fonte de toda inspiração musical. Por isso a ligação que os indivíduos possuem com as suas ancestralidades simbolizam figuras que enquanto em vida eram musicalmente respeitados dentro do seu meio social. Os tais saberes ancestrais que são vistos como fonte de sabedoria não são propriedade de uma linhagem familiar; são pertencentes a uma coletividade, e estabelecem uma forte relação com o presente, através do processo de transmissão daquilo que Richard Schechner denomina por comportamento restaurado.

No âmbito das performances culturais, Schechner (2003, p.28) concebe comportamento restaurado como recombinações de pedaços de comportamento que produzem variações infinitas. Segundo Schechner (2003, p.32) “a vida cotidiana, religiosa ou artística consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos”. As recombinações são feitas de lembranças de memória que estão em permanente atualização, a partir de um tempo presente, por meio de repetições que são construtores de consciência coletiva pertencente à ancestralidade que age em nome da tradição.

A realização do ritual nos recintos de espetáculos, na preparação dos novos repertórios de timbila, constitui um dos elementos que está intrinsecamente ligado com o dia-a-dia dos

performers. Estes rituais estão inseridos às práticas mágicas religiosas, que envolvem tabus, obrigações, restrições que só os praticantes de timbila entendem que, por conseguinte, são repetidos (recriados) de forma atualizada. Por exemplo, no processo de construção do instrumento, antes, o processo da preparação das teclas, que pode durar um mês ou duas semanas, dependendo do fabricante, obedece regras e princípios.

A preparação das *makhokhomas* (teclas) é feita através de um processo de secagem com fogo. A madeira é enterrada por baixo do local onde se faz o fogo, a uma distância que não permite queimar, secando, no entanto, toda resina da madeira. O tal procedimento pode levar um mês ou dois, dependendo do construtor. É por meio desse processo de secagem que a madeira passa a produzir uma sonoridade com característica metalizada. Há uma série de mitos e ritos ligados à secagem: a proibição do uso da cinza ou fogo da secagem por pessoas estranhas; a proibição de aproximação de mulheres no período menstrual nos espaços de fabricação dos instrumentos musicais, para evitar com que o instrumento em construção tenha uma qualidade abaixo do que é exigida nos meandros da música chope.

Entretanto, as restrições são a garantia da estabilidade dos costumes e da manutenção da estrutura social. Na verdade, os tabus e restrições e todas as medidas apresentadas nos rituais contêm ensinamentos sobre como lidar com as timbila. Os tais ensinamentos são construídos na base de interdições. Algumas delas encorajam a comunidade, no geral, em particular aos mais jovens (homens e mulheres), em particular, a se submeterem às regras de conduta impostas pela própria comunidade. Por sua vez, essas regras dependem da relação que se estabelece com a ordem cósmica. As regras que orientam os rituais são construtores e restauradores da ordem social, principalmente quando o comportamento dos membros da sociedade extrapola os preceitos da arte, numa perspectiva complexa. A restauração da ordem social é feita graças a sanções que os ritos impõem à sociedade, pois estão revestidos de poder e autoridade.

Nestor Garcia Canclini, em sua obra *Hibridismo cultural*, chama a atenção sobre a forma como lidar com os ritos no que diz respeito à questão da ordem social. Na sua advertência o autor defende que o rito não deve apenas ser percebido “como simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem, (...) mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança” (2000, p.46).

Para a restauração da ordem social vale destacar que é a autoridade que coloca restrições tanto para adultos, quanto para jovens (homens e mulheres). Contudo, as medidas restritivas são mais acentuadas para aqueles que ainda não têm filhos. Estes não devem saltar uma mbila sob pena de se tornarem estéreis. No entanto, gostaria de destacar que as restrições não são impostas com base na idade, mas em função da condição social entre aquela que é mãe e a que não é. Ainda que eles sejam adultos, o fato de não possuir filhos, de certa forma, remete para uma categoria de indivíduos imaturos perante aos que já possuem filhos, que são vistos como indivíduos socialmente responsáveis. Em função deste estatuto, esses indivíduos passam a ter o acesso a determinados espaços sociais que são reservados unicamente aos mais velhos, pois têm acesso ao universo sagrado das timbila. Isto é, passam a ter o direito de estabelecer uma relação de interação e proximidade com o instrumento musical, sem que pese sobre ele nenhuma sanção dos antepassados.

À luz desta concepção que nos é aqui apresentada podemos ainda descrever o ritual como uma experiência performativa sobre a qual as sociedades normatizam e socializam, individualmente ou coletivamente, a sua forma de viver, a partir dos aspectos sensíveis, pertencentes a uma temporalidade subjetiva que só faz sentido ao grupo a que pertencem, pelo fato de possuírem uma relação com as condições reais que se estão enraizados na estrutura mental do grupo social. Em outras palavras, o ritual nas performances das timbila é indissociável da experiência, enquanto conhecimento, das sensibilidades, dos afetos, pois estes elementos são construtores de sentidos, de identidades, bem como são elementos fortalecedores dos vínculos de pertencimento e de preservação das timbila enquanto patrimônio cultural dos chopes e da humanidade. No contexto de timbila, os rituais são reveladores da mentalidade que predomina na sociedade chope, trazendo à superfície os aspectos do oculto que revelam a forma de ser e todo um sistema de crenças que são partilhados e que atravessam épocas e culturas de forma não racional e não consciente.

Na cosmopercepção dos chopes, acredita-se que as regras de conduta impostas podem estar associadas ao interesse que as autoridades tradicionais têm em salvaguardar a saúde sexual e reprodutiva. Dentre as múltiplas argumentações apresentadas sobre a crença entre as timbila e a saúde sexual, entre os chopes, acredita-se também que o problema da esterilidade pode advir de outras causas como, por exemplo, a infidelidade da mulher para com o marido, ou até mesmo

pode ser gerada pelas uniões conjugais que não observam a pé da letra os preceitos da tradição. Como por exemplo, a contração matrimonial que não obedece aos requisitos exigidos pela tradição. As uniões conjugais feitas a revelia (sem aprovação dos pais) são aqui vistas como uma das causas da esterilidade feminina.

Como forma de evitar a esterilidade, os chopes, tanto como muitas outras sociedades africanas, levam muito a sério o cumprimento das regras de conduta que mexem com a saúde sexual reprodutiva, porque existe um grande temor pela esterilidade. A incapacidade de procriação, tanto para as mulheres assim como para os homens, é vista como um fator desestabilizador e de descontinuidade de uma linhagem e conseqüentemente da integração social do indivíduo na rede de relações com os membros do seu meio social. Os filhos são conotados como símbolos de riqueza que, por conseguinte, asseguram a reprodução da sociedade e da continuidade do grupo social, e conseqüentemente das suas práticas culturais, que são por eles consideradas como patrimônio do grupo.

O fato de a esterilidade ser entendida como um castigo, não significa que as pessoas tenham o pleno poder para se divertir com as desgraças dos outros. Para os que se divertem com a desgraça dos outros, acredita-se que o poder do Céu também é usado para a “punição daqueles que zombam das mulheres estéreis. Há um provérbio que diz: *hleka ! tilo ra kuvona mafela ya gotse ya kufa ni tihwembe ta yona* – troça! O céu vê-te (A enfermidade de uma mulher estéril) é uma morte a que se espelha a de uma abóbora cujas pevides estão mortas dentro dela” (JUNOD, 1996, p. 371). Estes provérbios são portadores da filosofia articulada ao poder mágico religioso da palavra. Há uma relação de autoridade absoluta e total obediência porque os chopes creem nas sanções impostas pelos *tinguluvi* (antepassados), por isso agem em subordinação aos ensinamentos transmitidos. Os ensinamentos contidos nesse tipo de provérbios são portadores de valores axiomáticos inquestionáveis que, por conseguinte, refletem o conhecimento coletivo que funciona como o "bem comum" no seio da sociedade.

É também em torno dessa subordinação que os vivos têm a obrigação de pedir a permissão para a realização de qualquer que seja o evento. É inconcebível pensar em performances das timbila fora desse sistema de crenças, pois a participação dos *migodo* nos eventos, de acordo com Pedro Siteo está interligada, não raras vezes, com o uso de amuletos e

atos de feitiçaria para garantir sucesso tanto na fabricação, afinação, apresentação em palco e comercialização dos instrumentos e sua música (2010). No âmbito da minha inserção no universo das timbila tive o conhecimento da existência do ritual chamado *Nhendz*, a que os mestres recorreram para o alcance do sucesso na carreira das timbila. Existem alguns mestres que sacrificaram integrantes das suas famílias com vista a obter o dom de composição, e de execução do instrumento musical, com vista a saírem vencedores em relação aos grupos rivais com quem disputavam. A finalidade do tal ritual circunscrevia-se em busca do respeito e do prestígio para com os seus adversários.

Por tratar-se de aspectos bastante sensíveis que carregam em si algum misticismo, há todo um sincretismo que os mestres procuram preservar, para que não sejam vistos como causadores da instabilidade e do insucesso no seio familiar. Para evitar a desarmonia familiar e comunitária, os mestres de timbila nunca falam em primeira pessoa de terem praticado esse ritual para se tornarem grandes músicos. A negação do seu envolvimento visa salvaguardar a sua integridade física e moral, seja no meio familiar seja no seio do grupo social do qual pertence.

3.3 Rituais, contexto e estruturas do poder político

Nesse subcapítulo a reflexão centra-se no ritual e a sua relação com a estrutura do poder político, para de seguida pensar como ela se enquadra na discussão sobre as timbila. Mas antes de avançar importa salientar que em Moçambique a questão da religiosidade e espiritualidade é um campo muito presente e impactante, mas ao mesmo tempo é muito pouco discutido na esfera política e académica. Um debate aberto sobre o ritual ainda pertence ao mundo do sagrado, em que só os mais-velhos têm o acesso; o seu debate ainda não é tão realizado em fóruns públicos, por ainda constituírem tabu.

A partir da visão teórica das performances, o grande desafio é trazer a história e os acontecimentos, mais significativos que marcaram e que continuam a marcar o ritual nas performances das timbila dentro desse jogo de poderes, tendo em vista as várias significações e interpretações que os rituais assumiram das diversas estruturas, em contextos distintos.

Pensar os rituais associados à timbila no contexto colonial e pós-independência dá-nos múltiplas possibilidades de caminhos para compreender como se situam nesses contextos, tendo em vista a rede complexa de relações de disputa entre o poder da tradição e o poder político.

Geralmente, no âmbito da prática de timbila, os rituais podem ser realizados em contextos mais amplos, em eventos públicos, ou mesmo em contextos mais restritos, onde são ritualizados fora do alcance do grande público. Num contexto mais amplo os rituais são efetuados em cerimônias associadas, por exemplo, à abertura dos *Misaho*, que é antecedida do ritual *kupalha*²⁷, que exerce a função de assegurar o controle social, a reprodução do grupo social quer do ponto de vista material e espiritual e, sobretudo, da prática de timbila. No evento de timbila, como por exemplo, no *M'saho*, o *kupalha* é feito no recinto da realização das performances, no período da manhã, dirigido pelos *ti hosi* (plural de chefe/régulos) das comunidades chopes, na co-presença das autoridades do governo e da comunidade no geral. O ritual é dirigido pelo *hosi*, enquanto entidade que sob o ponto de vista espiritual tem a legitimidade para mediar a realização da cerimônia, cujo objetivo é manter a estrutura da tradição e própria festividade dos eventos de timbila. O pedido da bênção é feito de joelhos, como sinônimo de respeito e subordinação aos *tinguluvi* (antepassados), por tratar-se de uma entidade considerada como superior. Para se estabelecer a conectividade entre os vivos e os mortos, usa-se farinha, rapé (folha de tabaco) e aguardente como elementos conectores e de veneração. Estes elementos têm a função de catalisar a conexão, permitindo o atravessamento do mundo físico para o mundo espiritual.

