

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CAMPUS DE BACABAL
CURSO DE CIÊNCIAS HUMANAS – SOCIOLOGIA

CLARA CATARINA VIEIRA CIRILO

GÊNERO E MULHERES EM EXPRESSÕES CULTURAIS DE MOÇAMBIQUE

Bacabal
2018

CLARA CATARINA VIEIRA CIRILO

GÊNERO E MULHERES EM EXPRESSÕES CULTURAIS DE MOÇAMBIQUE

Monografia apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Ciências Humanas – Sociologia junto ao Campus de Bacabal da Universidade Federal do Maranhão.

Orientador: Prof. Ms. Jadeylson Ferreira
Moreira

Bacabal - MA
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Bibliotecária Xxxx – Xxxx/xxx

CIRILO, Clara Catarina Vieira.
GÊNERO E MULHERES EM EXPRESSÕES CULTURAIS DE
MOÇAMBIQUE. / Clara Catarina Vieira Cirilo. – Bacabal - MA, 2018.

f.50

Orientador (a): Prof. Ms. Jadeylson Ferreira Moreira
Monografia (Graduação em Licenciatura em Ciências Humanas com
Habilitação em Sociologia.) - Curso de Sociologia da Universidade Federal do
Maranhão – UFMA – Campus de Bacabal.

1. *Timbila*. 2. Gênero. 3. Moçambique. I. Cirilo, Clara Catarina Vieira
Cirilo. II. Título.

CDU

CLARA CATARINA VIEIRA CIRILO

GÊNERO E MULHERES EM EXPRESSÕES CULTURAIS DE MOÇAMBIQUE

Monografia apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Ciências Humanas – Sociologia junto ao Campus de Bacabal da Universidade Federal do Maranhão.

Apresentado em 21/12/2018 Nota: DEZ

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Ms. Jadeylson Ferreira Moreira
(Orientador)

Prof.^a. Ms. Grace Kelly Silva Sobral Sousa
(1º Examinador)

Prof. Ms. Rafael Henrique Silva Barros
(2º Examinador)

Bacabal - MA
2018

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar eu gostaria de louvar e agradecer a Deus por todo seu amor e misericórdia em minha vida. Durante toda minha vida escolar e acadêmica Deus realizou e realiza aquilo que Ele falou em Romanos 8, 28 “Sabemos que todas as coisas cooperam para o bem daqueles que amam a Deus.” Não tenho dúvida que cada detalhe tanto em questão financeira como de oportunidades me foram dadas através do cuidado de Deus em minha vida, da sua misericórdia e do seu amor que não tem fim.

Em segundo lugar aos meus pais João Cirilo Neto e Marciana Vieira. São incontáveis os seus adjetivos e me estenderia bastante se fosse colocá-los aqui. Quero agradecer aqui o esforço e empenho que sempre tiveram para que eu pudesse estudar nas melhores escolas e universidades. Sempre recordo que mesmo em tempos difíceis eles abdicavam sempre de coisas para eles e deram aos seus filhos. Obrigada por todo amor e dedicação mostrado através de gestos.

Aos meus irmãos Sara Sabrina, Marta Maria, João Joaquim, Vitória Emanuele e Pedro Paulo, por trabalharem junto aos meus pais para me ajudar a consolidar meus sonhos e projetos. Aos meus tios e primos que sempre me deram forças para acreditar que meus sonhos são possíveis de se realizar, basta que eu confie em Deus e me esforce para consegui-los.

Gostaria de agradecer ao meu companheiro Lucas Marques, que tem se mostrado um verdadeiro amigo, amigo que busca está sempre presente, uma presença marcante. Agradeço por me mostrar Deus onde eu não podia ver diante das situações escuras na escrita deste trabalho, obrigada por ser inspiração de fé em minha vida.

Ao meu casal de amigos Daciano Ambrósio Santos Vieira e Kasseany Campos de Moraes Vieira que além de amigos se tornaram um porto seguro em minha vida, sempre me acolhendo de uma forma que eu nunca poderei retribuir.

Aos meus queridos professores do IFMA – Santa Inês, Adroaldo Almeida, Maria José e Raimundo Castro por serem minhas inspirações durante o ensino médio e depois. Aos meus professores da UFMA, em especial ao professor Antonio Evaldo Almeida Barros por ter me apresentado o NEAFRICA e acreditado em mim nos quatro anos de faculdade em que me convidou a ser bolsista em seus projetos, um destes que resultou neste trabalho monográfico. Aos meus colegas de grupo de estudos que me ensinaram muito.

Aos meus companheiros de luta acadêmica e moradia Raphael Diniz -e toda sua família-, Nayane Sampaio, Cristiane e Isabel por todos os momentos de amizade e companheirismo. As minhas amigas Iara Vasconcelos, Franca, Narlla Mariana, Lislane Sampaio e toda minha família lagopedrense.

Aos meus companheiros de trabalho Adriana e Cosmo, e a todos aqueles que me ajudaram direta ou indiretamente na construção deste trabalho e na minha vida.

