
Dossiê: Patrimônio e Relações Internacionais

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2020.v26.31269>

As *timbila* de Moçambique no concerto das nações*

The timbila of Mozambique in the concert of nations

Las timbila de Mozambique en el concierto de las naciones

Sara S. Morais**

<https://orcid.org/0000-0003-1490-1232>

RESUMO: O artigo discute aspectos do processo de patrimonialização das “*timbila chopes*” de Moçambique que culminou com sua proclamação pelo Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco em 2005. Inspirada em análises sobre processos de objetificação e redução semântica implicados no reconhecimento oficial de expressões como patrimônio cultural, abordo elementos da trajetória histórica e social das *timbila* para compreender seu lugar no imaginário nacional e sua escolha como o primeiro bem cultural imaterial em Moçambique consagrado em arenas internacionais. Enfatizei no decorrer do texto diversos elementos que localizam esse país africano no âmbito das suas relações internacionais; por um lado, discuto algumas das dinâmicas perpetuadas pelo colonialismo, as quais possibilitaram a divulgação das *timbila* para além do território colonizado e, por outro, reflito sobre a relação de Moçambique com a Unesco, à luz da história política do país e de sua recepção em relação a certos critérios e entendimentos desse organismo internacional no que tange ao patrimônio imaterial. Por fim, destaco as interpretações dadas pelo Estado moçambicano aos ideais de participação social da Unesco e mostro como o dossiê produzido pelo governo moçambicano utilizou o critério de autenticidade em voga naquele momento para descrever e justificar a escolha das *timbila*.

* Agradeço a meus colegas e professoras do Laboratório de Etnologia em Contextos Africanos (ECO) – Juliana Dias, Andrea Lobo, Francisco Miguel, Vinicius Venâncio, André Justino, Yuri Ferreira e Lara Noronha – da Universidade de Brasília (UnB) pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas a uma versão anterior deste artigo. Rodrigo Ramassote leu o texto e, como sempre, contribuiu com criteriosas observações. Agradeço, ainda, aos pareceristas *ad hoc* da Revista Locus pelos comentários precisos e instigantes que me auxiliaram a reestruturar algumas partes do texto. A responsabilidade pela versão final, contudo, é de minha inteira responsabilidade.

** Doutora em antropologia social pelo Departamento de Antropologia da UnB. Antropóloga do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Realizou pesquisas em Moçambique sobre fluxos de moçambicanos que estudaram no Brasil e retornaram ao país de origem e, mais recentemente, sobre processos de formação da nação com foco na patrimonialização das *timbila*. Tem escrito artigos e capítulos de livros sobre esses temas e sobre patrimônio imaterial no Brasil e no continente africano. E-mail: sarasmorais@gmail.com

Palavras-chave: *Timbila*. Moçambique. Patrimônio cultural imaterial. Unesco.

ABSTRACT: This article discusses aspects of the Mozambique's “chopi *timbila*” patrimonialization process that culminated in its proclamation by the Unesco's Intangible Heritage Masterpieces Program in 2005. Inspired by analyzes of objectification and semantic reduction processes involved in the official recognition of expressions as cultural heritage, I approach elements of the *timbila*'s historical and social trajectory to understand its role in the national imagination and its choice as the first intangible cultural element in Mozambique which was enshrined in international arenas. I emphasized all along the text several elements that locate this African country within the scope of its international relations; on the one hand, I discuss some of the dynamics perpetuated by colonialism, which enabled the dissemination of *timbila* beyond the colonized territory and, on the other hand, I reflect on Mozambique's relationship with Unesco, in light of the country's political history and its reception in relation to certain criteria and understandings of this international organization with regard to intangible heritage. Finally, I highlight the interpretations given by the Mozambican State to Unesco's ideals of social participation and show how the dossier produced by the Mozambican government used the criterion of authenticity in vogue at that time to describe and justify the choice of *timbila*.

Keywords: *Timbila*. Mozambique. Intangible heritage. Unesco.

RESUMEN: Este artículo discute aspectos del proceso de patrimonialización de las “*timbila* chopes” de Mozambique, el cual culminó en su proclamación como obra maestra en el 2005 por el Programa de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de la Unesco. Inspirada por las discusiones sobre los procesos de objetificación y reducción semántica implicados en el reconocimiento oficial de expresiones tales como patrimonio cultural, abordo elementos de la trayectoria sociohistórica de las *timbila* buscando comprender su lugar en el imaginario nacional, así como su elección como primer bien cultural inmaterial de Mozambique reconocido en arenas internacionales. En el curso del texto, enfatice varios elementos que ubican a este país africano en el ámbito de sus relaciones internacionales; por un lado, analizo algunas de las dinámicas perpetuadas por el colonialismo, que permitieron la difusión de las *timbila* más allá del territorio colonizado y, por otro lado, reflexiono sobre la relación de Mozambique con la Unesco, a la luz de la historia política del país y su recepción en relación con ciertos criterios y entendimientos de este organismo internacional con respecto al patrimonio inmaterial. Finalmente, destaco las interpretaciones dadas por el Estado Mozambiqueño a los ideales de participación social de la Unesco, mostrando también cómo el dossier producido por el gobierno mozambiqueño utilizó el criterio de autenticidad, entonces en vigencia, para describir y justificar la elección de las *timbila*.

Palabras clave: *Timbila*. Mozambique. Patrimonio cultural inmaterial. Unesco.

Como citar este artigo:

Morais, Sara S. “As timbila de Moçambique no concerto das nações”. *Locus: Revista de História*, 26, n.2 (2020): 261-290.

“[...] heritage is produced in a context of discourses on roots, ownership, nationalism, and a global politics of recognition” (Rowlands e De Jong 2007, 13).

A terceira e última edição do Programa de Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco¹ (doravante Programa das Obras-Primas) em 2005 reconheceu as “*timbila chopes*” de Moçambique como uma das 43 expressões culturais de vários países selecionadas por apresentarem, entre outros critérios, excepcional valor como obra-prima do gênio criativo humano². O prestigioso título foi concedido às *timbila* em decorrência de sua candidatura produzida pelo governo moçambicano e uma avaliação internacional favorável. Embora eu tenha levantado distintas versões acerca da origem da ideia de indicar as *timbila* para a Proclamação de 2005, não houve dissensos, por parte dos agentes envolvidos na elaboração do dossiê enviado à Unesco, a respeito daquela escolha: as *timbila* eram a candidata ideal para o pleito.

Conforme descritas pela bibliografia especializada, *timbila* são instrumentos musicais do tipo xilofone, tocadas em grandes agrupamentos por populações chopes de Moçambique.³ Mais amplamente, o termo *timbila*⁴ designa, a um só tempo, dança, música, instrumento e poesia. Muitos povos africanos cultivam a prática de fabricar e tocar xilofones.⁵ Dentre eles, os chopes são conhecidos pela singularidade de seus sons e pela exuberância das *timbila* de variados timbres e distintas sonoridades que conformam seus grupos. Na sugestiva afirmação de Thomaz (2009, 16), as *timbila* são um “instrumento-símbolo dos machopes, revelador de individualidades criativas extraordinárias, hoje incorporadas na própria ideia de Moçambique”. A associação das *timbila* aos chopes está tão fortemente enraizada no imaginário comum que se tornou impossível abordá-los em separado.

¹ Criado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciências e a Cultura (Unesco) em 1997, e tendo contado com três edições (2001, 2002 e 2003), o Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade tinha como principais objetivos sensibilizar para a importância do patrimônio oral e intangível/imaterial e para a necessidade de sua salvaguarda; encorajar os países a estabelecer inventários nacionais e tomar medidas legais e administrativas para a proteção do seu patrimônio oral e intangível; promover a participação de artistas tradicionais e praticantes locais na identificação e revitalização do seu patrimônio cultural imaterial (UNESCO 2006).

² As candidaturas enviadas para o Programa das Obras-Primas deveriam atestar que a expressão cultural em causa estava ameaçada de desaparecimento. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) da Unesco, que sucedeu o Programa, por seu turno, eliminou este critério, ampliou o escopo do que poderia ser incluído na noção de patrimônio imaterial (ou intangível) e privilegiou as ideias de “diversidade cultural” e “criatividade humana”. A Convenção de 2003 instituiu, assim, duas listas para as quais os países podem enviar candidaturas passíveis de avaliação e aprovação: Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e Lista do patrimônio cultural imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda. Além disso, passou a existir também um Registro de Boas Práticas de Salvaguarda.

³ Cf. Tracey 1948; Rita-Ferreira 1975; Dias 1986; Munguambe 2000; Jopela 2006; Wane 2010; Webster 2009.

⁴ A forma singular de *timbila* é *mbila*. Em geral a utilização da forma escrita *mbila* se refere a um único instrumento, e *timbila* ao agrupamento mais amplo de instrumentos. O termo *timbila* é também utilizado como referência ao conjunto da dança, música e poesia.

⁵ Por exemplo, os *bsabingas* da República Centro-Africana, os *lobis* de Burkina Faso, os *mandingas* de Guiné-Bissau, os *bambaras* do Mali, os *fangs* do Gabão, os *baribas* do Benin, os *masikoros* de Madagascar, entre outros. Cf. Duvelle (2010).

O “povo chope”⁶ tem sido durante séculos escolhido para representar alhures, através de suas *timbila*, o território moçambicano. A investigação sobre as *timbila* permite o acesso ao processo histórico e às práticas sociais que conduzem à transformação de um elemento da cultura associado a um grupo “étnico” localizado num território específico em símbolo da coletividade nacional. Em uma grande comunidade nacional formada por diversas expressões culturais, as *timbila* assumem uma posição singular. Ela é executada e vivida não só em eventos locais no seio do “povo chope” e sob diferentes arranjos na capital do país e com menos frequência em outras regiões e outros países, mas também foi outrora utilizada por membros da administração colonial portuguesa como elemento de entretenimento em suas circunscrições na província de Inhambane.

Atualmente, grupos de *timbila* são entidades autônomas, fundadas e chefiadas por timbileiros que habitam o distrito de Zavala em localidades rurais espalhadas por vários pontos daquele território.⁷ Sua configuração tende a ser fluida (principalmente para o caso dos dançarinos), havendo uma substituição constante dos membros de um agrupamento em razão da acentuada movimentação de pessoas onde vivem os timbileiros. São também chamados de “grupos culturais”, denominação bastante difundida por se tratar do modo como o Estado se refere não somente às *timbila*, mas a diversos agrupamentos artísticos em Moçambique. Reúnem-se periodicamente para ensaiar seu repertório e para se apresentarem em cerimônias e eventos variados. Esse repertório, que tende a ter um número reduzido de canções, é baseado em composições (sempre cantadas em *cicopi*) dos seus próprios integrantes (em geral o principal tocador de *timbila*) ou reinterpretações de canções de antigos compositores.