Fora desse ambiente mais amplo, os rituais das timbila são realizados em ambientes restritos, onde apenas participam os membros integrantes da orquestra. Nesse contexto,

os grupos se reunirem dentro de uma palhota, de preferência em casa do seu mestre, para em conjunto realizarem o ritual de saída e depois em conjunto se dirigirem ao local da realização do espetáculo. Portanto, antes de qualquer atuação ou saída do grupo (*m'godo*) para um determinado concerto, este reunia-se em casa do mestre ou líder, onde realizava-se uma cerimônia tradicional, que em Moçambique é mais conhecida por *Kupalha*, na

²⁷ *Kupalha* é um ritual que geralmente é feito debaixo de uma árvore frondosa, que simboliza o altar do culto. É nesse espaço ritualístico onde se invoca os antepassados, que pode abarcar a quarta até mesmo a décima geração para solicitação das bênçãos a favor dos membros da comunidade, para que sejam bem-sucedidos. *Kupalha* é realizado sobre a orientação dos *ti hosi* (chefes tradicionais/ régulos) que no seio da comunidade não são eleitos pelo poder político, mas escolhido pelo poder tradicionais dos *tinguluvi* (antepassados), e funcionam como instituições sociais que tem a legitimidade para o exercício dessa atividade.

qual o mestre informava aos defuntos sobre a deslocação do grupo bem como o propósito da mesma” (SITOE, 2010, p.32).

No entanto, o ritual celebra-se com a participação dos membros do grupo — instrumentistas, dançarinos e outros — dentro ou fora da palhota com finalidade de pedir aos antepassados para velarem pela proteção do grupo. A realização de rituais para o grupo mais restrito tem a ver com a competitividade e rivalidade entre os grupos de timbila; cada um dos grupos efetua o seu ritual de proteção. Tal como descreve Pedro Siteo, antes de se deslocar para o evento o ritual é acompanhado de uma ação performática, em que uns tocam e cantam, numa duração aproximadamente de três a quatro minutos (2010). O tema tocado e cantado no ritual é sempre aquele que o grupo entende ser o mais poderoso, capaz de mover com a esfera celestial ao ponto de trazer a presença dos deuses. Sempre escolhem uma composição capaz de arrebatrar maiores aplausos do público durante a apresentação em palco. Na verdade, a presença do sagrado na cerimônia tem como finalidade de ajudar o *m'godo* a cativar o público presente.

Nas disputas entre os *Migodo*, há todo um conjunto de procedimentos que são criteriosamente observados “é preciso consultar, inclusive, o *tihlolo* (ossinhos mágicos) para sabermos quem, de fato, deve levar a efeito e com sucesso, a cerimônia, de modo a que, mesmo havendo outros grupos atuando, as pessoas fiquem como que hipnotizadas no nosso e não saiam”. (JOPELA, 2006, p.98). Antes do agrupamento se dirigir para o recinto de evento, os mestres enviam um espião para inspecionar o local e os outros grupos que vão apresentar-se no mesmo concerto. A inspeção incluía também a verificação dos trilhos usados pelos primeiros grupos a entrar no palco.

O espião devia ser um jovem que ainda não participara nos ritos de iniciação e que também ainda não fora iniciado sexualmente. Em princípio, este jovem devia levar consigo uma vara ou pauzito de uma árvore chamada *nikwe*, que usaria para varrer o trilho abrindo assim, o caminho para o seu grupo (SITOE, 2010, p.32-3).

Dentro do sistema de crença predomina a convicção de que o mundo é composto de um universo onde residem as forças do bem e do mal que se encontram em permanente disputa. Por isso, a abertura do caminho para a entrada dos *performers* de timbila significa a transformação do espaço físico profano para um espaço sagrado que coopera a favor do grupo que pratica o ritual. A abertura que se refere aqui, não é exatamente um espaço físico, mas uma abertura simbólica feita com vara de uma árvore chamada *nikwe*, usada para varrer o trilho abrindo assim,

o caminho para o seu grupo. Neste âmbito o ritual tende a transmitir para os membros dos grupos a sensação de segurança e estabilidade, criando em si o sentimento de vencedores antecipados. Este sentimento estava integrado numa autoconfiança que repousava na crença de terem se apoderado da sorte das orquestras com que pretendiam disputar. No entanto, diziam, com confiança e orgulho: *Hi tekile Mahunga!*, ou seja, “Levamos a sorte de todos eles” (SITOE, 2010). A obtenção dessa sorte simboliza também a proteção contra os prováveis ataques sobrenaturais dos grupos com os quais se compete e consequentemente possam desestabilizar a performances do grupo. Nesse contexto, o ritual tem como propósito assegurar que a deslocação tanto da ida e regresso do grupo e a sua participação no evento ocorra com sucesso.

A fé que os chopos depositam sobre o seu sistema de crenças constitui o ponto central para se pensar as performances das timbila como uma ação enquadrada dentro de um sistema complexo de relações, do qual o ritual é visto como um dos elementos pertencentes à essa rede ampla de relações sociais e culturais. O ritual tende a situar o entendimento das timbila num lugar de apresentação entre mundo, do físico e mental, mortos e vivos. Sem dúvidas, as performances das timbila se encontram interconectadas com os rituais comunitários, enquanto rede de relações culturais que a situa num espaço de liminaridade entre o mundo dos mortos e mundo dos vivos, pois, é na demarcação dessa fronteira que os rituais das timbila se estruturam, se representam/apresentam.

3.3.1 Relação entre as tradições e o poder político

As ações de repressão sobre os valores da tradição têm início no período colonial. Desde lá até aos tempos atuais, houve várias tentativas de se mudar o sistema de crenças da religião tradicional de matriz africana. A erradicação da religião tradicional e os seus sistemas de crença fazia parte do projeto colonial. Patrick Harries em sua obra *Junod e as Sociedades Africanas* mostra que havia uma plena convicção de que a erradicação da superstição seria efetivada por dupla influência, cristianismo e o aumento do espírito científico, com a expectativa de conquistar e destruir as concepções mágicas animistas. Nesse sentido, revela que a tentativa de erradicação dos valores da tradição, que eram associadas a práticas mágicas religiosas, o europeu se situava como indivíduos orientados pelo *espírito científico* e os bantu pela *concepção mágica da natureza*. A partir dessa perspectiva, a ciência iluminista estava do lado da Europa, contra a

superstição e o obscurantismo que permeava a vida em África. (2007, p.162). Imbuído dessas correntes ideológicas, os colonizadores europeus se colocavam num estágio superior de desenvolvimento e os africanos no estágio inferior. Foi a partir dessa linha orientadora que

o colonialismo começou por destruir as estruturas do poder tradicional – o poder das legítimas autoridades políticas tradicionais, assim como o das autoridades religiosas – para imporem o seu próprio poder e estabelecer, assim, um controlo total sobre a população. Tratava-se, sem dúvida, de uma política que visava evitar qualquer oposição que pudesse inviabilizar o projeto colonial. As autoridades tradicionais constituíam uma fonte adversária de poder que se encontrava fora do controle colonial, devendo, por isso, ser transformadas. (HONWANA, 2002, p.126)

Para promover essa mudança, o sistema colonial fez o uso da ciência como um sistema fechado, monoepistêmico para transformar o mundo numa só unidade regida por uma visão hegemônica dominante europeia. Para além do uso da ciência e da religião como estruturas de transformação dos moçambicanos, o regime colonial fez também o uso da sua autoridade política para a detenção e trabalho forçado àqueles que exerciam a prática de possessão de espíritos. Embora os régulos, no exercício das suas funções, tinham a obrigação de colaborar com as autoridades coloniais em denunciar os que praticavam rituais de possessão de espíritos que eram proibidos na altura, nem sempre se comportaram à favor das autoridades coloniais.

Honwana (2002) acentua que alguns régulos colocavam os seus cargos e as suas vidas em risco, ao reconhecer as necessidades da população exercer as suas práticas culturais, como o caso de rituais de veneração dos espíritos dos antepassados, assim como a prática de adivinhação e da cura pelos espíritos. A desobediência dos régulos às autoridades coloniais devia-se ao fato de as suas vidas e o seu poder de administração tradicional está fortemente imbricado com os rituais do qual eles mesmos deviam combater. Os próprios régulos que tinham esta missão para terem o sucesso na sua governação também necessitavam de realizar rituais de chuva (*mbeles*) para que houvesse no seio do seu regulado boas campanhas agrícolas. Para assegurar o seu poder junto à população e da própria administração colonial os régulos precisavam obter a legitimidade através dos espíritos dos antepassados. A repressão sobre a tradição não só recaía sobre gente comum, os régulos que também praticavam esses rituais eram também severamente punidos pelo regime colonial.

A respeito das tais medidas repressivas, Honwana menciona a existência de régulos e chefes tradicionais que foram encarcerados e deportados para trabalhos forçados pelo

envolvimento em práticas de possessões e posse da poção mágica *murimi*. A repressão dos valores da tradição não somente esteve a cargo da administração colonial, mas também contou com a forte intervenção da igreja católica, a partir de 1940, quando estabeleceu uma aliança formal entre o Estado e a Igreja Católica, tornando o Catolicismo Romano a Religião oficial do Estado. (HONWANA, 2002, p. 121).

Nessa linha de pensamento, Alcinda Honwana destaca que

a imposição do cristianismo e das escolas missionárias para os africanos nativos constituíram estratégias de combater ao que se considerava serem práticas supersticiosas e obscurantistas. As missões protestantes que operam no país sofreram as consequências desta aliança e foram acusadas de encorajar ideias nacionalistas (HONWANA, 2002, p.121).

Havia a plena convicção de que a imposição do cristianismo e das escolas missionárias poderia, muito bem, reestruturar a mentalidade africana. Nesse caso, o cristianismo enquanto agente de transformação do Homem africano, de indígena para cidadão civilizado, era o único modo pelo qual estes se pudessem adaptar ao *modus vivendi* da sociedade moderna europeia. Não se teve atenção aos aspectos contextuais. O processo de transformação dos moçambicanos foi também acompanhado de perseguições por parte de algumas lideranças da igreja católica. Conforme revela Munguambe (2000), o padre João Borges que ministrava na igreja de Chidenguele, terras dos chopos, quando se apercebe da existência de sons de tambores (batucadas) dos curandeiros, mobilizou professores e alunos da missão que levavam consigo bidons²⁸ de gasolina e fósforos para queimar o local com os seus respectivos objetos. Isto criou motivo para que muitos timbileiros migrassem para a África do Sul.

Outro aspecto é que, com a independência em 1975, a maioria dos moçambicanos estavam convencidos que os moçambicanos retornariam a professar a sua religião tradicional, voltada para a veneração dos espíritos dos antepassados. Todavia, muitas dessas expectativas foram frustradas, porque a repressão contra os valores da tradição também ocorreu no contexto pós-independência. Depois da independência, algumas medidas foram replicadas para reprimir os valores da tradição.

Segundo Alcinda Honwana (2002), no período pós-independência (1975–1996) os

²⁸ Recipientes plásticos com capacidade de 5 a 20 litros.

valores da tradição foram interditos e foram conotados pela primeira República como atos ligados ao obscurantismo, e foram extremamente violentados e reprimidos. Obviamente, as medidas repreensivas que foram tomadas e implementadas contra os curandeiros, ervanários, espiritualistas e chefes tradicionais, sem dúvidas, afetaram os valores da tradição da cultura chope, no geral, e das timbila, em particular. Os saberes das timbila que são compartilhados nos rituais foram brutalmente reprimidos.

No contexto das timbila, faltou um olhar assente numa antropologia das performances, e entre outras, que não se resume apenas na música, dança, coreografia, espaço, mas que está voltada para o aspecto ligado ao ritual, enquanto parte indissociável das performances, pois, é no ritual que contém toda uma série de experiência sensível e a subjetividade coletiva. A concepção que foi dada sobre as performances das timbila nem sempre esteve em sintonia com a ideologia política engendrada no período pós-independência. No seu todo, procurou-se pensar a moçambicanidade a partir de fundamentos de uma temporalidade que não se adequa com a dimensão real dos moçambicanos, na forma de ser e estar no mundo. Se se tivesse feito uma imersão mais incisiva na cultura moçambicana, no geral, e dos chopos, em particular, deparar-se-ia com os significados que os rituais representam e são reveladores da experiência do conhecimento sensível que retrata a realidade que revela os aspectos mais íntimos da mentalidade do grupo. É com base nesse reconhecimento e na tradução dessa realidade que devem ser percebidos. Pois, é nela onde se fundam os grupos e as suas identidades.