RESUMO

Este trabalho monográfico coloca como centro do debate o continente africano em sua singularidade, desconstruindo estereótipos atribuídos a partir de uma sobreposição de uma cultura eurocêntrica. Abordo neste trabalho as representações de gênero na *Timbila Chopi*, uma expressão cultural praticada pelo povo *chopi* em um dos distritos do sul de Moçambique. A *Timbila* é uma orquestra caracterizada por várias mbilas dispostas da mais grave até uma tonalidade mais aguda, conta ainda com dançarinos, timbileiros, músicos e maestros. Executada principalmente no *msaho*, a *Timbila* é uma riqueza cultural de Moçambique, Hugh Tracey coloca o povo *chopi* como “gentes afortunadas” pois possuem um dom para a música. Para tanto analisam-se imagens, textos acadêmicos e em jornais online produzidos sobre a *Timbila*. A magnitude deste trabalho está em apresentar os papéis atribuídos aos sujeitos masculinos e femininos na *Timbila* a partir da significação de gênero em Moçambique.

Palavras-chave: *Timbila*. Gênero. Moçambique. Cultura.

ABSTRACT

This academic paper puts as a center of the debate the African continent in its singularity, breaking up stereotypes attributed from a superposition of an Eurocentric culture. I approach in this paper the representation of gender in *Timbila Chopi*, a cultural expression practiced by *Chopi* people in one of the Southern districts of Mozambique. *Timbila* is an orchestra characterized by several *mbilas* distributed from the lowest to the highest tone, having still dancers, *timbileiros*, musicians and conductors. Mainly performed in *msaho*, *Timbila* is a cultural wealth of Mozambique, Hugh Tracey places the chopi people as "lucky people" because they have a gift for music. For this purpose, we analyze images, academic texts and online newspapers produced on *Timbila*. The magnitude of this work is in presenting the roles attributed to the male and female subjects in *Timbila*, based on the meaning of gender in Mozambique.

Keywords: *Timbila*. Genre. Mozambique. Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01- Mapa de Moçambique.....	15
FIGURA 02- <i>Mbila</i>	17
FIGURA 03- Diagrama de dispersão de notas.....	18
FIGURA 04- Dançarino de <i>timbila</i> com escudo <i>nguni</i>	21
FIGURA 05- Simão Venâncio Mband, filho de Venâncio Mband.....	27
FIGURA 06- Criança com escudo de <i>Azagaia</i>	29
FIGURA 07- Participação das mulheres na <i>timbila</i>	39
FIGURA 08- Mulher <i>Chopi</i>	40
FIGURA 09- Dançarina <i>timbileira</i>	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. NO UNIVERSO DA <i>TIMBILA</i>	14
1.1 <i>Mbila</i>	16
1.2 <i>Msaho</i>	18
1.3 <i>Ngodo</i>	20
1.3.1 <i>Ngodo</i> por Bernardo Simão.....	20
1.4 <i>Mzeno</i>	22
1.5 Hugh Tracey e a <i>timbila</i> do povo <i>chopi</i>	24
1.6 Músicos.....	26
1.7 Dançarinos e acessórios relatados por Tracey.....	28
1.8 <i>Timbila Chopi</i> no processo de patrimonialização.....	30
2. MULHERES, GÊNERO E SEXUALIDADE NA <i>TIMBILA CHOPI</i>	33
2.1 Gênero em Moçambique.....	34
2.2 Representações de feminilidade e masculinidade na <i>Timbila Chopi</i>	36
2.3 A deusa da <i>Timbila</i>	42
CONCLUSÕES.....	46
REFERÊNCIAS.....	48

INTRODUÇÃO

Ao ingressar na Universidade Federal do Maranhão pude logo nos primeiros dias me deparar com colegas e professores que faziam parte de um grupo de estudos sobre África e o Sul global, o NEAFRICA¹. No primeiro semestre tive o privilégio de cumprir o componente curricular Introdução a História, ministrada pelo Professor Doutor Antonio Evaldo Almeida Barros. Lembro-me com riqueza de detalhes quando o professor trouxe para sala de aula alguns textos de africanos e não africanos sobre o continente africano.

Logo neste primeiro semestre o professor Evaldo convidou-me a fazer parte do grupo de estudos, até então grupo Afro e Étnicos. Durante quatro anos de graduação participei deste grupo e fui bolsista de alguns projetos de iniciação científica pelo CNPq² que foi onde me deparei com o tema deste trabalho monográfico. Até terceiro ano da graduação meus estudos sempre foram voltados ao estudos sobre o catolicismo, devido a minha opção religiosa ser esta. Este foi o tema dos componentes curriculares TCC³1 e TCC2.

Em 2016 fui bolsista do subprojeto de pesquisa desenvolvido no PIBIC⁴/CNPQ, intitulado “Sexualidade e gênero na *timbila chopi*”, que é ligado ao projeto “Ao ritmo de Bumbas e *Timbilas*: Patrimônio, Educação e Cidadania no Maranhão (Brasil) e em Inhambane (Moçambique)”. Foi onde comecei a me aprofundar sobre o estudo de gênero na manifestação cultural do povo *chopi*, a *timbila*. A originalidade do estudo fez com que eu me aprofundasse no trabalho deixando os estudos sobre o catolicismo e escolhendo a *timbila* como estudo de gênero e mulheres.