O reconhecimento das *timbila* pela Unesco será aqui analisado tendo em conta que processos de patrimonialização estão intrinsecamente relacionados a projetos de construção nacional; as políticas de identificação e proteção do patrimônio cultural desempenharam um papel

⁶ A origem dos grupos que habitam a região sul de Moçambique foi tema de investigação de pesquisadores cujas análises são consideradas fundamentais para a compreensão da formação desse território. H-P. Junod (1927) considera os chopos como pertencentes à “família de populações Bantu” e os identifica genericamente como *tsongas/thongas*. Rita-Ferreira designa da mesma maneira, *tsongas*, a população denominada “chope pelos invasores angunes do século XIX (de *Ku tchopa*, retesar o arco)”, formada “por elementos de múltiplas origens étnicas” (1982: 189). Webster, apesar de defender características específicas dos chopos, admite que estes “apresentam muitas semelhanças com os *tsongas* que os rodeiam” (2009, 34). Smith (1973) problematiza o argumento de H-P Junod, ao alargar a percepção acerca das influências diversas que permitiram a formação dos chopos a partir do grupo mais amplo dos *tsongas*. Pereira (2019), em uma nota muito elucidativa a esse respeito, afirma: “Os chopi, termo que aparece grafado de diferentes maneiras nas fontes, compõem uma vasta gama de grupo cujas fronteiras étnicas são pouco evidentes, mas que aparentam compartilhar um universo de intercomunicação linguístico e institucional com as populações originárias do sul de Moçambique. [...] Uma bibliografia contemporânea, preocupada em perceber a historicidade das designações étnicas em contextos coloniais africanos, questiona a capacidade desse termo em designar objetivamente essas populações e emprega termos de autointitulação, como o de Changana, Ronga, Tsua, Bitonga e Chopi” (Pereira 2019, 6).

⁷ Neste texto refiro-me somente aos cerca de oito grupos de *timbila* em atuação no distrito de Zavala. Importante apontar, entretanto, a existência de um importante grupo que vem atuando em Maputo, além da utilização do instrumento em outros agrupamentos musicais na capital do país.

significativo na criação de estados-nação modernos (Hafstein 2018, 107)⁸ e ainda exercem influência considerável na disputa entre países por visibilidade e prestígio. Nesse sentido, a epígrafe explicita o tom da discussão que terá lugar neste artigo, ou seja, considerar que o patrimônio é construído em contextos em que proliferam certos tipos de discursos (Smith 2006) e no âmbito de uma política global de reconhecimento patrimonial.

A proclamação das “*timbila chopes*” como Obra-Prima é parte desse cenário internacional em que países os mais diversos buscam conquistar prestígio por meio de processos que transformam símbolos nacionais em Patrimônio da Humanidade.⁹ Handler (2002, 144) aponta a tentativa da Unesco em formular políticas culturais globais como uma intenção claramente universalista. Ao refletir sobre a implementação do Programa das Obras-Primas, esse autor afirmava que não se deveria esperar que a aplicação de tal política tivesse os mesmos resultados em situações distintas e estava interessado em observar como essas diferenças poderiam ser abordadas nos mais diversos contextos. Este artigo é uma contribuição nessa direção.

A construção da candidatura das *timbila* foi um processo burocrático, que envolveu pelos menos cinco instituições (Ministério da Cultura de Moçambique, Direção de Cultura do Governo de Zavala, Direção Provincial de Cultura de Inhambane, AMIZAVA¹⁰ e Unesco) e a produção de um cipoal de documentos oficiais (memorandos, ofícios, correspondências por correio eletrônico e pelo sistema de transmissão de fax, etc.). Os *timbileiros* foram incluídos apenas de forma tangencial em todo o processo: eles forneceram algumas informações relativas às *timbila* e foram filmados e fotografados. As orientações da Unesco relativas à participação dos detentores¹¹ foram seguidas pela comissão que produziu a candidatura a partir do modo como esse termo foi interpretado, o que dificilmente colocava os próprios *timbileiros* como protagonistas, mas como indivíduos que precisavam ser representados por autoridades legitimadas pelo Estado.

⁸ Importante refletir, entretanto, no contexto africano, em que medida a nação é central ou não no debate sobre os reconhecimentos de patrimônios culturais pela Unesco. Diferentemente do caso da patrimonialização das *timbila* que, como discutirei, centrou-se numa narrativa circunscrita a um único território, a maioria das candidaturas no continente envolvem mais de um território nacional. Exemplos a esse respeito são os casos do *Gule Wamkulu*, cujo reconhecimento foi compartilhado entre Malawi, Moçambique e Zâmbia, o *Kankurang*, entre Gâmbia e Senegal ou as práticas culturais e expressões ligadas ao balafon no Mali, Burkina Faso e Costa do Marfim. A alta incidência de ocorrências em mais de um país revela as complexas formações históricas da ocupação humana no continente, em que a arbitrariedade na delimitação das fronteiras em nada observou a porosidade e fluidez das práticas dos grupos que compõem seu vasto território. Talvez a centralidade na ideia de nação na definição do patrimônio cultural não assuma a mesma força em países africanos como em outros lugares do mundo. Cf. Trajano Filho (2012).

⁹ Desde sua fundação em 1946, a Unesco – órgão executivo da ONU (Organização das Nações Unidas), criada logo após o fim da II Guerra Mundial – tem produzido vários instrumentos normativos (convenções, orientações, dicionários, etc.) cujo principal objetivo é fornecer diretrizes para orientar a implementação de políticas públicas nacionais e promover a paz no mundo. A eficácia da atuação dessa agência da ONU recai, entre outras coisas, na sua capacidade de mobilizar a opinião pública internacional, envolvendo diversos representantes de países, que acolhem propostas, ratificam convenções e implementam suas políticas em distintos territórios nacionais.

¹⁰ Associação dos Amigos de Zavala.

¹¹ Tradução brasileira mais comum para o termo em inglês *bearers*, que também pode ser traduzido por praticantes ou portadores.

Esse papel foi desempenhado pelos “líderes comunitários”, figuras políticas reinseridas na vida política nacional no pós-guerra civil.¹² Encontram-se nessa nova classificação os antigos régulos¹³, anteriormente nomeados e/ou legitimados pela administração colonial; com o governo democrático da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), passaram a exercer um papel na administração pública. Eles assinaram o dossiê, fornecendo assim sua anuência ao processo. Os régulos eram os “donos” das orquestras de *timbila*, papel que deixaram de exercer no pós-independência. Devido ao seu reaparecimento na cena política nacional através da sua investidura pelo governo moçambicano, esses líderes foram convocados, no âmbito desse processo de patrimonialização, a representar a autoridade que detinham no passado, muito embora sua relação com as *timbila* tivesse se alterado drasticamente.

A escolha das *timbila* pelo governo moçambicano como o primeiro patrimônio imaterial do país a ser reconhecido pela Unesco não foi fortuita. O ato que culminou na patrimonialização oficial das *timbila* faz parte de um processo mais longo, permeado por diferentes tempos históricos e marcado por transformações sociais substantivas. Um longo e efetivo processo de objetificação antecedeu sua patrimonialização oficial, tendo sido o reconhecimento pela Unesco resultado de expectativas relativamente bem consolidadas. Por parte do Estado moçambicano, a inserção de um bem cultural no rol das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade – num momento de mudanças importantes no campo do patrimônio cultural – não era importante somente do ponto de vista das relações políticas internacionais, mas do seu projeto nacional de fortalecimento da ideia de patrimônio cultural do país, um desafio enfrentado desde a sua independência em 1975, com diferentes ênfases e justificado por distintas ideologias.

Estudos sobre práticas de patrimonialização têm enfatizado os efeitos de processos de “objetificação cultural” (Handler 1988) e “invenções discursivas” (Gonçalves 2002). Trajano Filho (2012) propõe que esforços explícitos e formais de patrimonialização são antecidos por processos de objetificação produtores de redução semântica de práticas culturais. Assim, de acordo com as perspectivas desses autores, manifestações ou instituições culturais totais de solidariedade,

¹² A guerra civil em Moçambique, que opôs o governo da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) à Resistência Nacional Moçambicana (Renamo) teve início entre o ano de 1976 e 1977 e terminou oficialmente em 1992, com a assinatura dos Acordos de Paz em Roma, Itália.

¹³ Os régulos são também conhecidos como autoridades tradicionais, termo que se refere indiscriminadamente a outros sujeitos possuidores de algum tipo de ligação política ou espiritual com determinados espaços e são reconhecidos como tal pela sociedade à sua volta. Os régulos, e consequentemente suas atribuições, foram uma criação do governo colonial, que se pautou em grande medida na existência de autoridades tradicionalmente legitimadas pela população rural, mas frequentemente subverteu as regras de sucessão linhageiras para nomear indivíduos que serviam melhor aos interesses da administração. Até os dias atuais, o termo continua sendo amplamente utilizado no cotidiano não somente dos sujeitos que habitam os espaços onde angaria legitimidade, mas pela própria administração pública (Dava, Macia e Dove 2003). O Estado moçambicano os denomina formalmente como “autoridades comunitárias”, embora dificilmente esse termo seja utilizado fora dos documentos oficiais. Ver o Decreto nº 15/2000, que estabelece as formas de articulação dos órgãos locais do Estado com esses sujeitos.

reciprocidade e convívio, são transformados em ícones de identidade, memória e cultura nacional, a partir de escolhas, seleções e opções de instituições estatais ou organismos internacionais.

Inspiradas em tais perspectivas, proponho discutir neste artigo aspectos relacionados a dois processos complementares: 1) por um lado, nas seções 1 e 2, analisarei o processo de objetificação das *timbila* pré-patrimonialização, a partir de alguns dos modos como elas foram definidas e descritas por autoridades coloniais, especialistas e agentes do Estado moçambicano independente; 2) por outro, na seção 3, terei como foco alguns dos elementos envolvidos na construção do dossiê de candidatura das *timbila* enviado à Unesco; neste segundo momento, tomarei o processo de patrimonialização formal para discutir como parte significativa de seu conteúdo se ampara no processo anterior, legitimando certas abordagens e acepções já consolidadas sobre as *timbila*, assim como mostrarei como os agentes envolvidos na produção da candidatura interpretaram alguns critérios da Unesco.

As *timbila* no período colonial

As primeiras seis décadas do século XX foram decisivas para fixar as *timbila* no imaginário nacional, movimento que pode ser explicado por algumas dinâmicas sociais específicas. Em primeiro lugar, pela posição que ocupava no interior do sistema de relações sociais produzido pelo colonialismo, que promoveu apresentações para autoridades coloniais, viagens de sujeitos chopes com suas *timbila* à capital do império, à capital da colônia (Lourenço Marques), entre outros eventos. A bibliografia existente sobre o assunto e as fontes consultadas apontam a organização de apresentações das grandes orquestras de *timbila* pelos régulos na primeira metade do século XX.¹⁴ Nas décadas de 1950 e 1960 foram realizados festivais e apresentações em homenagem a governadores-gerais e outras personalidades políticas que visitavam o distrito (circunscrição, à época) de Zavala, cujas informações podem ser encontradas em folhetos e brochuras publicadas pelo governo colonial, os quais contêm programa, letras de canções, informações gerais sobre os chopes e o conteúdo das letras, etc.¹⁵

Um episódio ocorrido em 1940 esclarecerá o leitor a respeito do lugar ocupado pelas *timbila* no período colonial. Em janeiro de 1940, por ocasião da *Exposição Histórica do Mundo Português*, um

¹⁴ Junod (1996) menciona a visita do príncipe de Portugal a Moçambique em 1907 em cuja ocasião podiam ser ouvidas 30 *timbila* tocadas ao mesmo tempo executando o hino nacional português. O autor comenta também sobre as apresentações dominicais em certas minas de Joanesbusgo. São dignas de nota as duas viagens de orquestras para Portugal (em 1934, para participar da *I Exposição Colonial do Porto* e em 1940 por ocasião da *Exposição Histórica do Mundo Português*) e a visita do presidente Carmona em julho de 1939 a Moçambique, para a qual foi mobilizada “uma orquestra fenomenal de 100 tocadores de *Timbila* e 200 dançarinos-cantores” (Munguambe 2000, 46-47).