As medidas repressivas levadas a cabo pela primeira república contra os valores da tradição visava criar uma separação entre a arte e o ritual. Ou seja, a ideia era de desvincular as atividades performativas do ritual para, de seguida, articular com a ideologia política. Se olharmos de forma mais atenta é possível verificar que, apesar dessa ação repressiva, em momento algum os chopos se desvincularam dos rituais associados às timbila, pelo contrário, mantiveram os valores da tradição. O que mudou foi a liberdade de exercer as práticas ritualísticas. Os rituais deixaram de ser realizados publicamente e passaram a realizar junto de um público extremamente restrito, capaz de manter o sincretismo do ritual. Dito de outro modo, as práticas ritualísticas foram apenas invisibilizadas aos olhos do grande público e do poder da ideologia política. Aparentemente as performances se comportavam como se estivesse desligado do culto, mas em termos concreto, continuavam articulados aos fundamentos do culto e não

perderam seu valor intrínseco, porque é nela onde reside o valor existencial que, por conseguinte, é a componente que dá vida a própria performances, independentemente se o ritual é realizado em público ou não.

O fato de o ritual ter sido praticado em ambientes mais restritos causou transformação nos modos de participação do público e de representação, pois, o próprio ritual perdeu sentido de exibição, mas não perdeu o encanto do valor do culto, pois este não depende justamente da sua manifestação pública. Depende da existência e da crença que os indivíduos depositam nela, por ser parte do seu cotidiano e da coletividade. São estas práticas que dão direção e sentido às suas vidas. Esta é uma das razões pelas quais as práticas dos rituais sobreviveram até os dias de hoje. Isto mostra o quanto a sociedade não consegue sobreviver privada das suas crenças e da sua religiosidade, por ser portadora de simbolismo que carregam sentidos ocultos que foram construídos socialmente ao longo dos séculos e que representam uma visão do mundo do seu “ser” e de “vir a ser”, sedimentado no consciente coletivo. Há um vínculo muito forte entre a coletividade e o sistema de crenças. Este é um dos motivos pelo qual os chopes mantiveram vivos os valores da tradição tanto no meio rural assim como nas cidades. A relação que eles estabelecem com as suas tradições é tão impactante que mesmo estando sob fortes medidas de repressão, não foram desenraizadas.

A atuação dos “grupos de dinamizadores e dos secretários do bairro”²⁹, instaurados pelo Estado em lugar dos líderes tradicionais, na organização dos eventos culturais e na resolução dos problemas comunitários não detinham da mesma sabedoria e legitimidade para lidar com as práticas performativas das timbila. Havia conflitos com as estruturas de poder. Com a mudança do cenário político levado a cabo pela FRELIMO, o poder do régulo que antes tinha a missão de influenciar e dinamizar a prática de timbila ficou cada vez mais fragilizado. O afastamento dos régulos, no pós-independência pelo regime da primeira república de Moçambique, deve-se ao fato dela ter sido conotado como servidores do governo colonial. Consequentemente, o processo

²⁹ A suas principais funções eram: a) Orientar, coordenar e controlar as comissões dos quarteirões, no âmbito da vigilância popular, saúde, higiene, saneamento do meio e habitação, assuntos sociais, alfabetização, educação, cultura, deporto informação e propaganda; b) Apoiar, orientar e dinamizar a vida económica do bairro, nas cooperativas de produção e de consumo e; c) Apoiar o funcionamento dos postos de saúde, maternidade e escolas, Organizar os residentes para o combate a candonga (mercado informal de produtos à preços especulativo).

de gestão dos recursos florestais já não era da sua íntegra responsabilidade, visto que o Estado, por Lei, é que passou a ter o direito de autorizar ou impedir o abate de árvores.

A substituição dos régulos pelos grupos de dinamizadores (GD's) fez com que toda a estrutura social e os saberes tradicionais que outrora eram usados na gestão florestais do *mwenje* fossem barbaramente substituídos por Leis e procedimentos jurídicos convencionais. Isto trouxe problemas estruturais nas performances. Com o afastamento dos régulos, o *mwenje* começou a escassear, fato que se agudizou no período da “guerra dos dezesseis anos”, porque o abate começou a ser descontrolado, devido à falta de conhecimento por parte dos carvoeiros sobre a sua importância no processo de fabricação da mbila. Dentro dessa conjuntura da nova governação da FRELIMO, no pós-independência, não se respeitaram as questões inerentes à preservação do *mwenje* e muito menos os rituais associados às práticas de timbila.

A substituição das instituições sociais como, por exemplo, os régulos pelos secretários dos bairros e grupos de dinamizadores fez com que os padrões normativos da tradição entrassem numa linha de força e de colisão com as ideologias do poder político. As tensões e contradições entre os valores da tradição e o poder político foram intensas e violentas. Apesar de tudo isso, as comunidades não se subordinaram na totalidade às ideologias do Estado, pois continuaram leais aos chefes tradicionais e aos valores da tradição. Embora existissem os tais grupos de dinamizadores e secretários dos bairros para controlar e as atividades da sociedade, os *ti hosi* (os chefes tradicionais) continuaram a exercer as suas funções na clandestinidade. Fernando Dava (2003, p.14) revela que as comunidades recorriam às autoridades tradicionais com bastante frequência para resolver todo tipo de conflito, como o caso da prática de feitiçaria, decidir sobre a realização de cerimônias de pedido de chuvas e outras questões do domínio cosmológico. Estas soluções estavam mais ao alcance dos chefes tradicionais e não dos Grupos de Dinamizadores.

Neste quadro de entendimento, somos apologistas que o reconhecimento da autoridade dos chefes tradicionais/ régulos deve-se ao fato de serem portadores de um conhecimento que lhes permite fazer da sua sociedade como um campo de crenças repletas de energias da vida que funciona numa íntima conectividade inseparável entre o poder tradicional dos chefes e a comunidade. Trata-se de uma conectividade que funciona numa dimensão invisível e que está para além da nossa limitada percepção consciente.

Assim, pode-se concluir que em África, e em particular em Moçambique, as práticas ritualísticas não se subordinam aos princípios ideológicos; são os princípios ideológicos que se devem adaptar às estruturas das performances ritualísticas. Esta é uma das razões pelas quais o *kupalha* sempre foi e continua a ser é uma prática que não se subordina a nenhum outro poder; se subordina ao poder que está em si mesmo, pois é nela onde está contida a sua vitalidade e a sua própria história. A insubordinação é um indício que mostra como os chopes pensam de si próprios e das outras estruturas de poder que lhes rodeiam e que com eles entram em confrontação.

As repressões colocadas pelo Estado afetaram nas mudanças de comportamento; no entanto, o que importa referir é a tomada de consciência que estas repressões despertaram nas comunidades: que o poder político não tem legitimidade absoluta de impor a sua ideologia sobre os valores das tradições, porque os rituais praticados pelas comunidades são parte integrante das estruturas da sua própria existência social. É dentro desta estrutura que reside o sistema de crenças e o seu valor simbólico, como também é através dela que a sociedade assume uma melhor consciência de si mesma que se encontra interligada com as suas memórias. É essa consciência de si mesma que contribui para que os chopes mantenham o ritual associado à prática de timbila, suportando todo o tipo de violência, física ou psicológica. É essa consciência que contribui para a preservação, coesão social e para a formação identitária. É por conta disso que os chopes sempre se demonstraram fiéis ao ritual *kupalha*, devido ao valor simbólico que ela representa para a sociedade.

Durante este longo período de convivência com as performances das timbila, tanto como músico e como pesquisador, arriscaria a afirmar que a prática de timbila não teria vida que tem se não estivesse associada ao sistema de crenças em que está alicerçada. Pelo contrário, o desenraizamento da performance do seu sistema de crenças seria o mesmo que construir uma identidade esvaziada de si mesma. Este é um dos motivos que, mesmo diante de tanta repressão a que os rituais estavam sujeitos, os chopes se mantiveram fiéis a estas práticas.

3.4 Mwenje, na sua relação com o homem e meio ambiente, no período colonial

Para darmos resposta ao nosso estudo a partir de uma reflexão sobre a prática de timbila dentro da sua rede de relações culturais requer, acima de tudo, enquadrar a manifestação das timbila a partir da relação que se estabelece com o homem e com a natureza. O foco é pensar a madeira utilizada na construção das timbila na relação com a natureza. Nesse sentido, os estudos das performances culturais dão pistas sobre as relações entre as performances das timbila, o corpo e a natureza. E nessa relação se constata que a construção do instrumento passa por um processo, envolvendo rituais, tabus e crenças associadas ao corte de *mwenje* (nome da madeira usada para o fabrico das timbila).

mwenje é uma árvore bastante rígida usada para o fabrico de timbila. Ela é plantada na época em que a árvore começa a dar novas folhas. Esta árvore tem um crescimento bastante moroso, que leva sensivelmente 60 anos para estar em condições de ser usada para a fabricação de *makhokhomas*.³⁰ (teclas de timbila). Para garantir uma boa qualidade no processo de fabricação, a madeira deve ser submetida a um processo natural de secagem que dura aproximadamente um ano. Outro dado relevante é que esta árvore dá os seus frutos no mês de Novembro. Esta planta, depois de dar fruto, leva quatro semanas para as sementes se abrirem. (CHIBANGA, 2011, p.45).

Como temos vindo a referir, no período colonial os régulos não só eram os patronos das orquestras de timbila, como também eram os que velavam pela preservação do *mwenje*, porque estavam cientes de que o sucesso das orquestras não só dependia de existência de músicos e de instrumentos, mas também da reprodução dos próprios instrumentos o que dependia da existência de uma madeira específica. Daí que a preservação dessa madeira se tornara uma das prioridades das comunidades.

Nos anos de 1950, os sistemas de crenças foram ignorados pelo regime colonial português. O desbravamento das matas de forma descontrolada colocou a matéria-prima em risco, abalando os alicerces da produção e reprodução dos instrumentos musicais. Isto constituiu preocupação para os praticantes de timbila, como também chamou a atenção dos pesquisadores da época, como Ilídio Rocha (1962). Esta situação crítica constituiu uma fonte inspiradora para que o investigador Ilídio Rocha problematizasse em torno da decrescente decadência das orquestras de timbila ocorrida nos anos de 1950, devido o desmatamento das florestas que consequentemente causou, de certa forma, a escassez do *mwenje*.

³⁰ Segundo Munguambe (2000, p.170) *Makhokhoma* são pequenas tábuas de *mwenje* que servem de notas do instrumento de *timbila*.

O foco desta reflexão busca olhar a relação das timbila e a natureza numa perspectiva ecológica, no qual Ciane Fernandes chamaria de eco-performance. No entendimento da autora, a “ecoperformance oferece uma opção inerentemente dinâmica, simultaneamente pacífica e ágil, resistente e relacional, criativa e resiliente, capaz de transformar o quadro alarmante de violência crescente a que temos suportado em todos os níveis nas sociedades contemporâneo” (FERNANDES, 2018, p.183). É nesta perspectiva sobre a violência cometida aos espaços florestais onde se encontram o *mwenje* que veio chamar a atenção a alguns estudiosos da época a assumir uma postura crítica, como o caso de António Rita-Ferreira, que saíram em defesa dos chopos alertando a administração colonial sobre o perigo do desaparecimento do *mwenje*, pedindo a proteção das tais florestas onde abundavam a matéria-prima para a construção de instrumentos.

Nesta ótica, Ilídio Rocha (1962) alerta que “as madeiras necessárias à construção de timbila, que até então se encontravam na própria aldeia de cada construtor – desapareceram e passou a ser necessário procurá-las bem longe e nem sempre com êxito” (ROCHA, 1962). Por conta disso, o etnomusicólogo o Hugh Tracey (1949) apelou às autoridades coloniais sobre a necessidade de conservação e reflorestamento dos lugares onde existe o *mwenje*. Neste período, os instrumentos eram de baixa qualidade, os timbileiros passaram a tocar instrumentos velhos, comprometendo desta feita a sua qualidade sonora. Para os que optaram por madeiras alternativas para a construção de timbila, a sua sonoridade nunca foi tão refinada quando comparada com a de *mwenje*.