A *timbila* é segundo Wane(2010) uma forma de expressão cultural de Moçambique, praticada pelo povo *chopi*, um dos grupos étnicos encontrados na região sul de Moçambique. Em 2005 a *timbila* foi proclamada Obra-Prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade pela UNESCO.

A *timbila* é uma orquestra que possui várias *mbilas*, instrumentos artesanais da manifestação cultural, que contam ainda com cantores e dançarinos. Essa manifestação cultural vai apresentar por meio da sua música e dança papéis sociais, principalmente de gênero. Braço (2014) aponta que a significação de gênero e dos papéis que os homens e as mulheres vão ocupar estão inteiramente ligados ao contexto social em que estão

¹ Núcleo de Estudos Sobre África e o Sul Global.

² Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

³ Trabalho de Conclusão de Curso.

⁴ Programa Institucional de Bolsas de Iniciação científica.

inseridos. A significação de gênero é dada a partir do estudo singular da comunidade em que o sujeito, masculino ou feminino se encontra.

Neste trabalho tenho interpretar a manifestação cultural, *timbila*, como metáfora onde se mostram papéis de gênero. (J. e J. L. Comaroff, 2001 apud Barros, 2015) têm apontado para o fato de que em diferentes contextos africanos, as danças e manifestações culturais oferecem metaforicamente uma representação dos papéis sociais, especialmente, no que diz respeito ao gênero.

Como forma de analisar o “ser homem” e “ser mulher” mulher dialogo com Braço (2014) que aponta que esses papéis são dados no contexto africano por meio dos processos de socialização que ocorrem por intermédio de discursos e práticas culturais.

No primeiro capítulo, intitulado “No universo da *timbila*” busco nas páginas que o compõem apresentar o que é a *timbila* através da escrita de Marílio Wane (2010), em sua dissertação de mestrado, apresentando a *timbila* em sua singularidade, dialogando com Barros (2013 e 2017) e Oliveira (2008) mostrando que ela possui uma organização orquestral e é composta por *mbilas* de características próprias de afinação, dispostas da mais grave a mais suave. Wane(2010) mostra que há um dia de festividade o *msaho* onde as orquestras se encontram anualmente para se apresentar e esta apresentação possui uma organização o *ngodo* que conta com seis partes.

Barros (2017) mostra a forma como Hugh Tracey apresentou a *timbila* ao mundo e Oliveira (2008) nos mostra de forma resumida como Hugh Tracey apresenta a singularidade de cada parte que compõe uma orquestra de *timbila*, como por exemplo, os instrumentos, os dançarinos, os músicos e maestros. O processo de patrimonialização da *timbila* pela UNESCO é observado pelos escritos de Wane (2010) que participou deste processo e por Barros (2017) com o papel de Hugh Tracey no processo de patrimonialização.

O segundo capítulo “Gênero, mulheres e sexualidade na *timbila chopi*” é iniciado com uma apresentação sobre o significado de gênero disposto na rede mundial de computadores e Braço (2014) com a significação de gênero em Moçambique e de que forma o significado está atrelado ao contexto em que os sujeitos, masculinos e femininos estão inseridos. Teixeira (2009) aponta que devemos observar o tipo de formação familiar que a sociedade apresenta, trazendo ainda a inserção da mulher moçambicana na política e literatura em tempos coloniais e pós coloniais em Moçambique. O capítulo se segue com as apresentações de feminino e masculino por meio de análise das obras de Wane (2010), Hugh Tracey (1940), Oliveira (2008) e (2017) se detendo apenas aos discursos e

apresentações dos sujeitos. Costa e Guedes (2010) mostra o lugar da mulher na sociedade moçambicana por meio de escritos femininos de Paulina Chiziane (2002) que a mulher esmo em tempos modernos recorre a tradição a fim de ser feliz. Sansone (2012) sobre o impacto que as novas tecnologias tem na construção de identidade e memória de um povo. O capítulo apresenta ainda representações do sujeito feminino na rede mundial de computadores por meio de Albino (2012) que nos apresenta a “deusa da *timbila*”.

É notório ao realizar a leitura deste trabalho monográfico que há uma ausência sobre este tema e que há uma dificuldade de expor já que não há muitas fontes disponíveis. Cabe salientar que há um interesse pessoal por dar continuidade a esta pesquisa no mestrado e doutorado, afim de aprofundar o conhecimento sobre os papéis masculinos e femininos na *timbila*.

Este trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo traz uma visão geral sobre a *timbila* e o seu processo de patrimonialização. Trata-se de mostrar quem é o povo *chopi*, onde se encontram, quem participa, que acessórios usam e outras singularidades da *timbila*. O segundo capítulo analisa as representações de gênero, os papéis femininos e masculinos e a mulher na *timbila* pelo mundo cibernético.

1 NO UNIVERSO DA *TIMBILA*

A *mbila* é um xilofone produzido artesanalmente e difundido em todo o continente africano⁵, é o instrumento utilizado na expressão cultural aqui apresentada. A *timbila* caracteriza-se pela orquestra que é composta por várias *mbilas* e possui ainda músicos, dançarinos que são regidos por um maestro. As músicas e danças vão transmitir aspectos socioculturais trazidos pela tradição oral - que é a maior forma de exposição de conhecimentos sobre a África – e cumprem uma função social e identitária, a *timbila* é o nome dado a todo esse complexo artístico musical.