¹⁵ Cf. REPÚBLICA PORTUGUESA/Província de Moçambique/Distrito de Inhambane/Administração da Circunscrição de Zavala, *Algumas Canções Chopes* (1958) e *Festival do Povo Chope*, s/a (1963).

documento endereçado ao Chefe dos Serviços dos Negócios Indígenas de Lourenço Marques, enviado pela Repartição Técnica de Estatística da Colônia de Moçambique, solicitou a composição dos “indígenas” que deveriam representar a colônia no evento que iria ocorrer em Lisboa: “30 landins ou bàchope, acompanhados por dez mulheres e crianças das famílias – ou, no caso de se julgar inconveniente a ida de mulheres e crianças, serem substituídas por 10 homens” (Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84). Uma orquestra de *timbila* já havia ido Portugal em 1934, onde teve lugar a I *Exposição Colonial no Porto*.¹⁶

O evento buscou celebrar a representação imaginária da nação portuguesa, que era constituída, de acordo com as convicções da época, não somente pelo “pequenino espaço metropolitano” (Thomaz 2002, 254), mas também pelas extensas áreas além-mar a ele anexadas na época das grandes navegações. Sob o olhar entusiasmado do governo ditatorial de Salazar, a exposição visava consolidar a ideia de um “mundo português” que se espalhava em várias partes do globo terrestre. No caso de Moçambique, as *timbila* foram escolhidas para representar aquela porção de Portugal aos olhos dos portugueses europeus e do resto do mundo. Esses eventos realizados em 1934 e 1940 podem ser considerados as primeiras grandes iniciativas do governo colonial português em divulgar as *timbila* fora do território onde ela se manifestava habitualmente. A partir desses dois marcos, elas passaram a ser cada vez mais conhecidas no exterior.

A viagem empreendida pelos sujeitos denominados chopos para Lisboa em abril de 1940 foi feita a bordo do navio Niassa, tendo sido os viajantes acompanhados pelo administrador Guilherme Abranches Ferreira Cunha. Segundo documento produzido na época:

O grupo chope é formado por 30 homens, 5 mulheres, 5 crianças; Levam os seus trajes de batuques, e os homens compõem uma orquestra de *timbila* (vulgarmente, *marimbás*), com os seus bailarinos. Como se sabe, as orquestras bàchope de *timbila* são a expressão mais apurada da música indígena e os bàchope são, das populações do nosso território, aquela que melhor traduz o génio musical dos bantu.

O chefe do grupo, também chefe gentílico da Circunscricção de Zavala, além de bailarino é compositor de melodias africanas que são executadas pela orquestra.[...] Assim, o grupo de indígenas moçambicanos que vão figurar na Exposição do Mundo Português é formado por duas das mais representativas sub-raças bantus que povoam o nosso território. (Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84).

Essa circular, redigida pela Repartição Central dos Negócios Indígenas, divulgou a lista contendo a relação dos nomes de todos os “indígenas” que foram a bordo do Niassa. Seu

¹⁶ Uma imagem produzida na ocasião pelo fotógrafo Domingos Alvão, denominada “Marimbeiros da colônia de Moçambique e trecho da aldeia respectiva”, retrata a orquestra levada para a ocasião tocando num cenário que imita o “habitat natural” em Zavala, com árvores, terra e casas em círculo cobertas com palha. Ver Thomaz (2002, 240).

conteúdo expressa uma ideia que foi reiteradamente defendida principalmente a partir da década de 1940 a respeito da distinção dos chopes em relação a outros povos moçambicanos. A observação relativa à sua genialidade e apuração musical deve-se, muito provavelmente, ao que vinha sendo escrito sobre as *timbila* desde o início do século XX. Junod (1996) [1926] aponta a “superioridade” da música produzida pelos chopes e a complexidade da construção dos seus instrumentos, as *timbila*. Seu filho, Ph. H. Junod, afirma que “inteligentes, habilidosos com as mãos, os Batchopi são conhecidos em todo o sul da África, sobretudo, como os mestres incontestes das *timbila* ou xilofones” (Junod 1927, 91).¹⁷ Não seria despropositado, pois, supor que muitos dos adjetivos utilizados pela administração colonial nesses documentos tenham se inspirado nos estudos e concepções que circulavam desde alguns anos a respeito da música produzida por aqueles sujeitos.

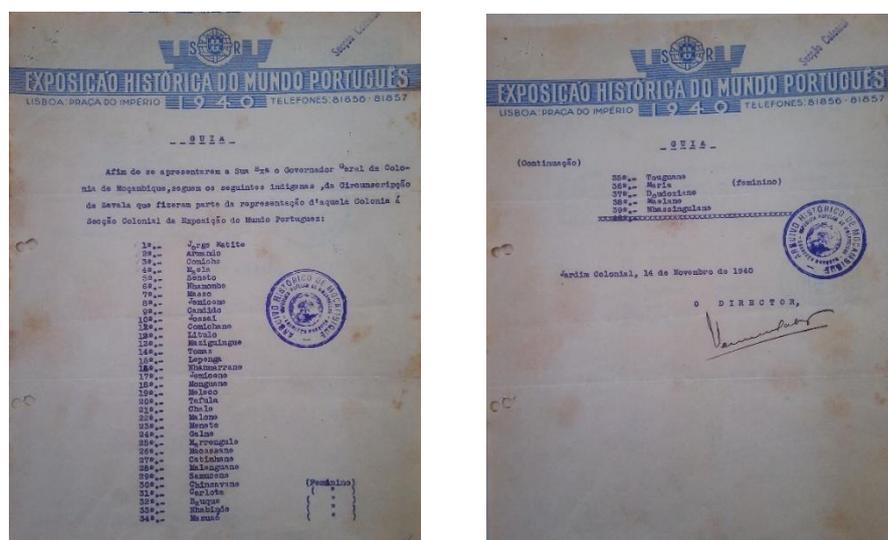


Fig. 1: Arquivo Histórico de Moçambique, “Lista contendo nomes dos sujeitos chopes que viajaram a Lisboa a bordo do navio Niassa”.

O chefe do grupo a que se refere o documento chamava-se Armando Magenge e era amigo próximo do famoso compositor chope Catine, que viajara a Lisboa na mesma embarcação. Um episódio marcante envolvendo Magenge nessa travessia é conhecido de muitos ainda hoje: trata-se da sua morte a bordo do navio. Embora Tracey (1949, 34) afirme que ele teria falecido em Lisboa, alguns timbaleiros que vivem atualmente em Zavala me relataram que ele teria perdido a vida ainda durante a viagem. Decidiram não informar o ocorrido antes de chegar a Portugal por medo de sua participação ser cancelada. Parece que Magenge já estava doente antes da viagem,¹⁸ mas não teve

¹⁷ Tradução nossa do original: “intelligents, habiles de leurs mains, les Batchopi sont sourtout connus dans tout le sud de l’Afrique comme les maîtres incontestés des *timbila* ou xylophones” (Junod 1927, 91).

¹⁸ Tracey (1949, 39) afirma que “Manjêngue apanhou uma forte constipação que degenerou em pneumonia e que o levou desta para melhor. Foi enterrado em Lisboa e a mulher teve de regressar sem ele”.

escolha porque estava substituindo o régulo que tinha sido preso dias antes por não ter repassado à administração colonial a quantidade correta do imposto de palhota.

Em dezembro de 1940, o Governador Geral da Colônia autorizou proposta do Chefe da Repartição Central dos Negócios Indígenas de “compensação à família do régulo Magengo, que morreu em Lisboa quando se achava representando, com os seus indígenas, a Colônia de Moçambique na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português”. Além dessa justificativa, o documento ressaltava que era preciso elevar o prestígio das autoridades coloniais entre os “indígenas”. A autorização chegou às mãos do Administrador da Circunscrição de Zavala no final de janeiro de 1941, contendo a quantia que deveria ser entregue “aos herdeiros do régulo” e assinado pelo Chefe da Repartição Central, que justificou a proposição da sua iniciativa “tendo em conta o espírito infantil dos indígenas, o seu precário raciocínio e imperfeita noção da missão que foram cumprir, pois consideram a sua ida a Lisboa como um serviço que o Governo lhes mandou fazer” (Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84).

Esses dados desvelam alguns elementos implicados na relação que o governo português mantinha com os “indígenas” que tocavam e dançavam *timbila*. Julgando-os incapazes de saber o que foram fazer em Portugal, mas assumindo que a questão da morte de um deles, que possuía posição e prestígio na circunscrição, poderia provocar algum tipo de reação em relação à administração colonial, os funcionários rapidamente se movimentaram para oferecer uma compensação que seria apreciada por todos. Não se pode saber o efeito gerado pela indenização. Do que adiantaria receber uma quantia monetária, se Magenge não seria enterrado em Zavala (ao que consta, o corpo foi enterrado em Portugal), impossibilitando a devida despedida de seus familiares, amigos e vizinhos e as homenagens rituais que seriam e ele oferecidas como ancestral?

As informações a respeito dessa viagem elucidam aspectos fundamentais da relação que o governo colonial estabeleceu com as *timbila*. Os chopes foram classificados “indígenas”, como qualquer outro nativo do território colonial, mas passaram a receber uma reputação especial devido ao renome amealhado pelas *timbila*. A representatividade aludida na circular citada no início desta seção, pelo menos no caso dos chopes, é baseada exclusivamente nessa reputação, porque se nos basearmos na quantidade de indivíduos, dificilmente eles poderiam ser considerados os mais expressivos dentre os demais povos daquela colônia. A quantidade de “indígenas” levados a Lisboa na ocasião apresentada nem foi tão grande, se compararmos com outros eventos.¹⁹

¹⁹ Mungambe (2000, 46-47) comenta sobre uma visita do presidente de Portugal Carmona em 1939 a Moçambique em que apresentaram um *ngodo* de Catine uma orquestra composta por 100 tocadores e 200 dançarinos. Reportagem

A partir da década de 1950 as *timbila* passaram a ser demandadas para tocar o hino português todos os domingos na sede das administrações onde havia orquestras (Munguambe 2000). Outras ocasiões, como visitas de alguma autoridade colonial importante, também era motivo para solicitá-las. Em todos esses casos, os régulos eram contactados e procedia à organização da orquestra para ser exibida. A manutenção das orquestras de *timbila* – ensaios, recrutamento de músicos, organização para apresentações etc. – era responsabilidade dos régulos. Webster (2009, 373) aponta que “o recrutamento para as orquestras corresponde, *grosso modo*, às divisões territoriais e políticas mais vastas. Cada povoação é geralmente representada por uma orquestra e é a partir destas que se forma a orquestra do grupo de povoações”.