O estudo de Tracey (1949) e de Ilídio Rocha (1962) nos leva a pensar que o produto final apresentado nas performances das timbila é resultante de todo um trabalho de preservação do *mwenje*, cujo ritual sempre constituiu um dos meios pelos quais a sociedade assegurava a reprodução sistemática da prática performativa. No âmbito da abordagem somático-performativa constatamos que a prática de timbila não é apenas produto de uma técnica ou de conhecimento que advém do interior do indivíduo, antes, é um produto que se situa da relação com o meio ambiente. Nessa linha de abordagem, no tempo colonial, a cadeia de produção dos instrumentos musicais foi assegurada pelos régulos, que para além de serem generosos e responsáveis pela fecundidade, eram também os que decretavam a interdição ou a permissão de determinadas práticas sociais.

A sua riqueza é definida em função do número de mulheres que possui. Também são os patronos das orquestras de timbila, como explicamos em outras ocasiões, desempenhavam o papel de guardiões das florestas, com vista a assegurar a preservação do *mwenje*, como anteriormente foi referenciado. No entanto, esta tarefa não é meramente exclusiva dos régulos, é ainda uma tarefa da comunidade que tem a nobre missão de cooperar para a preservação do *mwenje*. Nesse processo, os mitos, as crenças e os tabus passam a atuar como agente de normatização e de regularização das florestas.

Para além do poder político e econômico, eram os principais responsáveis, na sua área de circunscrição, são eles que tinham o domínio do conhecimento, e do poder religioso. Conhecem os valores culturais das comunidades que se encontram sobre a sua jurisdição. São os mesmos que passam as instruções sobre quem, quando, como se deve cortar o *mwenje*. Não só, ditam os rituais de recolha do *mwenje*, rituais da afinação. O sistema de crenças relacionado à exploração e a preservação do *mwenje* sempre esteve articulado dentro de uma relação de poder, que se desencadeia no seio de uma relação de ordem e obediência. Para os régulos, a obtenção de *mwenje* nas suas florestas era um sinónimo de poder, pois, ter grande quantidade de *mwenje* pressupunha ter matéria-prima para o fabrico de instrumentos em quantidade e em qualidade. Isto asseguraria não só o fabrico de instrumentos, mas o surgimento de novas gerações de timbaleiros. Ter uma orquestra com instrumento de qualidade, para os eventos como o *M'saho*, constituía uma grande vantagem para as orquestras de timbila. Devido à escassez e ao valor que ela agrega para a performance, se transformou numa matéria-prima de grande valor e de disputa entre os regulados. Perante essas disputas, os chopes de um determinado regulado não tinham a autonomia de extrair madeira que não seja da sua área de circunscrição. Como forma de salvaguardar a gestão do *mwenje* os mitos e tabus associados ao corte dessa árvore intensificaram cada vez mais, como forma de garantir a sua eficácia.

Os chopes acreditam que não se deve manter relações sexuais um dia antes da ida ao corte do *mwenje*. Há toda uma ação discursiva que acompanha essas interdições. Mesmo o processo de deslocação do construtor de timbila à mata, o corte de *mwenje* deve ser mantido em segredo. Na zona sul de Moçambique, as interdições são acompanhadas pelo uso da palavra *kuyila /swayila* que nas línguas tsonga significa “é proibido / não se faz / é perigoso” (SITOE, 2010, p.19).

O termo *kuyila / swayila* é detentora de uma força vital, com uma carga conotativa cujo valor simbólico reside na interdição de um determinado ato de forma inquestionável sob a conduta social da comunidade. Os que não guardam estes princípios a própria tradição os condena. Entretanto, a desobediência deste princípio socialmente legitimado pela comunidade pode interferir negativamente no processo de secagem das *makhokhomas* (teclas) ao ponto de se criarem brechas, comprometendo de certo modo a qualidade sonora dos instrumentos. Como já é sabido, os membros da comunidade que agem à margem do sistema de crença socialmente impostas e aceites pela comunidade, estas podem contrair uma sucessão de azares. Pedro Siteo explica que os construtores de instrumentos que não segredam a sua atividade de corte de *mwenje* na floresta podem ter dificuldades na identificação da árvore a ser cortada. Pois, acredita-se que o incumprimento das normas e regras de conduta conduziria o construtor de instrumento, a efetuar o corte de uma árvore imprópria, o que pode ser entendido como um desperdício.

Por seu turno, os estudos das performances culturais, e estão a revelar a existência de uma conexão sinérgica entre as performances, corpo, natureza e ritual. A finalidade dessa crença associada a essa conexão tem como objetivo induzir a sociedade na observância dos princípios que pautam pela educação, proteção, preservação do *mwenje* e a tradição, de modo geral. Como também estabelecer o controle, o limite, a conduta relativamente às performances e ao abate do *mwenje*. Os estudos das performances culturais questionam, criticam como esse processo entre as timbila e a natureza é estabelecida e como ela é reintegrada?

Em resposta à esta questão é possível verificar que a relação entre as timbila e a natureza é exercida pelos chopes como uma prática orgânica exercida de forma integrada com o contexto. A sociedade chope, em particular os régulos, tratava a questão das performances das timbila de uma forma ecológica. Para além de serem os patronos das orquestras de timbila, também desempenham o papel de guardiões das florestas, com vista a assegurar a preservação do *mwenje*, que por seu turno assegurava a fabricação dos instrumentos. Cada regulado era responsável pela gestão das performances, assim como da gestão do *mwenje* da sua área de circunscrição. A preservação desta árvore sempre foi uma palavra de ordem para os chopes, porque o regulado que detinha o *mwenje* nas suas florestas estavam sujeitos a ter instrumentos de qualidade o que lhes condicionaria uma boa performance do grupo. Isso por si só mostra que os

estudos das performances atuam dentro de uma rede muito vasta que somente pode ser compreendida em profundidade associada a ecologia profunda.

Mas no período pós-independência, com a repressão das tradições implementada pelo governo da FRELIMO, como já mencionei em outras ocasiões, passou-se por momentos críticos, caracterizado pela escassez do *mwenje* devido o abate descontrolado, associada a falta de conhecimento por parte dos carvoeiros sobre a importância do *mwenje* enquanto matéria-prima para fabricação das timbila. Em suma, o fator escassez do próprio instrumento musical deriva da falta da matéria-prima de fabricação que é o *mwenje*, pode fazer perigar a preservação das timbila. Isso, por si mesmo, revela que a existência das performances das timbila depende exclusivamente da existência da preservação do *mwenje* e do envolvente dos grupos sociais, sejam eles individuais ou coletivos que, direta ou indiretamente, trabalham a favor da prática da timbila. Logo, existe uma relação direta entre o *mwenje* e a prática de timbila. Embora esta performance tem se articulado com os grupos sociais comunitários na preservação do *mwenje*, mesmo assim, julga-se que a prática de timbila necessita ainda de ampliar as suas redes de relações culturais. A sua salvaguarda se tornará cada vez mais eficaz se se articular com uma rede de pesquisadores de instituições formais de pesquisa em conjunto com os investigadores empíricos.

Pois, a realização de um trabalho em conjunto de diferentes saberes pode constituir uma grande vantagem na preservação e a multiplicação do *mwenje* de forma massiva. Entretanto, os rituais, os papéis e a competência dos régulos na gestão sobre a exploração dos recursos florestais, como o caso o *mwenje*, demonstra até certo ponto que a comunidade funcionava dentro de uma estrutura orgânica que permitia uma determinada disciplina e controle na exploração dos recursos florestais que é um dos elementos que garante a prática de timbila.

3.5 O Ritual e sua socialização no contexto pós-independência

A proibição dos rituais no contexto pós-independência afetou, de certo modo, as performances das timbila. A interferência do poder político trouxe transformações nos modos de organização do evento. As migrações dos *performers* do campo para cidade por causa do conflito armado entre a FRELIMO e a RENAMO, fez com que eles quando regressassem para o seu

espaço de origem voltassem transformados, trazendo consigo alguns hábitos da cultura urbana e novas identidades musicais que colidem com os princípios da tradição. Por vezes a sua reinserção tem sido marcada de tensões e resistências, devido a múltiplas realidades de vivência que, ao mesmo tempo, são geradores de múltiplas identidades por que lhes colocam num espaço de “entre lugares” / “entre mundo”. Os saberes associados aos rituais que antes eram inquestionáveis passam a ser questionados e confrontados. Muitas das vezes, os confrontamentos têm a ver com a liberdade adquirida pelos jovens em outros ambientes que possuem outros modelos de racionalidade de compreender e interpretar o mundo que os rodeia. Dependendo do seu comportamento podem se integrar ou romper com o meio social. Ou seja, quando não se integram e não se submetem aos princípios normativos que dizem respeito às performances, por vezes, são socialmente excluídos do grupo, por constituir um perigo a desestruturação das performances. Os *performers* estão sujeitos a se subordinar aos imperativos do grupo do qual eles pertencem.

De modo algum pretendo dizer que as performances das timbila não sofrem influências de outros contextos, contudo pretendo sublinhar é que os chopes são muitos cépticos na implementação de mudanças bruscas nas suas performances. Pois, os modos de organização operam dentro de uma estrutura de relações sociais bastante sólidas, em que o papel dos mais novos jamais é de ensinar, e muito menos de colocar mudanças estruturantes, mas sim de apreender e reperformatar os saberes do seu meio circundante aprendido por intermédio dos mais velhos. Importa reforçar que os saberes outrora aprendidos dos mais velhos nunca são de uma validade circunstancial, porém são para toda a vida. Nesse contexto, a função social dos jovens reside em aprender e a viver de acordo como aprendeu ao longo da vida. As suas ações devem se enquadrar dentro de um comportamento que não depende exclusivamente da sua vontade, mas dos valores ensinados que devem ser repetidos e até mesmo dentro dos preceitos da tradição.

Esse modelo de pensamento dialoga bastante com o pensamento Benjaminiano, segundo o qual o significado da experiência: “ela sempre fora comunicada aos jovens, de forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes com narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos”. (BENJAMIN, 1987, p.14). Assim, esse processo de comunicação que passa pela repetição e recriação o pensamento interage com o pensamento de Richard Schechner (2003,

p.34) o que ele chama de comportamento restaurado, que é conduzido por uma ação que leva o indivíduo a comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo um comportamento que leva a comportar-se como foi lhe ensinado.

3.6 Rituais e fabrico de instrumentos

A fabricação da mbila passa pelo processo da secagem das teclas do instrumento feitas da madeira denominada *mwenje*. Para o processo da secagem as teclas podem ser realizadas através de várias técnicas. A primeira é que as telas podem ser secadas na cozinha através da fumaça do fogo que recebe à distância, que é um processo lento e consistente, que pode levar três a seis meses ou até mesmo um ano para a secagem da resina. Mas, também são realizados através de uma técnica mais rápida e menos consistente em relação à primeira, onde as teclas são enterradas diretamente embaixo da fogueira, onde permanecem por período não inferior a duas semanas, até ficarem totalmente secas e prontas. É através desse processo de secagem da madeira que ganham um som metalizado.

Os mitos e ritos ligados à secagem da madeira relacionam-se com a proibição do uso da cinza ou fogo da secagem por pessoas estranhas. Este local é protegido, de tal modo que nem os vizinhos e muito menos os membros da comunidade tem o livre acesso desse lugar. As interdições visam se proteger dos ataques de feitiçaria que podem ser lançados por indivíduos mal intencionados. Para a proteção desse espaço, os construtores de instrumentos espalham sal para afugentar os maus-espíritos que possam interferir em todo o processo, ao ponto de comprometer a qualidade sonora dos instrumentos. Por isso, só apenas os membros do agregado familiar é que tem o acesso ao local da secagem das *makokomas* (teclas de madeira) (SITOE, 2010).