A *mbila* é um instrumento musical da tradição do povo *chopi*, que se encontra na província de Inhambane, no distrito de Zavala⁶ situado na parte sul à 350 km da capital de Moçambique, Maputo⁷. A formação do distrito de Zavala possui uma visão completamente diferente do que se encontra em Maputo, por exemplo, no distrito existe uma formação rural e provinciana, enquanto a capital possui uma formação cosmopolita e urbana. Nas comunidades rurais do distrito de Zavala, uma das principais fontes de renda era a produção de algodão, chá, açúcar e a castanha de caju. Esses diferentes aspectos existentes entre a formação rural e urbana traz consigo uma “carga simbólica”, que vai revelar os aspectos socioculturais da comunidade.

⁵ É o terceiro continente mais extenso (depois da Ásia e da América) com cerca de 30 milhões de quilômetros quadrados, cobrindo 20,3 % da área total da terra firme do planeta. É o segundo continente mais populoso da Terra (atrás da Ásia) com cerca de um bilhão de pessoas (estimativa para 2005), representando cerca de um sétimo da população mundial, e 54 países independentes. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica> acesso em 03/11/2018

⁶ Zavala é um distrito de Moçambique situado na parte meridional da província de Inhambane. A sua sede é a vila de Quissico. Tem limites geográficos, a norte com os distritos de Panda e Inharrime, a leste e sul com o Oceano Índico e a oeste com o distrito de Manjacaze da província de Gaza. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Zavala_\(distrito\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Zavala_(distrito)) acesso em 03/11/2018

⁷ É a capital de Moçambique e maior cidade do país, sendo ainda o maior centro financeiro, corporativo e mercantil de Moçambique. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Maputo> acesso em 03/11/2018



Figura 01 - Mapa de Moçambique.

Fonte: www.dreamstime.com

De acordo com Junod (1996, vol. I, p.33), os chopi fazem parte de uma área cultural mais abrangente no contexto do sul de Moçambique: a tribo tsonga. A questão de incluir os chopi nessa grande área de unidade cultural - o grupo tsonga - é bastante controversa, em função das suas instituições sociais próprias e sobretudo, da sua língua, bastante distinta em termos de estrutura e vocabulário em relação às dos seus vizinhos circundantes. Este aspecto confere aos chopi e ao seu território um certo caráter de enclave. (Apud WANE, 2010, p. 19).

Para Wane (2010) o povo *chopi* fazem parte de uma ampla área cultural, a tribo tsonga⁸, esse fato é considerado controverso, pois há uma diferenciação sobretudo na língua utilizada em relação aos seus vizinhos, por exemplo, a sua estrutura e vocabulário assumem uma forma própria.

É interessante colocar em pauta o fato significativo causado pelos portugueses em seu sistema econômico em África colonial, foi a movimentação da população para as minas de ouro na África do Sul, que transformou a comunidade *chopi* e outras regiões do continente africano. Em um primeiro momento houve um deslocamento de jovens do sexo masculino para o trabalho nas minas, deixando nas províncias as mulheres e os velhos encarregados principalmente pela colheita da castanha de caju e a maior parte da produção agrícola, esses acontecimentos fizeram com que em meados do século XX pudesse ser observado nestas minas a exposição da *timbila*. Esta exposição foi percebida

⁸ É povo africano que em etnia é o maior na região sul de Moçambique.

quando estes jovens quando se deslocaram para as minas ao trabalho não deixaram de levar consigo sua cultura, então produziam as *mbilas* e tocavam nas minas.

Assim, mediante fatos como este, a *timbila* pode ser percebida como característica que distingue o povo *chopi* diante da variedade cultural de expressões encontradas no continente africano, desconstruindo o estereótipo de uma África homogeneizada e acentuando uma posição identitária desta comunidade. “A existência da *timbila* prova que estas tribos possuem um verdadeiro sistema musical. Os Copi (sic) são os mestres, como é geralmente admitido”. (JUNOD, 1996, tomo II, p. 235 apud WANE, 2010 p. 19).

As manifestações culturais estão inteiramente ligadas à questão de identidade “A dimensão oral da *timbila* e de tantas outras manifestações culturais moçambicanas revela-se como uma valiosíssima fonte de informação com um forte potencial esclarecedor em relação a determinadas representações sociais.” (WANE, 2010, p). Desta maneira, o intuito deste capítulo é trazer uma visão geral sobre a *timbila* numa perspectiva sociológica e histórica. A análise das páginas seguintes, está pautada em trabalhos acadêmicos de africanos e não africanos e fontes disponíveis na internet como vídeos e publicações em blogs, embora a quantidade de fontes disponíveis sobre o tema aqui estudado seja reduzido.