Não há muitos dados, na bibliografia sobre o tema, a respeito da dinâmica interna às orquestras. Esses escritos (Tracey 1949; Munguambe 2000; Webster 2009) e as narrativas dos *timbileiros* indicam que cada regulado possuía um ou mais agrupamentos de *timbila*, cujos membros eram recrutados muitas vezes compulsoriamente para se dedicarem quase exclusivamente à prática das *timbila*. As informações as quais tive acesso indicam que haviam acirradas competições entre orquestras de diferentes regulados. Os régulos se empenhavam para encontrar os melhores músicos, e a presença de um renomado compositor era uma marca de sucesso que aumentava ainda mais seu prestígio entre os portugueses. Não por acaso havia tanta dedicação na organização das numerosas orquestras: quanto mais pujante elas fossem, mais importante se tornava o regulado.

Paralelamente à aproximação da administração colonial às *timbila* e de sua utilização como instrumento de propaganda da colônia aos olhos do mundo, um importante encontro fixou definitivamente a percepção sobre as *timbila*: trata-se das visitas a Zavala de Hugh Tracey (1903-1977), etnomusicólogo inglês radicado na África do Sul. Não há dúvidas de que a maior fonte de difusão das *timbila* ainda hoje são os escritos desse pesquisador, que influenciou todos os autores que o sucederam, consagrando os princípios explicativos e o léxico compreensivo acerca das *timbila* como uma prática musical.

Tracey visitou pela primeira vez o território chope em agosto de 1940. Em separata do periódico *Moçambique: documentário trimestral*, ele publicou, em tom de diário, suas primeiras impressões sobre as *timbila*, na qual as considerou “tão desenvolvidas como quaisquer outras em África” (Tracey 1940, 30). Se em 1940 ele comparava a habilidade e qualidade musical dos chopes com outros povos, e em 1942 registrava que a sua poesia é muito evoluída (Tracey 1942, 70), anos

do jornal *Notícias* comunicava em 1953 a ida a Bulavaio (Zimbábue) dos “Marimbeiros de Zavala”, uma *orquestra* constituída por 40 tocadores e 86 dançarinos, “escolhidos de entre os melhores dos conjuntos dos dez régulos de Zavala” (*Notícias*, 14 de junho de 1953, 11), para representar Moçambique na *Exposição Comemorativa do Centenário de Rhodes*.

mais tarde afirmava que as “danças orquestrais” dos chopes “devem ser a expressão mais elevada da arte africana na África meridional” (Tracey 1949, 1). *Chopi Musicians*, cuja primeira edição foi publicada em 1948 é, definitivamente, a obra mais influente sobre a música das *timbila* ainda hoje.²⁰ Todos os estudos que tiveram as *timbila* como o centro da análise (v. Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010) reproduzem de forma irrestrita, em maior ou menor ênfase, os esquemas e definições contidas nessa obra. Podemos considerar que Hugh Tracey fundou um vocabulário e modos de apreensão das *timbila* espalhados com tanta força que foram transformados em paradigma de análise sobre o tema. Além disso, praticamente todas as canções analisadas no livro possuem gravações em áudio.

Essa publicação é resultado da aproximação de Tracey a timbaleiros em distintos momentos. Como mencionado anteriormente, ele realizou uma primeira visita a Zavala em 1940. Posteriormente, em 1941, viajou novamente àquele distrito. Somente em 1943 teve a oportunidade de passar algumas semanas no local e, no regresso para a África do Sul, levou consigo seis tocadores, que permaneceram em Durban durante três meses. Por fim, no final da década de 40, visitou diversos complexos residenciais ao longo nas minas próximas a Joanesburgo para observar os chopes tocando nos seus locais de trabalho. *Chopi Musicians* fornece várias letras de canções daquela época em *cicopi* (língua chope), acompanhadas das respectivas traduções em inglês, além de adensadas interpretações sobre o contexto no qual foram produzidas. O agrupamento de cada regulado possuía seu próprio *ngodo*²¹ que, de acordo com Tracey, significa “apresentação completa”, incluindo dançarinos *Basinyi* e tocadores *Waveti* e sua performance” (*Idem*).²² Na seção que segue apresentarei mais informações a respeito da importância da obra do etnomusicólogo no processo de patrimonialização das *timbila*.

Surgimento escrito e classificação

²⁰ Margot Dias, que se notabilizou pelas pesquisas sobre instrumentos musicais em Moçambique, tendo tido um papel importante na divulgação sobre as *timbila*, afirmou: “Certo é que o estudo que Tracey fez não tem, por enquanto, nenhum que se lhe compare. Solucionar ainda alguns problemas que ficam em aberto seria um trabalho de largos meses, senão anos, convivendo e trabalhando com os próprios músicos” (Dias 1986, 58).

²¹ Os movimentos que compõem um *ngodo*, segundo Hugh Tracey, são os seguintes: 1. *Musitso wokata* (primeira introdução orquestral); 2. *Musitso wembidi* (segunda introdução orquestral); 3. *Musitso woraru* (terceira introdução orquestral); 4. *Ngeniso* (a entrada dos dançarinos); 5. *Mdano* (a chamada dos dançarinos); 6. *Joosinya* (a dança); 7. *Joosinya cibudo combidi* (a segunda dança); 8. *Mzeno* (a canção); 9. *Mabandla* (os conselheiros); 10. *Citoto Ciriri* (finalização dos dançarinos); 11. *Musitso kugvita* (finalização orquestral).

²² O *ngodo* se trata, além disso, de “uma dança orquestral de nove a onze movimentos. Cada movimento é distinto e separado, e duram somente um minuto cada, como no caso de algumas das introduções, podendo prolongar-se a cinco ou seis minutos cada. A execução completa tem duração de cerca de 45 minutos, dependendo da complexidade dos movimentos dos dançarinos e da atmosfera do momento” (Tracey 1970 [1948], 2).

Os autores que mais se destacaram a respeito do tema (Junod, 1939; Tracey, 1948; Munguambe, 2000) concordam que a existência das *timbila* teria sido mencionada pela primeira vez pelo Padre André Fernandes em carta de 1562, escrita em Goa e enviada a seus colegas da Companhia de Jesus em Portugal. A seguinte descrição, que se tornou célebre, não apresenta dúvidas, para os autores referenciados, de que se tratava de uma *mbila*:

É esta gente muito dada a prazeres de cantar e tanger. Seus instrumentos sam muitas cabaças liadas com cordas e um páu feito em arco algumas grandes e outras pequenas e as bocas a qual com uma casca de mel silvestre apagam os buzios para que tomem bem e teem suas contra fabordões etc. Dam musicas de noite ao rei e a quem lhe dá alguma cousa e os que móres brados dam teem por melhores musicos. As cantigas que cantam commumente sam o louvor do a que cantam, s. 'És bom homem porque uma vez me deste isto, outro estoutro e me darás mais'. (Pe. André Fernandes *apud* Junod 1939, 17-18).

Essa passagem é também considerada a primeira referência registrada sobre música (Lichuge 2016) no território que viria a ser chamado de Moçambique. Henri-Alexandre Junod (1975 [1897]) afirma serem as *timbila* um instrumento musical “ao qual não hesitamos em aplicar o pomposo nome de *piano* (o de xilofone convir-lhe-ia decerto melhor) e que revela uma complexidade musical que os restantes não nos levavam de modo algum a imaginar” (Junod 1975 [1897], 11). Nessa mesma publicação do final do século XIX, o missionário assevera que todos os instrumentos são afinados “segundo um certo diapasão”, formando os chopes “verdadeiras orquestras nas suas aldeias” (Junod 1975, 14).²³

As *timbila* também foram classificadas como “conjunto musical” (Junior 1965, 68-69) e “conjunto de artistas chopes” (*Notícias*, 14 de junho de 1953, 11). Esse primeiro foi utilizado numa publicação que descreveu a realização de um festival em Quissico para receber a visita do Almirante Américo Tomás em meados da década de 1960. O autor, que teceu algumas considerações sobre aquele evento, apresenta os chopes como grandes artistas, marimbeiros famosos pelas suas composições, pela orquestração das suas músicas e pelo arranjo dos seus bailados (Junior 1965, 64). O segundo termo é mencionado em matéria do Jornal *Notícias*, que informava a chegada a Lourenço Marques do conjunto conhecido por “Marimbeiros de Zavala”, acompanhado pelo régulo Felisberto Machatine.

Se ambos os Junod, pai e filho, já haviam propalado as *timbila* como orquestras, é somente com Hugh Tracey que a associação mais ampla com termos, formas e estruturas da música ocidental moderna se consolida. Como podemos observar em sua obra, o etnomusicólogo traduz certos termos chopes relacionados à música das *timbila*, tornando-os inteligíveis do ponto de vista

²³ Embora tendo sido Hugh Tracey aquele que difundiu a ideia de que a maneira como os chopes organizavam e tocavam as *timbila* se classificava como “orquestra”, verificamos pela referência acima que essa comparação com o formato musical europeu já havia sido aventada pelos menos quatro décadas antes.

da nomenclatura ocidental: dividiu as várias partes contidas nas exibições padronizadas naquela época e as considerou como movimentos de uma orquestra que, além da quantidade e diversidade dos instrumentos musicais, constituíam-se pelas danças; ao invés de suítes, atribuiu-lhes o termo “danças orquestrais”. Além dos aspectos mais musicais das *timbila*, Tracey discutiu em *Chopi Musicians* a função social das letras das suas canções, apontando seu caráter moralizador “numa sociedade destituída de imprensa diária, publicações ou palco além do pátio da vila para expressar seus sentimentos ou protestos” (Tracey 1970, 3).

Não seria exagero afirmar que Tracey foi, sem que pudesse saber, um dos principais responsáveis pelo processo de patrimonialização das *timbila*, quem não só fundou o modo de percepção pelo qual as *timbila* foram compreendidas e descritas nas décadas seguintes, mas garantiu a sua posição como uma expressão artística excepcional.²⁴ Na esteira das proposições contidas em *Chopi Musicians*, os agentes do Estado que redigiram o dossiê enviado à Unesco apresentaram as *timbila*, tal como fizera Tracey, como uma música constituída por uma composição com duração de cerca de uma hora (com diversos movimentos complexos), tocada por xilofones que compõem uma orquestra e acompanhada por canto e dança. A utilização de termos como melodia, harmonia, variações, movimento, orquestra, instrumento musical, compositor etc. revela, como veremos na próxima seção, o alinhamento do texto do dossiê com a padronização e formatação das *timbila* ao esquema trayceano.

A divulgação de *Chopi Musicians* e outras publicações ainda na primeira metade do século XX, obras que atestavam a excepcionalidade e a qualidade da música produzida pelos chopes, teve um impacto considerável no modo como as *timbila* foram tratadas e abordadas nas obras vindouras. Na segunda metade desse século, especialmente durante a década de 1960, as menções às *timbila* em publicações coloniais passaram a ser mais frequentes. Todas essas obras (Rocha 1962; Marjay 1963; Junior 1965; Dias 1986; Rita-Ferreira 1974), além dos três trabalhos publicados especificamente sobre aspectos das *timbila* nos anos 2000 (Munguambe 2000; Jopela 2006; Wane 2010), reiteraram os esquemas explicativos e as definições conceituais propostos por Hugh Tracey.