Os chopes ao nível do continente africano são os mais dotados na construção de Xilofone. A qualidade sonora dos seus instrumentos está associada a saberes seculares que estão imbricados com seu sistema de crenças. Os tais saberes são bastante antigos que atravessam temporalidades, entre o passado e o presente, e estão sempre em constante atualização e recriação. A qualidade do instrumento não só está ligada ao conhecimento técnico de fabricação, mas também das crenças e rituais praticados pelo fabricante, que traz nela a autenticidade do seu

registro sonoro. Esse registro sonoro funciona no seio da comunidade como identidade tanto do fabricante quanto do grupo, como também se torna a identidade sonora do local de proveniência dos instrumentos. Trata-se de uma identidade sonora que está registrada na memória coletiva dos membros da sociedade chope e que está profundamente interligada com o seu estado de escuta profunda, que mesmo estando de longe sem conhecer a autoria das performances, sem ter visto qual é a orquestra que estivesse a tocar, sabem distinguir a proveniência do grupo/ orquestra, em função do timbre das timbila.

Como venho notando, os chopes são muito dotados de sensibilidades para com as artes. Desenvolveram uma experiência auditiva para com sonoridade das timbila, que foi adquirido e acumulado através de um processo inconsciente de convivência com a própria prática performativa. São esses processos inconscientes que lhes facilitam identificarem e serem identificados. A sensibilidade auditiva não só é vivenciada pela geração atual, mas também pelas gerações passadas. Essa experiência auditiva deve ser vista como um conhecimento que faz parte da formação do ser do indivíduo, esse poder da sensibilidade é acionado para resolver questões de caráter prático, que está para além do conhecimento científico. Isto mostra claramente que o universo musical do povo chope não deve apenas ser compreendido a partir de conhecimento científico assente na lógica racional, que não concede a possibilidade de verificação científica, mas das experiências, das sensibilidades que emerge do mais íntimo do seu inconsciente coletivo, onde são reveladas as dimensões mais puras e verdadeiras do seu ser. No contexto da sociedade chope, os tais comportamentos funcionam dentro de uma rede de indivíduos que sabem estar em sintonia com as sonoridades das timbila. Diante dessa sensibilidade, tenho constatado que esse é um comportamento muito elevadíssimo, que não se encontra com muita regularidade noutros contextos das artes performativas.

O outro aspecto que vale a pena realçar tem a ver com a relação existente entre a arte de fabricação das timbila e o ritual. O fato de o processo de construção das timbila estarem, muitas das vezes, associada ao ritual, por vezes os construtores de timbila não aceitam afinar instrumentos de outros fabricantes. Entre os chopes, existe a crença de que o ato de afinação de instrumentos de outro fabricante pode causar a perda de audição ou do ouvido musical. Para evitar tal situação, o afinador, não fabricante, coloca no ato de afinação de instrumento uma porção de carvão na boca, como amuleto de defesa, como forma de desativar o segredo e das

armadilhas do fabricante. Sem dúvidas, isso mostra claramente o quanto a atividade de afinação das timbila se encontra espiritualmente codificada. Há todo um simbolismo de quem o fabrica que deve ser espiritualmente descodificada e desativada. Para os *performers* que necessitam de afinar os seus instrumentos estão sujeitos às regras e restrições que abarcam os adultos e os jovens que não possuem filhos, o que significa que ela só pode ser afinada por indivíduos que já possuem filhos. E os indivíduos que ainda não possuem filhos, conforme advoga Pedro Siteo, são desencorajados pelo risco de encolhimento de seus testículos, causando infertilidade masculina. No entanto, “o retorno do seu estado de fertilidade só pode acontecer se o mestre fabricante conceder o amuleto para a restauração da fertilidade”. (SITEO, 2010, p.35).

Por um lado, esta constatação abre outros caminhos para se conceber a prática das timbila a partir da articulação que estabelece com a corporeidade, rituais e pensamento mítico e regras de conduta que se deve observar em relação a prática e ao instrumento. A minha concepção do corpo nesta complexidade sobre as performances das timbila associa-se ao ritual e a fertilidade. Mas também é concebido como um elemento determinante para afinação dos instrumentos que garante a harmonização com os demais instrumentos que compõem o ngodo (grupo de timbila/orquestra). Todavia, segundo as crenças dos construtores de timbila, a desobediência das regras da afinação é interpretada como um dos aspectos desestabilizadores da fertilidade, tanto da mulher assim como do homem.

A afinação das timbila, enquanto instrumento, é exercida em torno de quem tem legitimidade e poder para afinar os instrumentos musicais. Entretanto, há uma hierarquia construída em torno de quem deve ou não deve afinar os instrumentos. Dentro da tal estrutura hierárquica, independentemente da idade, o ter filho significa maturidade comparativamente àquele que não o possui, que são considerados como indivíduos imaturos, como já referimos anteriormente. Por isso, os direitos ao universo mais restrito das performances, na maioria das vezes, são atribuídos em função daqueles que já possuem filhos, independentemente da idade. Entretanto, as restrições e as assimetrias criadas sobre quem deve ou não afinar o instrumento de timbila é usado para reforçar a estrutura do poder e da relação que os indivíduos devem exercer para com as performances. As normas de conduta colocadas pelas crenças visam assegurar o respeito que as sociedades devem ter para com as performances, bem como a preservação das timbila.

Na sequência disso, os homens e as mulheres aprendem normas de comportamento, tabus e interdições que vigoram na comunidade. Por exemplo, as mulheres e os homens aprendem que não devem saltar a mbila, se isso acontecer, as mulheres podem contrair problemas de hemorragia, e os homens podem ter problemas de testículo, que conseqüentemente pode causar problemas de fertilidade. Tanto o problema de testículo quanto da hemorragia para os chopes são interpretados como castigo pela desobediência. No seio da comunidade praticante de timbila, esses problemas são evitados se a sociedade se comportar de acordo com as regras e condutas imposta pelos ritos.

Entretanto, esses discursos ritualizados são partilhados na comunidade seja a nível do convívio familiar seja a nível das cerimônias comunitárias. O compartilhamento desses ritos visa assegurar a preservação da prática de timbila e da identidade cultural, na sua generalidade.

3.7 Relação entre a religiosidade e a tradição no contexto das timbila

Desde o século XVI até aos finais do século XIX, a província de Inhambane, justamente nas terras dos chopes, foi marcada pela chegada de missionários jesuítas, que mais tarde foram substituídos pelos missionários Franciscanos portugueses que trabalharam nas terras dos chopes a partir da primeira década do século XX até a independência de Moçambique, em 1975. Além da igreja católica, também trabalharam na mesma zona missionários anglicanos, cuja sede se encontrava em Macieni e os missionários protestantes da igreja Metodista, que tinham a sua Missão em Juleteni, na localidade de Guilundo, no distrito de Zavala. (MUNGUAMBE, 2000, p.44).

Nesse período os moçambicanos viviam sob a imposição da ideologia colonial. Daí que há necessidade de mostrar como o encontro de sistemas de crenças sucedeu na sociedade chope, entre a religião tradicional e o cristianismo, para de seguida perceber como isso se interliga com a prática de timbila. A presente reflexão tem como base nos estudos de Walter Mignolo cujo título da obra é *Histórias Locais / Projetos Globais*. Na verdade, trata-se de uma obra que revela as formas de atuação do colonialismo e a colonialidade do poder, que segundo o autor aborda a questão da diferença colonial, que é o espaço onde as histórias locais são inventadas e implementadas aos projetos globais. Não só, a diferença colonial é também o lugar onde se

articula o ocidentalismo, como imaginário dominante do mundo colonial / moderno (MIGNOLO, 2003). Na concepção do autor, é a partir dessa articulação que se destaca aquilo que ele chama de pensamento liminar que é uma enunciação híbrida que resulta de uma situação dialógica com a cosmologia territorial e hegemônica. Trata-se de pontos de reflexão que revelam conflitos entre cosmologias.

A noção de colonialidade de poder introduzida por Walter Mignolo ajuda-nos melhor a mergulhar nos dilemas sobre a religião tradicional africana no contexto dos projetos globais coloniais levadas a cabo pela religião cristã para impor a sua hegemonia. Apesar das imposições colocadas, os chopes não se submeteram abertamente ao cristianismo, pois muitos deles na altura professavam a religião de matriz tradicional. As sociedades africanas foram forçadas a aceitar o cristianismo com propósito de se beneficiarem de privilégios concedidos pela administração colonial português como, por exemplo, a educação, o trabalho, o que lhe daria o estatuto de civilizado, ao ponto de não serem conotados como indígenas, como foi aludido em capítulos anteriores. Os que aceitaram, alguns deles passam a viver “entre mundos”, caracterizado por ambivalência, contradições e tensões.

Como era de esperar, o governo colonial queria controlar os moçambicanos através das Missões Católicas, já que a maioria dos seus Pastores portugueses eram, antes de tudo, autênticos servidores da pátria, que queria servir-se da cruz de cristo para atrair mais moçambicanos à submissão ao governo colonial” (MUNGUAMBE, 2000, p.44). Mesmo cientes de toda tentativa de aculturação e de dominação, os moçambicanos tiveram que entrar no jogo da visão colonial, não porque desejavam se converter à estratégia ideológica colonial, mas apenas era uma estratégia no qual encontraram para não ficarem de fora dos benefícios concedidos pelas autoridades. Por isso aceitaram receber o batismo nas igrejas cristãs e participavam nas atividades da fé, mas ao mesmo tempo não abdicam das práticas da sua religião tradicional. Munguambe explica que na sua casa continuam a ter *Maganzelo* (altar da família), onde o chefe do agregado familiar apresenta os seus sacrifícios e súplicas aos espíritos dos seus antepassados; pede-lhes proteção por todos os seus filhos e familiares e, periodicamente, oferece-lhes *tinhamba* (missas) etc.

Em função das múltiplas vivências entre a religião tradicional e a religião cristã que muitos africanos passaram a viver nas fronteiras dos diferentes sistemas de crenças. Os seus corpos se tornaram híbridos, atravessados de múltiplas vivências e múltiplos sistemas de crenças, colocando-os numa situação liminar por vezes conflitante, por viverem nas margens desses sistemas. Trata-se de uma Margem situada na encruzilhada de cosmovisões entre a religião tradicional africana e o cristianismo, que ao mesmo tempo é um espaço de sobreposição, imposições, negociações, rejeição, resistência e cedências. Ainda que a religião tradicional africana estivesse na posição subalterna diante do cristianismo, a margem dos sistemas de crenças simboliza o lugar da sobrevivência da religião tradicional africana sobre as ações da dominação colonial portuguesa.

Mesmo no contexto atual em que a expansão do cristianismo vem assumindo um grande protagonismo, constata-se que embora a família professa a religião cristã, mas quando surge algum problema que transcendem a capacidade humana de resolvê-lo, recorre-se imediatamente ao curandeiro, para consultas ou para tratamento. O fato da sociedade não recorrer a igreja a favor da religião tradicional mostra que ainda se predomina uma relação de dependência das regras de convivência impostas pelos curandeiros, feiticeiros e chefes tradicionais. Com base na abordagem das performances culturais, os estudos sobre sistemas de crenças não são concebidas apenas como objeto de estudo, mas como produção de conhecimento teórico, que não apenas se limita nas questões relacionadas com as representações, mas atua como um campo de reflexão que abarca aspectos do interesse humano e histórico.

Na época, o grosso da sociedade moçambicana, seja ele protestante, pagão ou mesmo seja de qualquer denominação religiosa, para a obtenção do diploma da quarta classe devia suceder-se mediante a comprovação da certidão de Batismo da Igreja Católica. Nos anos de 1940 a igreja católica havia-se tornado a igreja oficial do Estado colonial português. A partir desse vínculo, o cristianismo foi usado pela igreja católica como um rito de passagem capaz de transformar o colonizado de indígena para civilizado. No fundo, o objetivo não era propriamente conectar o africano até a Deus, mas transformar como um produto da colonização, levando-o à legitimação e subordinação ao sistema do poder colonial. Segundo Mungambe (2000, p.43), havia um ceticismo que predominava no seio das sociedades moçambicanas, no qual questionavam se a

bíblia constituía o manual de Deus. “se a bíblia seria um manual apaziguador que para adormecer a população, para não se revoltar contra a dominação colonial em Moçambique”.