1.1 *Mbila*

A *mbila* é um xilofone de produção artesanal, que conta com cinco variedades que ficam dispostas da aguda para a mais grave, Wane (2010), exemplifica abaixo cada uma delas:

Xilanzane (soprano, contando com um número de 12 a 16 teclas); *sange* (contralto, de 14 a 18 teclas), *dole* (tenor, de 10 a 14 teclas), *dibiinda* (baixo, com 10 teclas) e *xikhulu* (duplo-baixo, com 3 ou 4 teclas). (TRACEY, 1946, n.52, p. 99 apud WANE, 2010, pág. 14). Esta analogia com a tonalidade dos instrumentos de uma orquestra sinfônica ocidental foi sugerida pelo etnomusicólogo britânico Hugh Tracey, autor do estudo mais completo e extenso sobre *timbila*, e dá uma ideia da amplitude de um conjunto orquestral desta arte *chopi*. Ainda segundo este autor, os xilofones *chopi* – as *mbilas* – são concebidos para se tocar em conjunto, onde associados à dança, atingem o seu melhor efeito artístico e a sua singularidade. (WANE, 2010, p. 14)

Normalmente o *sange* é tocado pelo chefe da orquestra.

Ele descreve o instrumento como xilofone que se executa em orquestra, chamada *Msaho*, cuja qualidade seria: feito em madeira, com caixa de ressonância, tocado com baqueta e disposto em orquestra, em conjunto, com a qual ganha amplitude sonora, por possibilitar conjuntos de afinações diferentes e complementares. (Oliveira, 2008; p. 138)

Embora seja raro presenciar a *timbila* na capital de Moçambique ela está constantemente presente no dia a dia do moçambicano, seja pela moeda onde ela está presente ou ainda no comércio para turistas. Até mesmo em outros países, por transmissão portuguesa, é possível utilizar o termo “*timbila*” ou “*marimba*” para o xilofone e “*timbileiro*” ou “*marimbeiro*” na caracterização daqueles que tocam o instrumento.



Figura 02. Mbila
Fonte: Meloteca.com

A *timbila* é usada para referir-se ao conjunto de *mbilas*, músicos e dançarinos que compõem as orquestras. Acredita-se que a singularidade da *timbila* é expressa por meio do toque em conjunto das *mbilas* e da dança, embora cada xilofone possua sua característica própria de afinação.

DIAGRAMA
MOSTRANDO O REGISTO E DISTRIBUIÇÃO DAS NOTAS NUMA ORQUESTRA

Número	Nome da nota	Registro				Gulo
		Chilanzane	Sange	Dole	Debiinda	
Oitava"	16 Digúmi nidimuedo chilanzane	x	x			
	15 Digúmi nichano >	x	x			
	14 Digúmi nimune >	x	x			
	13 Digúmi nimararo >	x	x			
	12 Digúmi nimambidi >	x	x			
	11 Digúmi dimuedo >	x	x			
	10 Digúmi >	x	x			
Oitava'	9 Nimune >	x	x			
	8 Hombe idoco Nimararo >	x	x			
	7 Nimambidi >	x	x	x		
	6 Nedimuedo >	x	x	x		
	5 Chano >	x	x	x		
	4 Munc >	x	x	x		
	3 Mararo >	x	x	x	x	
Tónica	2 Mambidi >	x	x	x	x	
	1 HOMBE ... Dimuedo >	x	x	x	x	
	3 Mararo sange		x	x	x	
	2 Mambidi >		x	x	x	
	1 Dimuedo >		x	x	x	
Oitava,	4 Munc debiinda		(x)	x	x	
	3 Mararo >			x	x	
	2 Mambidi >				x	
	1 (Hombe) ... Dimuedo >				x	
+	-					
-	-					
4	Munc gulo					x
-	-					
3	Mararo >					x
2	Mambidi >					x
Oitava,,	1 (Hombe) ... Dimuedo >					x

Às vezes, há uma ou duas notas adicionais quer no *chilanzane* (n.ºs 17 e 18), quer abaixo das notas mais graves do *debiinda*.

Figura 03. Diagrama de dispersão de notas.

Fonte: <http://memoriaafrica.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/MDT/MDT-N054&p=100>

Observa-se a existência de um evento para a exposição destas orquestras de *timbila*, o chamado *msaho*.

1.2 Msaho

Msaho é o nome dado ao evento onde as orquestras de *timbila* de diferentes comunidades se encontram para expressar por meio do canto e da dança as questões sociais escolhidas para serem tratadas no evento.

Em Moçambique, na etnia chope, existe o “*msaho*”, que é tida como a música tradicional chope, e a “dança das timbilas”, que é uma mistura dos sons de *timbila*, tambores, batusques e apitos. Em xitchopi, (a língua falada em inhambe), *msaho* significa “encontro de amigos” e sobretudo a expressão refere-se aos grandes encontros festivos de diversas orquestras de *timbila*, onde estas se apresentam num ambiente de confraternização e festividade (Wane, 2010, p.24 apud BARROS, 2013, p. 2). As orquestras de *timbila* são nomeadas de acordo com a localidade de onde vem. (BARROS, 2013, p. 2)

Atualmente, o *msaho* é um evento que acontece anualmente na Vila de Quissico, que é a sede do Distrito de Zavala, no último sábado do mês de agosto. Este encontro de festividades onde encontram-se diversas orquestras de *timbila* acontece durante um dia que tem seu início pela manhã e finaliza logo ao anoitecer. Mas a apresentação das orquestras não se limita ao *msaho*, é possível observar a apresentação em casamentos, aniversários e até mesmo em eventos nacionais promovidos pelas autoridades moçambicanas.