Após a independência do país, as *timbila* ocupavam um lugar de prestígio no imaginário nacional. As primeiras iniciativas da Frelimo voltadas à construção da nação moçambicana tiveram como foco a área cultural (seminários, festivais, pesquisas, campanhas de preservação etc.). O principal intuito dessas atividades era a salvação do “patrimônio do povo moçambicano”. Assente numa ideia geral de que o colonialismo tinha subjogado toda a população e coibido a manifestação

²⁴ Rita-Ferreira (1974) afirma que Hugh Tracey teria sugerido a realização de etapas eliminatórias nas regedorias de Zavala para um festival que ocorreu em 1974. Além das “grandes orquestras de *timbilas*, com o seu corpo de dançarinos”, apresentaram-se também “grupos de *ngalanga*, *ximveca*, *sibembe*, *xingomane*, *xitende* e outros”.

de suas práticas culturais, o governo defendeu ardorosamente o resgate da “autêntica” cultura do povo, ou seja, o patrimônio da nação. As *timbila* tiveram um papel central nesse momento.

No I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, ocorrido no final de 1980 e início de 1981, por exemplo, ela foi o emblema de divulgação do evento e teve destaque na cobertura midiática escrita. As discussões derivadas daquele festival sobre música tradicional permitiram, nesse sentido, refletir sobre o processo de objetificação que antecedeu a patrimonialização oficial das *timbila*. A partir das respostas fornecidas no interior do debate, foi possível apreender que sua classificação prioritária recaía na dança,²⁵ embora pudesse ser também definida como música, ou mesmo canto. Considerando que a classificação e definição dos gêneros artísticos é uma prática de poder (Dias 2012), o Estado teve uma função preponderante a esse respeito e, desde então, em relação aos palcos espalhados por ocasião dos festivais nacionais de cultura, o governo moçambicano tem alocado os grupos de *timbila* naquele destinado às “danças moçambicanas”. Para os *timbileiros*, contudo, contanto que sejam convidados para se apresentarem, pouca relevância tem o modo como as *timbila* são definidas (Morais 2020).



Fig. 2: Arquivo Histórico de Moçambique, “Divulgação do I FNCMT no *Jornal Notícias*”.

Ainda no contexto pós-independência, destaco dois dados que revelam parte desse movimento de construção de um lugar de prestígio das *timbila* no âmbito da imaginação da nação em Moçambique: 1) Andrew Tracey (2011), filho de Hugh e igualmente etnomusicólogo, afirma que elas podem ser consideradas como a primeira música nacional, pois foi a primeira peça musical que a principal estação de rádio moçambicana (Rádio Moçambique) transmitiu após a

²⁵ Anteriormente, em 1978, as *timbila* se apresentaram no I Festival Nacional de Dança Popular, tendo também papel de destaque. Ver Morais (2020).

independência foi um trecho de um *mitsitso* cuja autoria é atribuída a Chambini Makasa²⁶; 2) A Lei nº 2/80, que criou o metical, em substituição ao escudo, estipulou que a moeda metálica de 50 centavos teria como tema a “cultura nacional”, cuja figura seria representada pela “*timbila*”.²⁷

Assim, o critério de “excepcionalidade” exigido como condição necessária à Proclamação das Obras-Primas já estava suficientemente consolidado no caso das *timbila*; nenhuma outra expressão cultural em solo moçambicano era tão reputada quanto ela. Não espanta, pois, o consenso em torno da sua escolha imediata como o primeiro patrimônio a ser reconhecido pela Unesco. Ainda que o país não tivesse uma legislação que reconhecesse oficial e individualmente certos elementos como patrimônio da nação, no momento da elaboração da candidatura as *timbila* não somente haviam conquistado seu lugar como um símbolo nacional, como também gozavam de um considerável prestígio internacional. Passo, a seguir, a explorar alguns aspectos da candidatura das “*timbila chopes*” ao Programa das Obras-Primas.

Patrimônio imaterial, participação da comunidade e a recorrência ao autêntico

Rowlands e de Jong (2007) discutem como a política da Unesco no continente africano opera a partir da oposição entre patrimônio material e imaterial, sugerindo a ideia de que a África autêntica seria mais performativa que monumental.²⁸ No caso de Moçambique, esse fenômeno se consolidou com apoio do Estado, que tem recorrido a expressões musicais e de dança diversas para compor a ideia mais ampla de identificação dos vários grupos sociais do país à nação. Contemporaneamente, e em constante diálogo com as políticas da Unesco, o governo da Frelimo tem reatualizado o potente discurso construído no pós-independência a propósito de uma cultura pré-colonial, período idealizado como o berço das expressões mais autênticas e, portanto, tradicionais.²⁹ O dossiê das “*timbila chopes*” reforçou a ideia de um vínculo incontornável a uma estrutura observada num passado que é constantemente reiterado.

²⁶ *Mitsitso* refere-se a “introduções ou ambientações, em número variável, de 1 a 5, sem canto nem dança” (Munguambe 2000, 84).

²⁷ Atualmente é a moeda de 5 meticais que apresenta uma imagem de *timbila* em um dos lados.

²⁸ Quanto ao patrimônio “de pedra e cal”, representado em muitos países por meio de monumentos históricos e edificações consideradas autênticas do ponto de vista arquitetônico, no continente africano essa dimensão é, em geral, representada por locais associados ao tráfico de escravos. No caso dos países africanos, representados majoritariamente pelo seu patrimônio imaterial nos fóruns internacionais promovidos pela Unesco, estaríamos diante de Estados frágeis e deficientes de estruturas materiais e concomitantes recursos econômicos. Essa associação nos conduz ao problema que identifica o processo de construção nacional em África como incompleto, parcial, ausente ou mesmo inviável (Trajano Filho 1993).

²⁹ Assim como a autenticidade, a ideia de tradição (seu quase inseparável par), é frequentemente concebida como algo fundado num passado longínquo, no qual os fenômenos culturais teriam uma forma específica, uma história que poderia ser apreendida no presente. Ora, concepções baseadas nesse tipo de percepção desconsideram que tradição é um modelo do passado, inseparável da interpretação que dela fazem no presente (Handler e Linnekin 1984, 276). Ou seja, atribuir a qualidade de “tradicional” a algo é desde o início uma reinterpretação e, portanto, uma alteração no presente (*Idem*, 281).

A noção de patrimônio imaterial tem sido acolhida sem muita tensão em relação às propostas do Estado moçambicano nessa área, reforçando a ideia apontada pelos autores acima referenciados de uma África presa às “raízes”, definida e apresentada como um repositório de saberes autênticos constituidores da sua existência. Importante assinalar que o termo “patrimônio imaterial” não foi incorporado ao vocabulário governamental moçambicano por meio do Programa das Obras-Primas. Uma lei publicada em dezembro de 1988, ainda em vigor e bastante atrelada aos ideais socialistas de Samora Machel, primeiro presidente do país, determina a “protecção legal dos bens materiais e imaterial do património cultural moçambicano”. Vejamos como esse instrumento legal define os *bens culturais imateriais*:

São os que constituem elementos essenciais da memória colectiva do povo, tais como história e a literatura oral, as tradições populares, os ritos e o folclore, as próprias línguas nacionais e ainda obras do engenho humano e todas as formas de criação artística e literária independentemente do suporte ou veículo por que se manifestem (Lei 10/88, Capítulo II, Definições, Artigo 3).

Do ponto de vista legal e temático, portanto, o governo moçambicano estava amparado pelo menos uma década antes das primeiras iniciativas da Unesco voltadas ao patrimônio imaterial. Em janeiro de 2004, o Ministério dos Negócios Estrangeiros e Cooperação de Moçambique recebe convite oficial da Unesco para o que país submetesse uma candidatura à Terceira Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. O texto do documento esclarecia que a distinção englobava “espaços culturais ou formas de expressão cultural de excepcional valor ou expressão cultural popular e tradicional de excepcional valor do ponto de vista histórico, artístico, etnológico, sociológico, antropológico, linguístico ou literário” (República de Moçambique/Ministério da Cultura/Direcção do Património Cultural 017/DNP, de 05/02/04). O documento informava, ainda, que 47 Obras-Primas de todas as regiões do mundo já haviam sido proclamadas pelas duas primeiras edições (2001 e 2003) do Programa. Como podemos apreender desde já, não foi difícil enquadrar as *timbila* no escopo desse chamamento, o que não se trata de uma afirmação prosaica.

Lisa Gilman (2015) analisou um caso em outro país africano cuja situação é bem diversa dessa. Trata-se do processo de patrimonialização de um ritual de cura dos tumbukas do norte do Malawi chamado *Vizumba*. Um dos principais elementos desse rito é a dança de cura, acompanhada por tambores e sinos e de uma audiência ativa composta majoritariamente por mulheres. Em conversa com vários curandeiros, a antropóloga observou que eles não consideravam sua prática como patrimônio cultural, mas como uma prática médica, de cura. Muitos deles comentaram que, se o governo tivesse interesse no *Vimbuza*, deveria articular suas demandas através do Ministério da Saúde, e não no da Cultura (Hafstein 2018, 130-131). Apoiando-se no fato de a prática ser bem

documentada³⁰ e ignorando as controvérsias em torno da sua existência por parte de setores religiosos e médicos, o governo malawiano propôs no plano de ação da candidatura do *Vimbuzza* à Unesco um festival anual no qual o ritual é representado como dança, completamente apartado dos seus fins curativos, embora essa função primeira seja interpretada nas apresentações.

Nesse sentido, a perspectiva preservacionista contida em processos de patrimonialização é um imperativo da política de reconhecimento do patrimônio imaterial da Unesco, cujas diretrizes foram incorporadas por centenas de legislações em todo o mundo. Segundo Hafstein (2018), salvaguardar o patrimônio imaterial significa criar instituições sociais, como conselhos, comitês, comissões etc., e promover certos gêneros expressivos, como festivais, competições e materiais promocionais. (Hafstein 2018, 128). Salvaguarda – palavra-chave contida nos reconhecimentos oficiais de expressões culturais como patrimônios imateriais pela Unesco – tem sido compreendida como um dispositivo (Foucault *apud* Arantes 2019) por meio do qual agentes sociais diversos são mobilizados em torno de atividades que produzem novos sentidos nas dinâmicas das expressões patrimonializadas.

O Programa das Obras-Primas, que contou com 3 proclamações (2001, 2003 e 2005), e o sistema dos “tesouros humanos vivos”³¹ foram as primeiras experiências dedicadas à preservação do patrimônio imaterial desenvolvidas pela Unesco. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), ainda em vigor, assumiu seu formato final após calorosas discussões entre especialistas, pesquisadores e representantes dos países signatários da Unesco em reuniões promovidas por essa organização (Bortolotto 2013 e Hafstein 2018). Dentre as preocupações e questões debatidas acerca das concepções e do campo de atuação que se convencionou chamar de patrimônio imaterial ou intangível, um dos principais desafios enfrentados foi ampliar o foco de atuação da Unesco em relação ao domínio patrimonial, que se pautava, quase exclusivamente, no reconhecimento e preservação de bens de natureza material (monumentos, sítios históricos, edificações, entre outros) e naturais como patrimônios mundiais.