Tudo indica que os questionamentos apresentados pela sociedade moçambicana em relação à atitude praticada pela igreja católica se fundavam na união existente entre o catolicismo e o Governo colonial português. Por conta da instrumentalização do cristianismo, os chopes, tanto como muitos outros povos africanos, não aceitaram o cristianismo automaticamente; pelo contrário, consideraram uma religião ridícula, que só servia para os brancos /colonizadores. Dentre o que aceitaram, a maioria foi com o propósito de alcançar alguns benefícios, visto que o baptismo na igreja católica era a condição necessária para se ter o estatuto de convertido e ao mesmo tempo de civilizado, podendo assim atravessar as fronteiras que limitavam o acesso à outros espaços de emprego com carteira assinada, acesso à educação e outros espaços de socialização, tal como foi mencionado nas reflexões anteriores.

O baptismo enquanto a condição para a transformação do colonizado, mostra claramente como a colonialidade do poder reconfigurou o sistema de crença nas colónias portuguesas em África para impor sua hegemonia. Pois, sem o baptismo os moçambicanos não teriam o acesso às escolas, empregos e muito menos de circular nos espaços urbanos que eram, até então, reservados para o colonizador, era uma forma encontrada para a subjugação da religião tradicional africana.

Entretanto, o catolicismo enquanto sistema de crença aliado às autoridades coloniais montou uma estrutura de dependência para fazer da África como um espaço de dominação. É na base dessa estrutura poderosa que obrigava o colonizado a ser batizado, como forma de subalternização das crenças tradicionais, para de seguida obter o controle das colónias.

O meu interesse aqui é situar as teorias das performances culturais na reflexão sobre articulação entre a religião ocidental e a religião tradicional africana, a partir de uma leitura decolonial. Contudo, a questão no qual me ocupo a refletir não está em causa o cristianismo como tal, mas o fato dela ter sido usada pela igreja católica para a defesa dos intentos da colonização. Isto porque no âmbito da evangelização em África, as igrejas protestantes como, por exemplo, as igrejas presbiterianas e anglicanas assumiram uma postura totalmente diferente comparativamente à igreja católica. Propiciaram inúmeras oportunidades no campo estudantil

para os negros colonizados a terem o acesso a formação estudantil que ascendia os limites impostos pelo sistema colonial, no qual o negro só podia estudar até quarta classe do ensino rudimentar.

Esta abertura de oportunidades que as igrejas protestantes concediam aos negros sobrepunha-se naquilo que era os princípios da igreja católica e da administração colonial portuguesa na colónia de Moçambique. Boa parte dos líderes do nacionalismo africanos em Moçambique chegaram a ter bolsas para estudar nas Europa e nos Estados Unidos, ao ponto de desenvolver a consciência nacionalista que mais tarde veria a conduzir para a luta de libertação nacional. Por conta dessas oportunidades de estudos que as igrejas protestantes davam aos negros colonizados, não foram vistas por bons olhos tanto pela igreja católica assim como pelo regime colonial português, pelo fato de não terem agido em plena harmonia com a ideologia do sistema colonial.

Como já assinalamos noutras abordagem, a música chope desde muito foi considerada pelos missionários como uma música pagã. Esse atributo criou retrocesso para a introdução da música local no canto litúrgico. A não introdução da música local nas igrejas baseia-se no medo que eles têm de criar confusão no povo, o qual não distinguiriam os ritmos “pagãos” em relação aos ritmos cristãos. Um dos grandes problemas que se tem verificado é que os indivíduos que pertencem à um outro sistema musical possuem enormes dificuldades de distinguir, dentro do sistema musical chope, o ritmo sagrado e o profano. Os missionários católicos que trabalharam nas terras dos chopes tiveram dificuldade de enxergar que os pagãos, quando estão em espaço de convivência de caráter religioso, recorrem à música ou melodias totalmente diferentes daqueles que utilizam nos encontros tipicamente profanos. Não se trata de utilizar os cantos usados nas cerimônias de *sikwembo* ou *tinyanga* (curandeirismo) ou para dança de timbila, mas trata-se de aproveitar melodias comuns que o povo usa noutras ocasiões, para adaptá-las ao texto das ações litúrgicas.

Embora alguns pensam que a imposição do cristianismo nas igrejas católicas foi sucedida de forma unilinear, em que os africanos foram unilateralmente transformados sem que houvesse alguma reciprocidade de valores culturais, não constitui a verdade. O culto da igreja católica não ficou intacto, os africanos influenciaram musicalmente o ritual do culto. A partir dos anos de

1950, uma das grandes interferências tem a ver com a integração de instrumentos de matriz africano nos cultos católicos, como, por exemplo, o batuque e o xiquisse (chocalho) que, outrora, na visão dos missionários, eram conotados como instrumentos artísticos associados ao obscurantismo. A integração dos valores da tradição foi também acompanhada pela tradução dos cantos em português para as línguas locais, pois aperceberam que os africanos se conectam com maior facilidade com a divindade quando são submetidos a cantar nas suas línguas locais, do que quando cantam em português, na língua do colonizador.

Os missionários perceberam muito tarde a importância da incorporação dos valores da cultura africana nos cultos religiosos cristãos. A percepção tardia da contribuição dos valores da cultura africana nos cultos da religião cristã, em parte, tem a ver com o fato de a maioria dos missionários afetos para trabalhar em Moçambique, e em África no geral, quando saíram do Ocidente não tiveram uma formação e preparação antropológicamente válida para lidar com os sistemas de crenças africanas.

Por causa da tal falta de formação e preparação, Munguambe observa que, estando em Moçambique, os missionários tiveram enormes dificuldades de tornar o evangelho acessível ao povo africano, porque muitos deles nem sequer estavam cientes que a formação que tiveram fora insuficiente para eles trabalharem com competência junto dos africanos. Os missionários portugueses não tinham consciência de que o evangelho que tanto propagaram não impede o uso da cultura artística popular, se esta não tiver nada de imoral (MUNGUAMBE, 2000). No contexto do sistema musical chope, a maioria dos evangelistas não sabia distinguir entre a música profana e a música sagrada na perspectiva da estética da música e da dança.

...mesmo entre os povos pagãos que, hoje em dia, vivem em África (incluindo também os chopes), nas suas músicas há diferença entre melodias que cantam em reuniões de carácter religioso (por exemplo, nas Missas-*Timhamba*, nas orações comunitárias, nos cantos para o início e para a conclusão das cerimónias de iniciação, para os casamentos e para os funerais) e aquelas que servem só para reuniões de carácter puramente profano, tais como, cantos para bailes, para os trabalhos dos campos, ou aqueles que se usam quando o povo da aldeia se reúne para consumir a bebida em conjunto” (MUNGUAMBE, 2000, p.186).

Devido a incapacidade de distinguir entre a música sagrada e profana, apenas encaravam toda música feita pelo negro africano como profana. Não tiveram em conta que a música negra africana possui cantos sagrados e profanos. Os cantos sagrados possuem melodias e harmonia

que se distinguem dos cantos entoados numa mera diversão de caráter profano. “Na história do cristianismo, o encontro com os povos que deviam ser evangelizados, especialmente quando estes tinham uma própria tradição de cultura, criou sempre problema, pelo fato de até cristã ser apresentada numa cultura e numa língua totalmente estranha ao seu meio – ambiente”. (MUNGUAMBE, 2000). O fato dos chopos terem sido apresentados ao cristianismo numa língua estranha, não conseguiam louvar a Deus na mesma dimensão de conectividade, tal como faria na sua tradição musical. Tinham a dificuldade de depositar tanta fé e convicção para chegar até Deus. Para eles, louvar a Deus numa língua em que o inconsciente que está dentro de si desconhece língua, esta constitui um entrave, porque a primeira língua que lhe foi apresentada é a língua materna (chope), muitos deles têm o português como a sua segunda língua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa definimos como objetivo geral refletir as performances das timbila a partir das suas complexas redes de relações culturais compartilhadas dentro da sua estrutura profunda, em diferentes dimensões históricas, sociais, culturais nos contextos colonial e pós-independência. Um dos problemas levantados dava conta que as performances culturais têm sido compreendidas a partir do produto final que é apresentado no palco, enquanto existem outros elementos associados que se encontram na estrutura profunda que também contribuem para o produto final. Foi a partir dessa inquietação que foi desenvolvido a presente pesquisa. Uma vez analisada chegamos a conclusão de que para perceber como as performances das timbila se configuram como uma rede complexa de interações culturais, primeiro, é importante descrever que a prática de timbila não é apenas um instrumento, mas como uma prática musical que tem princípio meio e fim, que congrega a música e a dança, a teatralidade, os gestos, as mímicas, a literatura oral e a história. Tanto que as timbila não são tocadas apenas em qualquer espaço ou circunstância; ela é materializada em ocasiões festivas, em rituais de casamentos, nascimentos, em momentos solenes como a investidura de chefes tradicionais, no culto aos antepassados (*cidilo*), nos ritos de iniciação, bem como nos *Misaho*, e na apresentação de novos repertórios. E as suas narrativas desempenham um papel estético, comunicativo, noticioso, crítico e punitivo, principalmente para os membros e as autoridades que assumem comportamentos ilícitos que não conjugam com os padrões normativos do grupo. Esta postura é típica de uma sociedade de tradição oral onde a maioria não sabe ler e muito menos escrever, que não tem imprensa nem publicação e muito menos instituição de justiça.

As performances das timbila atuam dentro de uma estrutura de linguagem que funciona como um dos elementos que confere sentido à performance. E as suas escalas musicais são detentoras de recursos necessários para expressar as suas experiências de vida, dentro de uma estética regida pela escala da música chope. De certo modo, a estética da música chope foi mal percebida por vários estudiosos que procuraram compreender as timbila. Ao invés de compreender a partir das leis musicais da própria música chope, buscaram compreender com base nas teorias musicais ocidentais, que por sinal não dispunha de elementos suficientes capazes de compreender as timbila dentro da sua estrutura de linguagem. Não se tomou em conta que é na estrutura de linguagem que reside a estética e a sua compreensão.

As performances das timbila se traduzem como meios para interpretação da realidade, a partir de revelações que contêm as suas crenças identidade, costumes e a sua evolução histórica. Essas narrativas que a oralidade preservou ao longo dos séculos encontram-se dentro de um campo de disputa com as narrativas da tradição da escrita, que por vezes não refletem a visão da história que os chopos têm de si mesmos. Com base nessa constatação verificamos que as performances das timbila não poderiam ser estudadas fora do seu contexto, porque a música chope, quando tocada na afinação ocidental estaria, sem dúvidas, sujeita à perda de sentido. A mudança de afinação envolve também a mudança de linguagem, o que consequentemente afeta a estética, a percepção e as emoções. Ao conhecermos os contextos das performances abordadas nas teorias das performances culturais nos induziu a enxergar que os contextos das práticas de timbila revelam: a linguagem musical, a dinâmica musical, o momento de silêncio e da intervenção do público, que é impregnada de sentidos, cuja decodificação funciona de acordo com os modos de interação de cada contexto.

A oralidade constitui um dos elementos da performance que está interconectados com as performances das timbila, por constituir um dos meios comunicacionais sob qual se dá a transmissão dos saberes, que não ocorre somente a nível vertical, entre os mais velhos e os mais novos, mas também a nível horizontal, entre os mestres de diferentes orquestras. São nessas trocas que ocorre, muita das vezes, o processo de: (re)criação, consolidação, transmissão e atualização de saberes, é através do vínculo interativo que se mantém a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Entretanto, estamos convictos que as timbila estão interconectadas com uma rede complexa de relações culturais, cuja oralidade constitui um dos elementos dessa interconexão e partilha de saberes que funciona dentro de uma estrutura própria de comunicação.

Existe uma ação conflitante entre a escrita e a oralidade. Em função disso chegamos ao desfecho de que a escrita não pode ser vista como o único suporte para a formação cultural de uma nação, pois, a oralidade constitui, sim, uma das alternativas para a transmissão de saberes já que muitos deles não sabem ler e escrever e, acima de tudo, tem a língua portuguesa como a segunda língua, o que significa que muito menos se faz o uso da escrita como o seu meio de interação.