Embora tenha hoje um dia escolhido essencialmente para a realização do *msaho*, vale ressaltar que nem sempre foi assim. Em África colonial existiam régulos – chefes locais das comunidades – que representavam a administração portuguesa, eram estes chefes que incentivavam o acontecimento da festividade como forma de interação entre as comunidades e ainda levar prestígio à comunidade que chefiava.

Para realizar os eventos em diferentes comunidades precisa-se levar em conta a logística utilizada para levar as *mbilas*. Os integrantes e até mesmo os espectadores caminhavam cerca de 10 a 50 km e os instrumentos eram carregados pelas mulheres, como uma forma de manter estas ocupadas, já que se permitiam apenas ser expectadoras e ainda ter um espaço adequado para guardar os instrumentos e mantê-los preservados de sol e chuva.

O *msaho* mesmo em tempos coloniais, como na atualidade apresenta um caráter social, quando traz à tona em suas canções questões presentes em suas canções.

Sem dúvida, o caráter público do *msaho* - ao mesmo tempo jornal, fórum e arena política - exerce uma pressão social sobre os indivíduos, produzindo aquilo que Émile Durkheim designou como consciência coletiva, isto é, o “(...) conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade, formando um sistema determinado com vida própria” (DURKHEIM, 1995, p.50 apud WANE, 2010, p. 55).

Apesar de ser uma noção problemática por ser abstrata demais e dificilmente observável na prática, a ideia de consciência coletiva ajuda a compreender o efeito moral que as canções de *timbila* pretendem fazer sobre os indivíduos. A

título de exemplo, é notável que alcoolismo, adultério, agressões e outras mazelas sociais sejam temas recorrentes nas canções de *timbila* apresentadas no *msaho*. (WANE, 2010, p.55)

O *msaho* caracteriza-se pelo evento onde as orquestras se reúnem para expressar por intermédio da formação do *ngodo*, trazendo em suas canções, na maioria das vezes, questões que estão sendo vividas nas comunidades das orquestras. Por ser um evento onde se reúnem uma grande quantidade de pessoas de diferentes lugares, o *msaho* é visto como um lugar para desabafar suas queixas ou seus sentimentos.

Para a realização do *msaho* observa-se que há antes do evento uma organização feita pelos chefes das orquestras para que apresentem-se, é organizado a estrutura musical da *timbila*, o *ngodo*.

1.3 *Ngodo*

Diante das expressões apresentadas pela *timbila*, Wane (2010) a descreve como fenômeno estético que é composta por arranjos musicais e coreográficos com formas poéticas distintas, o conjunto destes arranjos articulados entre si em uma estrutura coerente é o *ngodo*. É o conjunto de instrumentos que compõem a *timbila*, em sua totalidade.

Não é completamente fácil definir o *ngodo*, já que os significados das expressões, diz Tracey, vem se transformando ao longo do tempo. “O *ngodo* é a “modalidade expressiva” da *timbila*.” (WANE, 2010: p.44). Se consegue compreender o *ngodo*, quando se assimila o que está sendo expresso nas canções e na dança.

1.3.1 *Ngodo* por Bernardo Simão

A *timbila* exerce na sociedade moçambicana um papel social através da cultura⁹, cada orquestra tem uma característica própria onde manifestam seu arranjo musical e coreografias. Em sua ida a Zavala, Marílio Wane mostra em sua dissertação de mestrado como Bernardo Simão, um maestro de orquestra de *timbila* montou um *ngodo* (a estrutura musical de uma orquestra).

⁹ A cultura está localizada na mente e no coração dos homens. (GEERTZ, 1989, p.21) É composta de estruturas psicológicas por meio dos quais os indivíduos ou grupos de indivíduos gulam seu comportamento. (GEERTZ, 1989, p.21)

Inicia-se com o *mtsitso*¹⁰ que é iniciada com um solo feito pelo mestre e logo após vai acompanhada pelos outros mestres. *Mguenisso*¹¹ é quando se inicia a dança com a entrada dos dançarinos e quando os mesmos começam a cantar os poemas. *Mdano*¹² é um pequeno tema instrumental que tem como função organizar, onde são convocados os músicos para se alinharem enquanto os dançarinos dançam de forma aleatória.

O *Mchuyo* é onde os dançarinos executam um movimento com um escudo que é feito de pele de animais e é carregado pela mão esquerda e usam na mão direita a *azagaia* (pau ou machado).



Figura 04. Dançarino de timbila com escudo nguni
Fonte: Marílio Wane

O *mzeno* é uma das partes mais importantes do *ngodo* e é onde são manifestadas as mensagens de moral e caráter social, por meio do canto, onde os instrumentos são tocados de uma forma com que se possa ouvir o que é cantado e os dançarinos se colocam em uma linha horizontal para cantar. Em seguida, apresenta-se o *Mtsumito* que na língua dos *chopi* quer dizer “voltar”, é voltar a posição anterior ao *mzeno* e é necessário um contato visual entre os músicos e dançarinos. *Mablanda* é onde os dançarinos fazem

¹⁰ Segundo Wane(2010), se refere a introdução.

¹¹ Em língua xitchopi (língua do povo chopi), o verbo ku-guena quer dizer “entrar”. (WANE, 2010, p.45

¹² Segundo Wane (2010) significa “fazer parar”.

movimentos fazendo grandes saltos e batendo o escudo no chão, depois se dividem em dois grupos. *Mtsitso* é quando o *ngodo* termina voltando ao tema instrumental inicial.