A discussão de fundo nesse momento se voltava aos efeitos deletérios da globalização em relação a manifestações orais cuja transmissão se dava de geração a geração, por meio de métodos considerados informais. O propósito nobre da Convenção, nesse sentido, seria o de promover a

³⁰ De acordo com a pesquisadora, os agentes governamentais envolvidos na construção da candidatura (o *Vizumba* também foi proclamado Obra-Prima em 2005 pela Unesco) afirmaram que selecionar expressões culturais que possuíam muita informação escrita foi uma decisão prática, pois facilitou a extensa descrição requerida pelo formulário da candidatura (Gilman 2015, 205). Nesse aspecto, o caso das *timbila* por mim analisado se assemelha ao do *Vizumba*. Os funcionários do governo moçambicano com quem interagi em 2018, que integraram a comissão para elaboração do dossiê, justificaram a escolha (merecida, segundo eles) das *timbila* como primeiro bem cultural imaterial por meio de três atributos sobejamente reproduzidos a seu respeito: a complexidade da construção do instrumento e da capacidade de uns poucos em tocar bem; seu reconhecimento internacional prévio à patrimonialização; e a quantidade de trabalhos “científicos” escritos sobre o tema.

³¹ Sobre o tema, ver Abreu (2009, 83).

implementação de mecanismos de salvaguarda que evitariam ou reverteriam a extinção das manifestações culturais do globo terrestre. Um dos seus princípios basilares é a ideia de que patrimônio cultural imaterial é tudo³² o que “as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural” (UNESCO 2003).

Algumas dos debates que antecederam a implementação da Convenção de 2003 da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2006 questionavam a utilização do critério de autenticidade no Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.³³ Bortolotto (2013) nota que o papel do termo nos processos de patrimonialização da manifestações culturais imateriais é ambíguo e controverso. Em outra publicação, a autora demonstra como, mesmo proscria dos princípios que regem a Convenção de 2003, a ideia de autenticidade tem sido mobilizada por agentes diversos (pesquisadores, agentes governamentais e pelos próprios detentores do patrimônio imaterial) para ressaltar a ligação de manifestações culturais com o território e, em muitos casos, promover ações voltadas ao *marketing* territorial (Bortolotto 2017).

* * *

Um dos primeiros documentos enviados pelo governo moçambicano à Unesco foi uma solicitação de financiamento para custear despesas variadas com a candidatura das *timbila*. O texto desse documento justificava que a candidatura das “*timbila* chopes” tivera sua anuência auferida por meio dos “líderes comunitários”. Os agentes do governo que elaboraram a solicitação explicaram que esses líderes eram o elo entre “as comunidades e todas as partes intervenientes no processo de seleção das diferentes expressões orais e intangíveis” em território moçambicano. Foram apontados como fontes orais por excelência no fornecimento de informação para além daquele advinda de pesquisa bibliográfica. Por fim, o documento indicava o papel desses líderes na candidatura: seriam os responsáveis pela “mobilização” dos *timbileiros*.

O termo “líderes comunitários” refere-se ao que o Decreto nº 15/2000 (MOÇAMBIQUE, Decreto do Conselho de Ministros nº 15/2000, de 20 de junho de 2000) nomeia como “autoridades comunitárias”. Esta denominação, por sua vez, engloba uma série de autoridades tradicionais, termo que se refere indiscriminadamente a vários sujeitos possuidores de algum tipo de ligação política ou espiritual com determinados espaços e são reconhecidos como tal pela sociedade à sua

³² “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados” (UNESCO 2003).

³³ Segundo Arantes (2019, 12), o Programa de Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade colocou em primeiro plano um tipo de objeto que, para os especialistas, deixou de se encaixar na camisa de força da noção convencional de folclore e celebrou a singularidade das expressões culturais. Por outro lado, adotou um princípio de valor que era necessariamente comparativo (presente na ideia de obra-prima) e universalista na inspiração (valor de excepcionalidade universal), arraigado nas práticas institucionais e na opinião pública estabelecida pela Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, adotada em 1972.

volta. Após a independência do país em 1975, o partido Frelimo destituiu todas as “autoridades tradicionais” das funções que exerciam e criou órgãos locais para arbitrarem em casos de distribuição de terras e na resolução de conflitos (West 2009), pois eram consideradas ora como representantes do “obscurantismo rural”, ora como colaboradores das autoridades coloniais (Meneses *et al* 2003, 351).

Deslegitimadas pela Frelimo, essas autoridades foram proibidas de exercer seus papéis na sociedade. Dentre os sujeitos conhecidos por esse termo encontram-se os régulos. Durante os anos 1976/1977 a 1992 uma violenta guerra civil, provocada em grande medida pela profunda ruptura da Frelimo com as práticas e modos de vida de parte significativa das populações rurais do país, se alastrou pelo país e dizimou milhares de pessoas. Geffray (1991, 15) argumenta que os dirigentes da Frelimo

foram incapazes de pensar a construção da nação sem apagar ao mesmo tempo a diversidade e a heterogeneidade concretas e históricas dos grupos sociais que pretendiam unir e integrar sob o signo de uma identidade única [...] Na realidade, esta sociedade colonizada vitoriosa e unida não era homogênea: uma história secular e algumas décadas de lutas sociais em situação colonial dividiam-na... Mas as condições da luta e da vitória foram tais que os dirigentes da Frelimo [...] não dispunham praticamente de nenhum mecanismo político ou social de ligação que lhes permitisse reconhecer a existência dos diferentes componentes, por vezes contraditórios, da sociedade colonizada que lhes era dado governar...

No pós-guerra, muitos debates buscavam compreender como o Estado recuperaria a legitimidade perdida (Farré 2015, 205). Assim, “deslegitimada nas bases, a Frelimo procurou modos de restituir formas de governação local, voltando a reinstaurar, oficialmente, as autoridades tradicionais a partir do ano 2000” (Meneses *et al* 2003, 354). O objetivo do decreto é “estabelecer as formas de articulação dos órgãos locais do Estado com as autoridades comunitárias”, além de valorizar a “organização social das comunidades locais” e o “aperfeiçoamento das condições da sua participação na administração pública para o desenvolvimento sócio-económico e cultural do país”. A partir desse instrumento legal, tais autoridades passaram a ser reconhecidas por representantes do Estado.

No caso aqui abordado, os agentes estatais que redigiram o material da candidatura das “*timbila chopes*” não somente definiram as autoridades tradicionais como legítimos parceiros políticos na intermediação com a população rural sob a autoridade da sua circunscrição (na qual se inserem os *timbileiros*), mas também os elegeram como os representantes das *timbila*. Considerando o papel dos régulos em Zavala, o Estado então os incorporou no processo de patrimonialização na medida em que interpretou que esses eram os sujeitos representantes dos assuntos da “comunidade”. Como a demanda da Unesco se referia à participação da comunidade detentora do

bem cultural na produção e anuência da candidatura, os agentes do governo moçambicano não hesitaram em envolver os régulos.³⁴

Com a independência do país, os régulos deixaram de ser os principais agentes aglutinadores em torno das *timbila* (Morais 2020). Isso não significa, contudo, que ainda não desempenhem um papel fundamental em diversas esferas da vida social em áreas rurais, como nos casos de resolução de conflitos (geralmente em torno de litígios relacionados à terra, dívidas, danos físicos e relativos à propriedade e questões familiares) e da condução de cerimônias tradicionais (Meneses *et al* 2003). De fato, em relação a estas, eles continuam a conduzir vários rituais com a presença de grupos de *timbila*. Assim, embora não sejam mais os responsáveis pelo recrutamento de membros e manutenção dos agrupamentos, continuam conferindo às *timbila* sua ligação mais estreita com o território, na medida em que são uma fonte legítima de autoridade, à qual os sujeitos do distrito recorrem frequentemente para auxiliar na resolução de conflitos diversos e nas relações que os unem aos ancestrais. A interpretação dos agentes estatais envolvidos na elaboração da candidatura foi condizente, nesse sentido, com a prática governamental propugnada pelo decreto.

Os agentes da Unesco, entretanto, orientados pelas diretrizes universais de participação social da comunidade sustentadas pela organização, pareciam esperar encontrar o protagonismo do *timbileiros* no processo. Duas observações a esse respeito nos ajudarão a refletir melhor sobre a questão. Aproximadamente um mês após o envio da requisição de financiamento aludida acima, a Unesco enviou fax solicitando informações adicionais urgentes para que pudessem dar prosseguimento à avaliação do pedido. O conteúdo demandado pelos funcionários de Paris se foi o seguinte: a descrição das *timbila* chopes, contendo suas principais características, onde estão localizadas, quem são seus detentores e qual a sua “origem histórica”; o porquê de as *timbila* terem sido selecionadas pelo governo moçambicano para concorrer ao Programa das Obras-Primas; causas do risco de desaparecimento da expressão; especificação da equipe destinada à preparação da candidatura; apresentação de plano de trabalho e cronograma contendo as atividades a serem desenvolvidas; e, por fim, demonstração do envolvimento dos praticantes com a manifestação cultural, com a indicação dos seus nomes e dos contatos. Em relação a este último item, o

³⁴ Embora nesse período a Unesco ainda não tivesse elaborado orientações a respeito de como essa participação deveria ser realizada, estabeleceu como um dos principais objetivos da Proclamação das Obras-Primas “to promote the participation of traditional artists and local practitioners in the identification and renewal of the intangible heritage” (UNESCO. *Guide for the Presentation of Candidature Files*, p. 4). Em 2011, alguns anos após a implementação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), o Órgão Subsidiário da Unesco divulgou sua posição a esse respeito, ao solicitar aos países que descrevessem claramente como a comunidade, grupo, ou indivíduos participaram ativamente na preparação e elaboração candidatura de um bem cultural à Lista Representativa em todos os estágios, fornecendo evidências claras e precisas da participação da comunidade nessa preparação (Urbinati 2012).

documento alertava: “Esses detentores devem estar muito mais envolvidos na preparação do dossiê de candidatura, particularmente na elaboração e posterior implementação do Plano de Ação”.³⁵

Na resposta, o governo moçambicano forneceu uma tabela contendo os nomes de todos os chefes dos 8 grupos de *timbila* e informou que, caso precisassem ser contactados, isso poderia ser feito através da Direção de Cultura do Distrito de Zavala.³⁶ A diretora da Direção Nacional do Patrimônio Cultural do Ministério da Cultura, responsável pela produção da resposta à Unesco, assegurava que os detentores estariam envolvidos na preparação da candidatura por meio de entrevistas, produção do vídeo, esboço do Plano de Ação etc. Afirmava, ainda, que esse envolvimento iria enriquecer o desenho do Plano de Ação com as ideias e demandas dos próprios praticantes como meio de permitir a implementação “consciente e plena” do Plano.

Essa resposta é muito significativa a respeito da compreensão do governo sobre a participação dos *timbileiros*. Para o Comitê que elaborava o dossiê, eles seriam entrevistados, filmados, fotografados³⁷ e fariam sobre suas demandas para a melhoria das *timbila*. Sua participação, nesse sentido, se caracterizou mais pelo papel de informantes ou interlocutores do que propriamente de agentes engajados na produção dos dados enviados posteriormente, ou seja, atitude esperada pela Unesco. No contexto do processo de elaboração do dossiê, quando a Unesco passou a cobrar insistentemente a participação ativa dos detentores, a resposta fornecida pelo governo moçambicano se alinhou à dinâmica de abordagem a “grupos culturais” praticada há décadas no país: uma atuação bastante pontual, restrita aos momentos de apresentação das suas performances públicas.