Nas terras dos chopos enquanto parte de sociedades de tradição oral, verificamos que a maioria dos cantos interpretados são anônimos e a autoria dos cantos não são apenas de quem as compôs, mas também são de quem faz arranjos, ou ainda pode ser de quem é o primeiro a trazer dentro de um determinado meio social. Daí que o compositor da peça musical deixa de ser “dono” absoluto do seu texto e da sua música, porque ela passa a pertencer tanto aquele que a compõem quanto a aquele que atualiza a performance.

No âmbito dessa pesquisa identificamos que no período pós-independência as performances das timbila sofreram imposições e transformações. Os régulos que no período colonial desempenhavam o papel de organizar o *M'saho* foram substituídos pelos grupos de dinamizadores e chefes de quarteirões. O estado passou a interferir impondo regras sem o consentimento prévio dos artistas, ditando ordens sem tomar em conta que a música e a dança de timbila obedecem a princípios seculares que devem ser respeitados e salvaguardados. Os modos de organização e de performatização das timbila foram inventadas e reinventadas para responder às demandas impostas pelas dinâmicas sociais, provenientes tanto do poder local (comunitário) quanto do poder político. São esses poderes que passam a determinar quem, quando e como deve ser exibida uma prática performativa. Por isso, para conhecer as performances das timbila, antes de tudo, é importante conhecer em que contexto de poder está submetido. E dentro dessa estrutura de poder que, de forma invisível, condicionam a estrutura de linguagem que música e a dança devem se sujeitar.

As múltiplas versões apresentadas tanto pelos estudiosos europeus, assim como pelos estudiosos africanos, não reúnem consenso. A tal falta de consenso deve-se ao fato de as versões escritas feitas pelo colonizador ser eminentemente baseada numa mentalidade histórica preconceituosa que sempre procurou desconsiderar as narrativas míticas de origem e o ponto de vista dos nativos. Ao desconsiderar não tomaram em conta que o mito de origem das timbila está inserido dentro campo simbólico e portadora de significados que não atua fora da representação social, antes pelo contrário, elas estabelecem uma relação de complementaridade com o campo social.

Ao procurar saber como as performances das timbila se articulam com as memórias coletivas, compartilhadas nas cerimônias e rituais comunitários. Foi possível constatar que os

Misaho são vistos como cerimônias e lugares de referência de compartilhamento das memórias coletivas e reprodução social das timbila, aliás, funcionam como um modelo pragmático de difusão de conhecimento num contexto sócio histórico, onde não havia uma educação formal para a classe negra. Ou seja, para além de ser um evento comemorativo, é definido como um momento interativo de aprendizagem mais ou menos ritualizado que junta as pessoas de diferentes regulados para ouvirem ensinamentos saídos das composições cantadas e dançadas cobertas de sinceridade, baseada numa metodologia didática eficiente, visando uma assimilação mais rápida e eficaz dos conhecimentos que fazem menção as coisas boas e más que sucederam nos períodos que antecedem à sua realização. Os ensinamentos saídos das composições dos cantos e das danças que são partilhados transitam de geração em geração nas cerimônias e eventos comunitários e sobrevivem dentro de uma estrutura do próprio grupo social.

Assim, as timbila devem ser compreendidas a partir das narrativas de origem, pois estas simbolizam a identidade, a coletividade, o sentimento de pertencimento, que para além de identificar, unem os chopes a uma história comum, agindo como elemento aglutinador do próprio grupo social. Em suma, percebemos que essas narrativas situam os chopes no tempo e no espaço, refletindo a visão do mundo que os chopes construíram para si mesmo, a partir de uma consciência de si mesmo, e não de uma narrativa baseada numa consciência ideologizada e criada pelo colonizador. Logo, sem narrativas míticas não seria possível obter a compreensão das performances das timbila, visto que o mito das timbila está associado ao sistema de crenças onde são gerados a consciência coletiva secular e até mesmo milenar.

As performances das timbila podem ser compreendidas não como um conhecimento objetivo particularizado, mas como um conhecimento inserido dentro de uma rede de saberes entrelaçados com todo um conjunto de estruturas herdadas do passado. Olhando deste modo, a Performances enquanto campo epistêmico nos permite enxergar as timbila não só como uma performance, mas desta vez como um campo artístico que produz um sistema de valores que revelam a sua essência. Ou seja, as timbila são descritas como um campo de conhecimento que integra uma tradição dotado de princípios coerentes que atuam como construtores de sentido, e ao mesmo tempo distintos de outras epistemologias. Mais do que nunca, a prática de timbila são definidas como um conhecimento que não só atua no berço da sua origem, mas que se atua nos

espaços universitários, contribuindo para a descolonização dos meios universitários, através de diálogos com outros campos de saber.

As performances das timbila para além do seu vínculo que estabelece com a comunicação ela dialoga com o campo simbólico. Mediante isso, notamos que os troféus que eram marcados nas árvores, nos *Misaho*, faziam com que tanto as árvores quanto as sombras dessas árvores, onde eram registrados os símbolos das vitórias, se transformaram como lugar de construção e reconstrução da memória. Ou seja, os símbolos marcados nas árvores como troféu ainda faziam com que os lugares da memória das timbila se traduzissem como portadores de “poder” que acrescenta prestígio tanto à orquestra quanto à região do qual o grupo é proveniente. Os lugares onde ocorrem as performances das timbila são descritos como lugar de compartilhamento de saberes que retratam a história do próprio *M’saho* e da comunidade como um todo.

As imposições sob as quais as performances das timbila estiveram sujeitas no contexto pós-independência, de certa forma, revelam haver a falta de uma compreensão profunda por parte das autoridades, porque as instituições do Estado que são responsáveis pelas imposições no modo de performar as timbila, apenas impõem ordem sem estabelecer um diálogo profundo.

Quando analisamos as performances das timbila constatamos que o público não só participa como observador, mas também comparticipam da performances cantando, dançando e emitindo o seu juízo em torno do conteúdo e da coreografia do *M’saho* através de uma teatralização impensada, que sucede dos impulsos que o público recebe da música e da dança. As reações do público no ato das performances das timbila, até certo ponto, são evidências que demonstram que os espectadores sabem decodificar os códigos da performance, como também é uma evidência que demonstra que eles estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco. E as reações geradas pelo público fazem emergir novos saberes, novos significados e novas experiências, que se traduzem num acontecimento, que em outras palavras é designado por espetáculo. Os eventos das timbila não se repetem. E o fato de não se repetir não reside propriamente na falta de competência por parte dos timbileiros em expor a sua ação performativa igual a exibição anterior, por estarem em constante atualização, que pode, no entanto, advir da forma da criatividade, da improvisação, da reação do público e do clima psicológica, que muitas das vezes atuam como elementos que também contribuem para a atualização das performances.

No período colonial as performances das timbila funcionavam dentro de uma estrutura de poder que impunha aos *performers* de participar nas cerimônias oficiais da administração colonial de recepção de individualidades portuguesas. Face às imposições, os *performers*, muitas das vezes, sentiram-se violentados quando lhes sugeria tocar melodias que não se adequavam às escalas que eles usam. Em respostas às demandas dessas imposições, *performers* viram-se obrigados a alterar as afinações dos seus instrumentos musicais, da afinação local para afinação diatônica com finalidade de ajustar o ouvido àquele hino de modo a ser tocado em conformidade com a estética harmônica e melódica que configura a música europeia. Embora seja por questão de imposição, mas por seu turno isso revela que os *performers* chopes souberam adequar os seus instrumentos quando for necessário tanto para tocar a sua música local assim como para interpretar a música do colonizador. Face a esta ambiguidade os praticantes tiveram que assumir múltiplas identidades sonoras, submetendo-se às exigências das estéticas impostas pelo colonizador, e quando regressassem ao seu contexto social tinham que retomar as estéticas musicais da sua tradição, que vão ao encontro com a forma de ouvir e sentir da sua comunidade. Logo, essa competência de saber estar no “entre lugar” musical veio romper com o preconceito segundo o qual faziam a música por intuição, assim demonstra que a música chope atua dentro de um campo epistêmico que não se fecha as suas leis estéticas. Estando na posição de “entre lugar”, através da poesia cantada, eles faziam duras críticas tanto os agentes do poder colonial assim como as do poder tradicional, os *ti hosi* (chefes tradicionais/régulos).

No período pós-independência, as práticas de timbila sofreram algumas transformações porque no processo da invenção do estado-nação, as práticas de timbila tanto como muitas outras expressões culturais, foram amplamente usadas para reforçar os projetos de invenções da tradição. No âmbito deste projeto ideológico, verificamos que o *M'saho* se traduz como um espaço de ritualização das timbila, como também foi usado para valorização do poder político. Nesse contexto, assistiu-se a introdução de novos valores e que passam a ser repetidos anualmente nos eventos oficiais. Do mesmo modo que as timbila foram usadas para a legitimação do regime colonial, no contexto pós-independência, também foram usadas nas cerimônias oficiais para promover os valores da Luta de Libertação Nacional contra o regime português, que culminou com a independência de Moçambique e 1975.

Pelo reconhecimento do valor simbólico que o sistema de crenças representa para sociedade, mesmo sobre todo o tipo de violência seja física seja simbólica, os chopes mantiveram o ritual associados à timbila pelo fato de estarem cientes que estes rituais ajudam os chopes a terem uma melhor compreensão de si mesmos, e das normas de conduta que devem exercer dentro da estrutura social para a manutenção da estrutura da crença. Tanto que é a tal consciência que coopera para o processo da construção da identidade coletiva, assim como na preservação e a coesão da prática de timbila. É por conta disso, que os chopes sempre se demonstram fiéis ao *kupalha* devido ao significado simbólico que ela representa para a comunidade. Durante este longo período de imersão no universo das performances das timbila, afirmaria que esta prática não teria vida que tem se não estivesse associada ao sistema de crença no qual está inserido. Caso contrário, o desenraizamento da performance do seu sistema de crença seria o mesmo que construir uma identidade esvaziada de si mesma. Este é um dos motivos pelo qual, mesmo diante de tanta repressão a que os rituais estavam sujeitos, os chopes mantiveram fiéis a estas práticas. Apenas deixaram de fazer em público, mas continuava a fazer secretamente, contando somente com a participação dos guardiões desses saberes ritualísticos.

Os rituais nas comunidades no povo chope, e nas comunidades africanas no geral, têm a finalidade de preparar física e psicologicamente os jovens (homens e mulheres) em relação à prática de timbila como um fator de coesão e estabilidade social da comunidade e de legitimação do poder dos anciãos e dos líderes comunitários.

As redes de relações estabelecidas entre os vivos e os mortos extrapolam a questão da presença física, é tão penetrante que envolve o mundo do desconhecido, o dos mortos que interagem com o mundo dos vivos. Nesse sentido, as performances das timbila devem ser vistas como uma prática performativa inserida em redes de relações sociais mais complexas e vastas que não se limitam apenas na relação entre os vivos, mas na relação com a natureza circundante. Como também dialoga com a espiritualidade e religiosidade, dentro de uma lógica pedagógica típica do grupo, que muitas das vezes tem sido invisibilizada por outras estruturas de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTI, Hector. *Defesa do Realismo*. 3^a Edição. Porto: ERA - Editora Razão Atual. 1963.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: 2^a Edição, Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12^a Edição. São Paulo: HUCITEC. 2006.
- BAUMAN, Richard. *Fundamentos da Performance*. Revista Sociedade e Estado - Volume 29 Número 3, Setembro/Dezembro. 2014. [pp. 727-746]. 11
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BURKE, Peter. *Mundo como Teatro*. Viseu: DIFEL – Difusão Editora. Lda. 1992
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Milton Singer e as Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar e uma Metodologia de Análise*. Los Angeles, Revista KARPA (California State University), v. 6, 2013. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em 24 de Agosto de 2018.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Performances Culturais: Ensaaios e Diálogos (Em forma de apresentação)*. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO (Orgs). *Performances da Cultura: Ensaio e Diálogos*. Goiânia- GO: Kelps, 2015.
- CHIBANGA, Vitor. *O papel da Comunicação na Preservação das timbila como Patrimônio Cultural da Humanidade*. 72 p. Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) em Ciências da Comunicação. Escola Superior de Gestão, Ciências e Tecnologias. Universidade Politécnica, Maputo, 2011.
- CIPRIANO, António, *A concepção de Politécnica em Moçambique: Contradições de um Discurso Socialista (1983-1992)*. Universidade de Minas Gerais, Educação e Pesquisa, São Paulo, v.33, n.3, p.6001-6019, Set/ Dez. 2007

DAVA, Fernando. MACIA, Manuel. DOVE, Roberto. *Reconhecimento e Legitimidade das Autoridades Comunitárias à Luz do Decreto 15/2000*. Maputo: ARPAC – Instituto de Investigação Sociocultural. 2003.