O *mzeno*, a parte considerada mais importante do *ngodo*, é onde observa-se a função social que a *timbila* exerce entre as comunidades onde estão se apresentando.

1.4 *Mzeno*

Uma orquestra de *timbila* tem uma organização singular que caracteriza esta modalidade expressiva, cada parte tem sua importância dentro do ambiente social em que estão inseridos, a parte considerada mais importante por alguns estudiosos como Tracey (1940) e Wane (2010) é o *mzeno*.

O ápice de uma performance orquestral de *timbila* é o *mzeno*, o chamado “canto solene”. Nesta parte, a dinâmica da música torna-se suave e o ritmo se desacelera para que os “timbleiros” possam transmitir a mensagem principal para o seu público; os dançarinos se alinham e em uníssono, canta a mensagem para a comunidade, narrando fatos cotidianos com forte tom de crítica social e extremo bom humor. (WANE, 2010, p. 12)

É no *mzeno* que a *timbila* vai se caracterizar como função social expressa por meio do canto. O *mzeno* segundo Tracey significa canto, que traz história consigo, durante o processo colonial vivido em África, eram colocados nestas canções conflitos travados durante este período, principalmente no que diz respeito aos régulos (OLIVEIRA, 2008). Antes disso e até os dias atuais, o *mzeno* é o momento em que se toca baixo o instrumento, e também onde os músicos se posicionam em uma linha horizontal e se canta suavemente, é onde quem não tem um ouvido familiarizado com a *timbila* vai conseguir assimilar o papel que ela representa na sociedade moçambicana de forma mais intensa na região sul.

Para Bernardo Simão, mestre de uma das orquestras da *timbila*, o *mzeno* é a razão de ser da própria *timbila*, é neste momento que tudo o que é planejado antes do *msaho* vai se concretizar, é onde se deseja que os ouvintes consigam compreender o que está sendo apresentado.

Vamos observar conseguinte alguns exemplos de *mzeno*. O *mzeno* a seguir é relatado por Tracey e mostrado na tese de Artur Oliveira (2008) que mostra os castigos aplicados pelos portugueses por meio dos régulos, com seu caráter crítico social:

“*Cantai oh... oh, Oh... oh, vinde ver o Mzeno. Aqui há um mistério, os Portugueses batem-nos nas mãos, A nós e às nossas mulheres (...)*”. (pg. 116)

Reafirmando o caráter histórico contido no *mzeno*, observa-se um canto produzido por Bernardo Simão sobre a história da cidade de Inhambane, trazendo ainda o fato de que a tradição oral é a maior forma de perpetuar a história dos povos africanos, cada um em sua singularidade.

Os Zavalenses estão convidados Os Zavalenses estão convidados. Nhacutoenses, encontrar-nos-emos

Na cidade de Inhambane. Nado, irmão, componha-nos um mzeno Que vai narrar a fundação da cidade capital de Inhambane, Que dantes se -chamava Sewe.

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

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

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

Um jovem de Salela, homens, foi morto Pelo fuzil de Ronaldo Madeira. Jovem morto somente por causa de uma cana-doce!

*É-nos difícil contar tudo o que passamos com o colono
Porque o nosso avô não sabia escrever.
Estamos saturados da exploração*

Estamos cansados dos maus trats dos colonos Mondlane, irmão, salva-nos, Douo! Eis que os colonos vão a Lisboa. Vamos produzir riqueza Para engrandecer o nosso país. Chissano, volta reinar! (Williams, 2005, p.44 apud WANE, 2010, p. 48).

A maioria das informações sobre a *timbila* e como ela se organiza, é baseada nos estudos das publicações de Hugh Tracey¹³, um etnomusicólogo estudioso de algumas manifestações culturais africanas.

1.5 Hugh Tracey e a *timbila* do povo chopi

¹³ Viveu entre 1903 -1977, autor de obras como: *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments. London: Oxford University Press. 19 [1948].*

Luciano Barros (2017, p. 65) faz um aparato onde é possível observar diversas fontes que trazem um biografia sobre o músico. Barros vai analisar a biografia que está disponível em sites e plataformas como *iTunes*¹⁴, *Wikipédia*¹⁵, em biografias de cunho acadêmico e do próprio acervo de bibliotecas da África virtual o ILAM (*The International Library of African Music*) que o traz como o “mestre da etnomusicologia¹⁶”. Hugh Travers Tracey nasceu em 29 de janeiro de 1903 ao sudoeste da Inglaterra, em Willand, no condado marítimo de Devonshire. Até seus 20 anos trabalhara como agricultor. Barros nos fala ainda que seu irmão, Lenard, um ex combatente da 1ª Guerra Mundial recebeu como recompensa de ferimentos um lote de terras na Rodésia do Sul, a atual Zimbábue. Antes mesmo que ir até o continente africano, Tracey logo pensou no fato de se interessar pela música local, naquele contexto rural, então pede conselhos a amigos músicos de Londres onde procurou ter contato com a música africana, mesmo não tendo instrumentos de divulgação de músicas mais avançados, ele teve contato por discos de acetato e de alumínio.