Não convencido acerca da participação dos *timbileiros* na candidatura, um funcionário da Unesco em Paris/Seção do Patrimônio Imaterial, escreveu para a diretora que havia redigido a resposta, em setembro de 2004, indagando sobre quem eram as pessoas envolvidas diretamente na elaboração daquela candidatura. A diretora respondeu por e-mail que estava tentando ao máximo preparar uma boa candidatura para “nossa amada *timbila*”, de modo que ela se tornasse parte das Obras-Primas da Humanidade. Em relação à elaboração da candidatura, informou que a comissão estava trabalhando com a Amizava (Associação dos Amigos de Zavala), no distrito onde os praticantes de *timbila* chopos viviam. O funcionário replicou poucos minutos após, agradecendo

³⁵ Tradução nossa do original em inglês: “These tradition-bearers should be much more involved in the preparation of the candidature file, particularly in the designed and later implementation of the Action Plan” (UNESCO Ref. CLT/CH/ITH/CM/L-134. Fax-431366).

³⁶ Importante mencionar que naquele período somente um chefe possuía contato telefônico.

³⁷ Nesse aspecto a ação governamental parece ter seguido a orientação contida na Lei 10/88 acerca do patrimônio imaterial: “2. Cabe ao Estado em especial, garantir a protecção dos bens imateriais do património cultural, competindo-lhe, nomeadamente: A) Promover o estudo e a revitalização das tradições culturais populares, ritos e folclore. B) Promover a recolha e registo gráfico, fotográfico, fílmico e fonográfico dos bens culturais imateriais” (Lei 10/88, Capítulo III, Artigo 4).

pelo e-mail e pela informação, acrescentando que, para a Unesco, “é essencial que a participação das comunidades seja efetiva. Você deve salientar isso no dossiê e no plano de ação”.³⁸

A Amizava é uma associação fundada em 1994 – e, portanto, no contexto pós-guerra civil, período em que o governo incentivou a criação de “associações da sociedade civil”³⁹ para atuarem “em parceria” com o Estado – por zavalenses que viviam em Maputo, capital do país, em função de suas atividades laborais e/ou políticas. Embora tenham contado com o apoio de alguns *timbileiros*, que dela se tornaram integrantes, e ter tido uma importância basilar na idealização e efetivação do festival *M’sabo*⁴⁰, não se trata de uma associação de *timbileiros*, como o funcionário da Unesco parece ter entendido. Bastou a diretora indicar que havia uma associação localizada no distrito onde habitavam os praticantes do objeto a ser patrimonializado para que ele se sentisse aliviado – afinal, a participação da comunidade estava garantida! –, tendo inclusive incentivado que o governo evidenciasse essa informação no dossiê.

O dossiê de candidatura das “*timbila chopes*” possui 31 páginas, além de 4 anexos. O tópico relativo à “música das *timbila chopes*” contém a informação segunda a qual os chopes são um dos menores grupos etno-linguísticos de Moçambique. Suas orquestras de *timbila*, entretanto – e aqui a afirmação parece servir de compensação para a inferioridade quantitativa da população – podem ser consideradas “uma das mais espetaculares e complexas formas de expressão artística no continente africano” (Moçambique 2004, 5). As *timbila* são definidas não somente como um conjunto de instrumentos, mas também como a música tocada por seus instrumentos e a dança que a acompanha. As orquestras de *timbila*, consideradas juntamente com a dança a elas associada, são denominadas pelo dossiê como *migodo* (plural de *n’godo*). Essa denominação e sua definição se devem à elaboração cunhada por Tracey (1970). Para este musicólogo, *timbila* é definida como grandes orquestras de xilofones, constituídas por suas “danças orquestrais, *migodo*”.⁴¹

³⁸ Acervo pessoal de Maria Ângela Kane, fornecido gentilmente para a autora no âmbito da sua pesquisa de campo do doutorado realizada em 2018 em Moçambique.

³⁹ West (2009, 23) discute como, após os acordos de paz que finalizaram oficialmente a guerra, doadores internacionais pressionavam o governo moçambicano para realizar uma “descentralização democrática”, enquanto os técnicos de programas de desenvolvimento procuravam fortalecer “a sociedade civil” moçambicana, ao alimentarem a ideia de que as autoridades tradicionais constituiriam uma forma de sociedade civil. No dossiê das “*timbila chopes*”, produzido em 2004 no contexto da candidatura das *timbila* à proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, a expressão “sociedade civil” se refere a distintas coletividades, ora incluindo os *timbileiros* e a Amizava, ora considerando apenas as “autoridades comunitárias”.

⁴⁰ *M’sabo* é o nome dado a um festival anual de *timbila* e outras expressões em Quissico, Zavala. Seu significado, em língua chope, indica seu caráter de encontro, reunião, com natureza competitiva. É um evento social complexo, no qual participam distintos atores e instituições (estatais e não estatais) e por meio dos quais são evidenciados valores, posturas políticas e institucionais, modos específicos de construção de coletividade e convivialidade, entre outros. Para além de demonstrações de exibições musicais, ele reforça sentimentos de pertencimento a uma coletividade chope, atualizados pelo seu tempo cíclico anual, que infunde nas populações de Zavala (incluo aqui os *timbileiros*) imensas expectativas em dele participar e, portanto, reconhecerem-se e serem reconhecidas como parte daquele coletivo.

⁴¹ Assim, “this word *Ngodo* (sometimes *Igodo*, *Ingodo*, or *Mugodo*) means ‘the whole show’, including both dancers *Basinyi* and players *Waveti*, and their performance” (Tracey 1970, 2).

A música produzida pelas *timbila* é explicada da seguinte maneira: uma composição única, com duração de cerca de uma hora, dividida em vários movimentos, comparáveis àqueles de uma sinfonia clássica do estilo ocidental. Os ritmos de cada movimento são classificados como complexos. A performance das *timbila*, assim, se inicia com um “solo de entrada”, seguido “pelo toque repentino e poderoso de todos os músicos”. O movimento intermediário, denominado *mzeno*, “o grande canto solene”, é a parte em que os músicos tocam suave e lentamente, enquanto os dançarinos cantam um poema. As canções, frequentemente cheias de humor e sarcasmo, lidam com problemas sociais ou servem para narrar “eventos da comunidade”. Após essa parte da performance, os músicos voltam a tocar as *timbila*. Os executantes do *n’godo*, ainda seguindo a exposição contida nesse texto, são tocadores de xilofone, tocadores de chocalho e dançarinos que também cantam, todos do sexo masculino. Uma orquestra desenvolve uma ou mais novas composições anualmente, tendo como base a composição dos anos passados. Essa prática, segundo informações do dossiê, foi o que garantiu a perpetuidade da música das *timbila* durante tantos séculos. Assim, em geral, um grupo de *timbila* tem um repertório atual que é executado em todas as ocasiões até que seja substituído por outro.

Embora a fonte bibliográfica não esteja explicitamente indicada, não é difícil identificar todas as elaborações, definições e informações sobre as características da “música das *timbila*” contidas no dossiê na célebre obra de Hugh Tracey (1970). Vê-se claramente que a comissão optou pela descrição formal e sobejamente consagrada de um especialista em detrimento de outras possíveis formulações – inclusive mais contemporâneas à redação do dossiê –, reunidas da experiência de pesquisa com os grupos em atividade em Zavala na época. A informação referente à periodicidade da produção de novas composições foi elaborada na década de 1940, quando as *timbila* eram organizadas pelos régulos e desempenhavam um papel central na comunicação de episódios da vida coletiva (Morais 2020). Esse padrão de produtividade de canções dificilmente se manteve décadas depois, especialmente se considerarmos as diversas mudanças vividas pelas *timbila* provocadas, em grande medida, pelas conturbadas transformações políticas sentidas pelo país.

Em 2018 havia grupos que executavam o mesmo repertório há quase uma década. Além disso, alguns incorporavam nas suas apresentações composições de antigos e consagrados compositores. Um detalhe interessante do que poderíamos considerar como uma certa tensão entre abordagens centradas na bibliografia de Hugh Tracey e uma perspectiva mais atual que privilegiaria as dinâmicas das *timbila* é o uso dos termos “orquestra” e “grupo de *timbila*”, respectivamente. Se aquele foi amplamente utilizado no período colonial como referência explícita a uma forma de organização musical europeia – o que tornava uma música exótica razoavelmente inteligível aos

olhos estrangeiros –, essa terminologia entra em desuso posteriormente, embora apareça frequentemente em documentos oficiais do governo.

Outra posição reproduzida a partir da literatura especializada com inspiração em Tracey diz respeito à “reserva de gênero”: somente aos homens é admitida a participação no *n’godo*. Na época da produção do dossiê, entretanto, era possível encontrar pessoas do sexo feminino nos grupos. Esse padrão da escrita da candidatura, que se apoia em descrições passadas para definir as *timbila* e seus modos de execução e reprodução, se assemelha ao analisado por De Jong (2013) a respeito da proposta de patrimonialização da cerimônia do *kankurang* e os ritos de iniciação mandingas no Senegal como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da Unesco. O antropólogo discute como um projeto de restauração do segredo dessa cerimônia revela um sentimento de nostalgia por parte dos agentes do Estado (De Jong 2013, 110) – visão que se reproduziu na candidatura para a Unesco – face às transformações das práticas iniciáticas e suas dinâmicas mais contemporâneas. Apesar de se tratarem de dois contextos distintos aos que estou comparando, a lógica estatal desses dois países africanos em relação ao processo de patrimonialização parece a mesma: retomar um passado reificado, seja pelas narrativas orais, seja pelos estudos escritos que descrevem a expressão cultural numa época em que se manifestava da maneira mais “correta”, “verdadeira” ou “autêntica”.

A ideia de revitalização contida nos objetivos da Proclamação das Obras-Primas se adequou perfeitamente à ideologia do governo moçambicano de retorno às “origens”. Ouvi diversas vezes nas instituições em que fiz pesquisa de campo comentários dos técnicos do Estado no sentido de que as danças e demais manifestações artísticas tradicionais estavam descaracterizadas e seria obrigação do governo fornecer condições (vestimentas, matérias-primas para construção de instrumentos musicais etc.) para que voltassem a ser como na “origem”, ou seja, num passado imemorial que teria existido antes da colonização. Revitalizar, nesse sentido, corresponderia a um ideal inalcançável, visto que o tempo no qual se busca um parâmetro de ação hoje (o tempo original, primeiro) é fictício.

Esses pontos indicam uma preocupação bastante centrada nas *timbila* construída pelo dossiê: uma expressão musical existente há séculos num território denominado Zavala, através da qual seus habitantes, o “povo chope”, podem ser identificados (um território = um povo = uma música). Como podemos apreender dessas ideias, elas foram extraídas e abstraídas de elaborações, noções e concepções pré-construídas sobre as *timbila*, o que nos leva a constatar como esse processo de objetificação estava em curso muito antes da participação direta das instituições do Estado. Quando o governo moçambicano passou a conduzir o processo oficial de patrimonialização, juntamente com a Unesco, o movimento nessa direção já estava bastante

adiantado. Evidenciei, além disso, que a noção de participação foi interpretada pelo governo moçambicano a partir de entendimentos específicos daquele contexto, consoantes a experiência histórica e política do país. A ideia de patrimônio imaterial tampouco foi recepcionada como uma espécie de tábula rasa em Moçambique: a legislação aludida, os antecedentes institucionais e políticos e, principalmente, as maneiras pelas quais os integrantes da comissão da candidatura se apropriaram desse conjunto de instrumentos e práticas são indispensáveis para a compreensão do processo mais amplo de patrimonialização das *timbila*.