DAVA, Fernando, ROSÁRIO, Domingos do e ENOSSE, Célia. *A Participação das Autoridades Comunitárias na Governação Local*. Maputo: ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2003.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. O planejamento da Pesquisa qualitativa – teorias e abordagens. 2ª Edição. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.

DUARTE, Maria de Luz. *Os Arcos Musicais em Moçambique*. In: Ministério da Educação e Cultura. *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: 1980. 46-59 p..

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERNANDES, Ciane. Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018. p.177-213.

FISCHER-LICHTE, Erika. *A Cultura como Performance – Desenvolver um Conceito*. Sinais de Cena 4. 2005. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt>. Acessado em 8 de agosto de 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/user88/AppData/Local/Temp/12426-Texto%20do%20Trabalho-37634-1-10-20170720.pdf>.

FIRMINO, Gregório. *A ‘questão linguística’ na África Pós-colonial: o Caso de Português e das Línguas Autóctones em Moçambique*. Maputo: Edição Promédia, 2002.

FLICK, Uwe. *Introdução à Pesquisa Qualitativa*, 2ª Edição, São Paulo: Bookman. 2004.

FRANÇOIS, Etienne, *A Fecundidade da História Oral*. in: Org. Marieta Ferreira e Janaína Amado. *Usos e abusos da História Oral*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Editora EGV, 2006. p.3-14.

FREITAS, Nathália de. *De golpe à Abundância: alterações semânticas em expressões designativas do ato de bater*. SIGNUM: Estud. Ling, Londrina, n.20 / 3, p.293-316, dez. 2017.

GEFFRAY, Christian. *Causa das Armas: Antropologia da Guerra Contemporânea em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GIL, Antônio Carlos. *Método e Técnicas de Pesquisa Social*. 6ª Edição. São Paulo: Editora Atlas. 2008.

GINJA, Aurélio Fabião. *Proposta Curricular de Educação Bilíngüe: Ponto de Partida para uma Educação Intercultural em Moçambique?*. Tese de Mestrado em Educação. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. 155 p.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Porque Memória Social?' v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértices, 1990.

HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimaraes Editora, 1993.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Colônia, colonização, colonial e colonialismo*. In: *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EUIB - Editora da Universidade e Federal da Bahia, 2014. f.. 45-58.

HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence Orgs. *Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: 6ª Edição, Paz e Terra, 2008.

HALL, Stuart. *Identidade Cultura na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HONWANA, Alcinda Manuel Honwana. “Espíritos Vivos, Tradições Modernas: Possessão de Espíritos e reintegração social pós-Guerra no Sul de Moçambique”. Maputo. Promédia. 2002.

HOUNTONDJI, Paulin J.. *Conhecimento de África, Conhecimentos de Africanos: duas perspectivas sobre estudos africanos. In: Epistemologia do Sul.* Coimbra: Edições Almedina. 2009, f.119-131.

JEUDY, Henri. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2005.

JOPELA, Valdemiro. *Para uma Caracterização da Poesia Oral nas timbila dos / Vacopis e Alguns Aspectos do contributo Português 1940 -2005*. 341 f. (Tese de doutoramento), Universidade Clássica de Lisboa, Lisboa, 2006.

JÚNIOR, Tomás Jorge. *As aptidões musicais indígenas de Moçambique*. Lourenço Marques. 1934.

JUNOD, Henri Philipe. *Os indígenas de Moçambique no séc. XVI e começo do séc.XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos*”. Lourenço Marques: Imprensa Nacional Documentário Trimestral, (17), 1939. p.5-35).

JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu, Tomo 1*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu, Tomo 2*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

LANGUANA, Aldino. *Timbila e Marrimba Chope*. 52’. Maputo: Amovideo / DOCTV- CPLP, 2010.

LANGA, Adriano. *Questões Cristãs à Religião Tradicional Africana (Moçambique)*. 2ª Edição. Braga: Editora Franciscana. 1992.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONE, Marina de Andrade, *Metodologia Científica: Ciência e Conhecimento Científico, Métodos Científicos, Teoria, Hipóteses, e Variáveis*. 2a Edição. Revista ampliada, 1992.

LAKATOS, E. Maria, MARCONI, M. de Andrade. *Sociologia Geral*. 7. ed. São Paulo: Atlas S. A, 1999.

LEITE, Ana Mafalda. *Ensaio sobre Literatura Africanas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

LICHUGE, Eduardo. *História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2016.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentação para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. *Prática e Estilo de Pesquisa na História Oral Contemporânea.. in: Org. Marieta Ferreira e Janaína Amado. Usos e abusos da História Oral*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Editora EGV, 2006. p.15-25.

LUTERO, Martinho. *As Timbila in: Ministério da Educação e Cultura: Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de Organização do Festival da Canção e Música Tradicional, 1980.

MANJATE, Teresa. *A Representação do Poder nos Provérbios: O caso Tsonga*. Maputo: Textos Editoras, 2014.

MANJATE, Teresa.: *Da Performance como expressão de um novo paradigma*. In: Revista de Ciências Sociais e Humanas. CEA (Centro dos Estudos Africanos), Universidade Eduardo Mondlane. 2014. 139- 158.

MACAGNO, Lorenzo. *Do assimilacionismo ao Multiculturalismo: Educação e Representação sobre a Diversidade Cultural em Moçambique*. 343 f. (Tese de Doutoramento), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MANUENSE, Hermínia. *Timbila: Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade Dança de Timbila da Província de Inhambane em Moçambique*. Maputo: ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-cultural. 2014.

MARGARIDO, Alfredo. *Prefácio*. In *Antropologia e Colonialismo: O Saber Português*. Lisboa: ER - Editores Reunidos. 1988. F. 7-16.

MARQUES, Belo. *Música Negra, Estudos do Folclore Tonga*. Lisboa: Editora Ática. Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colônias, MCMXLIII. 1943.

MARTINS, Leda. *Performances do Tempo e da Memória: Os Congados*. In: *O Percevejo: Estudos da Performance*. Rio de Janeiro. UNIRIO. N.12 p. 68-83, 2003.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias Locais / Projetos Globais – Colonialidade, Saberes, Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MINTER William. *Os Contrastes do apartheid as raízes da guerra em Angola e Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Espanha: Ediciones TRILCE, 2008.

MORAIS, Sara Santos. *O Palco e o Mato: O lugar das timbala no projeto de construção da nação em Moçambique*. 397 f. (Tese de doutoramento) Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, departamento de Antropologia, Programa De Pós-Graduação Em Antropologia Social, Brasília, 2020.

MUNGUAMBE, Amândio Didi. *A Música Chope*. Maputo: Promédia. 2000.

MUTEMBA, Crimildo. *História de Moçambique – Das Comunidades Primitivas Até aos nossos Dias*. 2020.

NGUNGA, Armindo e FAQUIR, Osvaldo G. *Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas: Relatórios do III Seminário*. Maputo: Centro dos Estudos Africanos (CEA) – UEM. 2012.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. 247f. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro, 2011.

PEREIRA, Dayana Gomes e OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Dança Negra: Memórias, Trajetórias e Performances Culturais*. organização. in: CAMARGO, Robson, CUNHA,

Fernanda Cunha e PETRONILIO, Paulo Petronilio.(ORG.) *Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos*. Goiânia: Kelps, 2015. p.165 -194.

PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. in: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992. p.200 -212.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. RAUPP, F.M.; BEUREN, I.M. Metodologia da pesquisa aplicável às ciências sociais. In. BEUREN, I.M. (Org.). *Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática*. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2006. Cap.3, p.76-97.

RICHARDSON, Roberto Jarry e colaboradores, *Pesquisa Social, Método e Técnicas*. 3ª edição. São Paulo: atlas, São Paulo, 1999.

RITA-FERREIRA, António. *Fixação Portuguesa e Histórica Pré-colonial de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical / Junta de Investigação Científica do Ultramar. 1982.

RIOS, Sebastião, SOUZA, Marcos Alves de, CASTRO, Evelyse, VIANA, Talita. Relações entre direito de autor e bem cultural da comunidade (p. 167 – 198). ORG. Sebastião Rios e Talita Viana e Fotografias de Rogério Neves. In: *Toada de Santo Reis em Inhuma, Goiás: Tradição, Circulação e Criação Individual*. Faculdade de Ciências Sociais (FCS) Goiânia, 2015.

RIOS, Sebastião. *Cultura popular: práticas e representações*. Revista Sociedade e Estado - Volume 29, Número 3, Setembro/Dezembro, 2014. p.791- 820. Disponível em: file:///C:/Users/user88/AppData/Local/Temp/Cultura_popular_Praticas_e_representacoes.pdf

RIOS, Sebastião. *VII Reunião Científica da ABRACE*. 27 a 20 de Setembro de 2013. UFMG - Belo Horizonte. Disponível em: <file:///C:/Users/user88/AppData/Local/Temp/2698-7687-1-SM.pdf>.

ROCHA, Ilídio. *A Arte Maravilhosa do Povo Chope*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1962.

ROSÁRIO, Lourenço de. *Singularidade II*, Maputo: Texte Editora, 2007.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidade - Estudos Africanos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996.

ROSÁRIO, Lourenço do. *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. 2a Edição, Revista e Atualização, Moçambique, textos Editoras, 2008.

ROSA, Olliver Mariano; DE CAMARGO, Goiandira Ortiz. *A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea.*, Universidade Federal de Santa Catarina, 1º Semestre de 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Nádia Maria Weber. *Narrativas da Loucura e História de Sensibilidades*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, UFRGS, 2008.

SCHECHNER, Richard. *O que é Performance?.* in: *O percevejo: Estudos da Performance*. Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 23-50, 2003.

SITOE, Pedro Júlio. *Mitos e Ritos nas Timbila: crenças e práticas ainda desconhecidas*. Trabalho de conclusão de curso (TCC), Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, 2010.

SOMMERMAN, Américo. *Inter ou Transdisciplinaridade? – Da fragmentação Disciplinar ao Novo Diálogo entre os Saberes*. São Paulo: 2ª Edição, Paulus, 2008.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Relatório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C, *Performance e Identidade: O Estado das Artes Populares no Planalto Central do Brasil*. Disponível no: <http://docplayer.com.br/10918584-Performance-e-identidade-o-estado-das-artes-populares-no-planalto-central-do-brasil-joao-gabriel-l-c-teixeira-1.html>. Acesso em 30 de Julho de 2019.

THOMPSON, Paul. Histórias de Vida como Patrimônio da Humanidade. In: História Falada. Memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

TRACEY, Hugh, *A Música Chope, Gentes Afortunadas*, Trad. M. H. Barradas, *Separata do Documentário Trimestral Moçambique nº 46*, Imprensa Nacional de Moçambique, Lourenço Marques, 1946.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 47. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 103-119.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 48. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 77-120.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 49. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1947. pp. 83-113.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 50. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 69-106.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 51. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1947. pp. 41-59.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 52. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 97-117.

TRACEY, Hugh. *Gentes afortunadas*. In: Moçambique: *Documentário Trimestral*, nº 54. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1948. pp. 83-113.

TRACEY, Hugo, *A música Chope: Gentes Afortunadas*: In: *Documentário Trimestral*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique. 1949.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes Lda, 1974.

VIANNA Letícia C. R. e TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Patrimônio imaterial, performance e identidade*. In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

WANE, Marílio. *Timbila Tathu: Política Cultural e Construção da Identidade em Moçambique*. Maputo: Khuzula Editores. 2019.

ZIMBA, Benigna e KHAN, Ângela. in: Ângela. *Conferência Nacional Sobre Cultura*, Maputo: Ministério da Cultura, 12 a 16 de Julho. 1993.