Considerações finais

Meu propósito neste artigo foi discutir o processo mais amplo de patrimonialização das *timbila* de Moçambique a partir de uma análise centrada em diferentes momentos de sua trajetória. Argumentei que a candidatura das “*timbila chopes*” no Programa das Obras-Primas foi resultado de um longo processo de objetificação que remonta às primeiras décadas do século XX. A produção do dossiê, que culminou na proclamação pela Unesco, explicitou como as *timbila* eram percebidas pelo Estado: uma prática ancestral, encravada numa “comunidade chope”, estudada cientificamente por diversos especialistas. Os *timbileiros* foram contactados por intermédio de “autoridades comunitárias”, que deram a anuência ao processo e ratificaram informações sobre as *timbila* fornecidas pela administração pública distrital (Zavala).

Os dados que discuti neste artigo nos permitem afirmar que um processo muito mais antigo e duradouro de exibição pública das *timbila* antecedeu o reconhecimento pela Unesco. Os diversos modos de apresentação em cerimônias de recepção a autoridades coloniais, em competições entre regulados, em festivais promovidos pela administração colonial, em arenas semicirculares nas minas da África do Sul, em inaugurações e recepções oficiais do governo da Frelimo, em cerimônias tradicionais em homenagem a ancestrais, no festival *M’sabo*, etc.: todos fazem parte da história social das *timbila* e é por meio deles que elas se reproduziram, se reconstruíram e se exibem ainda hoje. Não se pode afirmar que a patrimonialização alterou completamente sua função social, pois esse processo de reconhecimento oficial internacional enfatizou o seu caráter espetacular e performativo, reforçando os atributos e definições previamente sedimentados.

Nesse sentido, a análise empreendida neste artigo apresenta um contraponto interessante em relação a afirmações categóricas a respeito dos efeitos gerados e transformações suscitadas por processos de patrimonialização conduzidos pelo Estado e por organismos internacionais. Mostrei como, no caso das *timbila*, a objetificação como prática musical e como dança, além da “festivalização” (Hafstein 2018) dessa expressão cultural, não são fenômenos recentes, produzidos por dinâmicas alheias à sua trajetória. A questão acerca da participação social e do discurso de

autenticidade lança luz aos debates que desde 2003, com a publicação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, têm lugar nesse campo de estudos sobre patrimônio imaterial. As particularidades dos contextos africanos podem trazer cada vez mais elucidação e densidade ao debate.

Referências Bibliográficas

- Abreu, Regina M.R.M. “Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural - notas sobre a experiência francesa de distinção do Mestre da Arte”. Em *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*, org. Regina Abreu e Mario Chagas, 81-94. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009.
- Arantes, Antonio. “Safeguarding. A key dispositif of UNESCO’s Convention of the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage”. *Vibrant*, v. 3, n. 3 (2019): 1-17. <https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16d301>
- Arquivo Histórico de Moçambique. Sala 1, Caixa 84. Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940.
- Arquivo Histórico de Moçambique. *Notícias*, 14 de dezembro de 1980, p. 10.
- Bortolotto, Chiara. “L’Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel”. Em *Le monde selon l’Unesco*, org. David Berliner e Chiara Bortolotto, 50-73. Paris: Museu do Quai Branly, v. 18, 2013. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2708>
- Bortolotto, Chiara. “Patrimônio e o futuro da autenticidade”. *Revista do Patrimônio. Patrimônio: desafios e perspectivas*, Trad. Sara S. Morais, v. 36 (2017): 23-37.
- Dava, Fernando, Manuel Macia, e Roberto Dove. *Reconhecimento e Legitimação das Autoridades Comunitárias à Luz do Decreto 15/2000 (O caso do grupo etnolinguístico ndau)*. Maputo, Moçambique: ARPAC - Instituto de Investigação Sócio-Cultural, 2003.
- De Jong, Ferdinand; Michael Rowlands, orgs. *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.
- De Jong, Ferdinand. “Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d’un patrimoine immatériel au Sénégal”. Em *Le monde selon l’Unesco*, org. David Berliner e Chiara Bortolotto, 98-123. Paris: Museu do Quai Branly, 2013. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2722>
- Dias, Juliana Braz. “Dançando ao som da poesia: gêneros da cultura popular e transformação de categorias sociais”. Em *Travessias Antropológicas: estudos em contextos africanos*, org. Wilson Trajano Filho, 297-314. Brasília: ABA Publicações, 2012.
- Dias, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- Duvelle, Charles. *Aux sources des musiques du monde. Musiques de tradition orale*. Paris: UNESCO, 2010.
- Farré, Albert. “Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique”. *Anuário Antropológico*, n. 2 (2015): 199–229. <https://doi.org/10.4000/aa.1443>
- Geffray, Christian. *A Causa das Armas: Antropologia da Guerra Contemporânea em Moçambique*. Portugal: Edições Afrontamento, 1991.
-

- Gilman, Lisa. “Demonic or Cultural Treasure? Local Perspectives on Vimbuza, Intangible Heritage, and UNESCO in Malawi”. *Journal of Folklore Research*, v. 52, n. 2–3 (2015): 199–216 (UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Global Policy for Intangible Cultural Heritage). <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.52.2-3.199>
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2002.
- Hafstein, Valdimar Tr. *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv4v3086>
- Handler, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.
- Handler, Richard; Linnekin, Jocelyn. “Tradition, Genuine or Spurious”. *The Journal of American Folklore*, v. 97, n. 385 (1984): 273–290. <https://doi.org/10.2307/540610>
- Handler, Richard. “Comments – Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List”. *Current Anthropology*, v. 43, n. 1 (2002): 139-148. <https://doi.org/10.1086/338287>
- Jopela, Valdemiro. “Para uma caracterização da poesia oral nas *timbila* dos *Vacopi* e alguns aspectos do contributo português 1940-2005”. Tese de doutorado, Departamento de Literaturas Românicas, Universidade de Lisboa, 2006.
- Junior, Rodrigues. *Moçambique: Terra de Portugal*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1965.
- Junod, Henri Philippe. “Some Notes on Tjopi Origins”. *Bantu Studies*, v. 3, n. 1 (1927): 57-71. <https://doi.org/10.1080/02561751.1927.9676196>
- Junod, Henri Philippe. “Os Indígenas de Moçambique no Século XVI e comêço [sic] do XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos”. *Moçambique: Documentário Trimestral*, n. 17 (1939): 5-35.
- Junod, Henri-Alexandre. *Cantos e Contos dos Rongas*. Trad. Leonor Correia de Matos. Lourenço Marques: [s.n.], 1975.
- Junod, Henri-Alexandre. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.
- Lichuge, Eduardo Adolfo. “História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique”. Tese, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2016.
- Marjay, Dr. Frederic. *Moçambique*. Lisboa: Bertrand Lda., 1963.
- Meneses, Maria Paula; Fumo, Joaquim; Mbilana, Guilherme; et al. “As autoridades tradicionais no contexto do pluralismo jurídico”. Em *Conflito e Transformação Social: uma paisagem das justiças em Moçambique*, org. Boaventura de Sousa Santos e João Carlos Trindade, 341-426. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- MOÇAMBIQUE. *Chopi Timbila National Candidature File*, 2004.
- Morais, Sara S. “O palco e o mato: o lugar das *timbila* no projeto de construção da nação em Moçambique”. Tese, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2020.
- Munguambe, Amândio Didi. *A Música Choje*. Maputo, Moçambique: Promédia, 2000.
- Pereira, Matheus Serva. “Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940)”. *Revista Brasileira de História*, v. 39, n. 80 (2019): 155-177. <https://doi.org/10.1590/1806-93472019v39n80-07>
-

- Rita-Ferreira, António. *Em Salvação da Música Chope*. Lourenço Marques: Jornal Notícias, 1974.
- Rita-Ferreira, António. *Povos de Moçambique história e cultura*. Porto: Afrontamento, 1975.
- Rita-Ferreira, António. *Presença Luso-Asiática e Mutações Culturais no Sul de Moçambique (Até c. 1900)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Junta de Investigações do Ultramar, 1982.
- Rocha, Ilídio. *A arte maravilhosa do povo Chope*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1962.
- Smith, Alan K. “The peoples of Southern Mozambique: an historical survey”. *The Journal of Southern Mozambique*, v. 14, n. 4 (1973): 565-580. <https://doi.org/10.1017/S0021853700013050>
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. New York: Routledge, 2006. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>
- Thomaz, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.
- Thomaz, Omar Ribeiro. “Uma terra de amigos: nota de apresentação”. Em *A sociedade Chope: indivíduo e aliança no Sul de Moçambique, 1969-1976*, David J. Webster, 15-19. Lisboa: ICS, 2009.
- Tracey, Hugh. “Três dias com os Bà-Chope”. *Moçambique: Documentário Trimestral*, n. 24 (1940): 23-58.
- Tracey, Hugh. “Música, Poesia e Bailados Chopes”. *Moçambique. Documentário Trimestral*, v. 30 (1942): 69-112.
- Tracey, Hugh. *Gentes Afortunadas*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1949.
- Tracey, Hugh. *Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments*. 2. ed. Londres: Oxford University Press/International African Institute, 1970 [1948].
- Tracey, Andrew; Pannekoek, Rob. “Draft Proposal for a Timbila School, Moçambique”. *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research*, n. 37-38, 1996: 131-138.
- Tracey, Andrew. “Chopi Timbila Music”. *International Library of African Music*, v. 9, n. 1 (2011): 7-32. <http://www.jstor.org/stable/23319427>
- Trajano Filho, Wilson. “Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos”. Em *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*, org. Lívio Sansone, 11-40. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.
- Trajano Filho, Wilson. “Rumores: uma narrativa da nação”. *Série Antropologia/Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília*, v. 143, 1993.
- UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO, 2003.
- UNESCO. *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005*. Paris: UNESCO, 2006.
- Urbinati, Sabrina. “The Role for Communities, Groups and Individuals under the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage”. Em *Cultural Heritage, Cultural Rights, Cultural Diversity*, org. Silvia Borelli e Federico Lenzerini, 201-221. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 2012.
- “The Community Participation in International Law”. Em *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage*, org. Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto e Markus Tauschek, 123-140. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015.
- Wane, Marílio. “A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade
-

cultural em Moçambique (1034-2005)”. Dissertação de Mestrado, Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, 2010.

Webster, David J. *A sociedade Chope: indivíduo e aliança no Sul de Moçambique, 1969-1976*. Lisboa: ICS, 2009.

West, Harry G. *Kupilikula. O Poder e o Invisível em Mueda, Moçambique*. Lisboa: ICS, 2009.

Recebido: 20 de junho de 2020

Aprovado: 31 de agosto de 2020