Quando chegou ao continente começou a observar e escrever relatos sobre as músicas da região onde estava, levou consigo músicos até Durban onde conseguiu gravar discos que se tornaram mundialmente conhecidos e trouxe para ele vantagens tanto financeiras como influências em estudar e registrar a cultura musical não apenas da região da Rodésia, mas também do norte e do sul da África.

Ele conseguiu seu próprio financiamento no final da Segunda Guerra Mundial onde pôde tornar-se independente, fundou então a *African Music Society*, em 1948, juntamente com Winifred Hoernle e ajuda de Eric Gallo. Com isso ele conseguiu realizar a maior quantidade de gravações de sua carreira. Em 1954 a *African Music Society* iria se tornara sede da *International Library Of African Music (ILAM)*, considerada atualmente como o maior arquivo da música africana no mundo. Tracey conseguiu convênio com países como os Estados Unidos, onde levou a cultura africana em diversos lugares que estudavam o continente, inúmeros são os feitos de Tracey em relação a divulgação da cultura africana. Em tempos de Apartheid¹⁷ na África do Sul, Tracey perdeu seus recursos e fez com que em 1978 a ILAM fosse transferida para a Rhodes University.

¹⁴ Reprodutor de áudio desenvolvido pela APPLE.

¹⁵ É uma enciclopédia virtual livre multilíngue.

¹⁶ Segundo o dicionário é estudo das formas e atividades musicológicas de todas as culturas.

¹⁷ Foi um regime de segregação racial adotado pelo Partido Nacional na África do Sul durante os anos de 1948 a 1994. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Apartheid> acesso em 03/11/2018

Durante seus quarenta anos de trabalho de campo, Tracey deixou um aparato escrito sobre a *timbila*, que vem a ser a principal referência sobre o estudo desta manifestação cultural, embora não tenha sido o primeiro a trazer em escritos esta modalidade expressiva. Um dos primeiros escritos foi feito por missionários no processo de colonização, assim como os relatos de Tracey.

Acredita-se que um dos primeiros contatos que Tracey teve com a *timbila* foi nas Minas de Ouro da África do Sul, fato relatado no primeiro tópico deste capítulo.

Marílio Wane (2010, p. 29 apud BARROS, 2017, p. 97) comenta que “por convergência de interesses, a partir da década de 1940, Tracey foi convidado oficialmente pelo governo português a realizar pesquisas mais aprofundadas sobre esta arte do sul de Moçambique, realizando visitas preliminares e espaçadas entre 1940 e 1942”. Cabe enfatizar que foi a partir dessas visitas, nas quais Tracey ia conhecendo melhor sobre aquela cultura, e como bom etnomusicólogo que era, tomava nota em estilo descritivo do que observava; dessas experiências entre 1940 e 1942 resultaram três artigos: Três dias com os Ba-Chope, Música, poesia e bailados chopes, e Marimbas, os xilofones dos Changanas, todos publicados na revista Moçambique: Documentário Trimestral, período que pode ser visto como um tópico de parte do que se chama de saber colonial⁵⁶. (BARROS, 2017, p. 97-98)

Barros(2017) vai dizer ainda em sua tese que, a partir de 1943, ainda em trabalho para a administração colonial¹⁸ de Moçambique, Tracey vai até a circunscrição de Zavala, onde tem a oportunidade de conviver longos períodos com os timbileiros. É também neste ano que consegue levar músicos até Durban na África do Sul, para realizar gravações musicais da *timbila*. É então neste momento que ele vai ter um contato maior e um estudo mais aprofundado sobre esta orquestra, que vai resultar em uma monografia intitulada *Chopi Music: these fortunate people*. Uma escrita mais aprofundada que as três publicações anteriores, e também foi publicada na revista Moçambique: Documentário Trimestral, onde foi publicado em oito números da revista, embora tenha apenas sete capítulos que fora publicado mais tarde como um livro.

Detalhando um pouco esta obra o 1º capítulo é intitulado “*Compositores*”, publicado em 1946; o segundo capítulo é “*Lírica – Justiça poética*”; O terceiro “*Os dançarinos e as danças*”; o quarto “*Músicos e Maestros*”; o quinto “*Músicos Chope no*

¹⁸ A administração colonial em Moçambique deu-se a partir da chegada dos portugueses no ano de 1497 que tinha como objetivo principal o controle do comércio e das riquezas africanas. Ler: ZAMPARONI, Valdemir D. Entre Narros & Mulungos. Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques, c. 1890-c.1940. 1998. 580f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Rand” também publicados no ano de 1946, o sexto capítulo “As *timbilas*, xilofones dos chopos” e o sétimo “Conclusão – Fabrico das *timbilas*” foram publicados em 1948.

Barros (2014, p. 90) concorda com a perspectiva de Marílio Wane (2010, p. 30) segundo a qual a leitura da obra *Gentes Afortunadas*, de Hugh Tracey, pode permitir “uma melhor compreensão estética da *timbila*, ou seja, um entendimento dos seus elementos musicais, coreográficos e líricos”. Metodologicamente, Tracey descreve com riqueza de detalhes o chamado *msaho*⁵⁸, que corresponde a uma peça orquestral completa e “canônica” de *timbila*; através do recurso a gravações, anotações e entrevistas com os artistas, o etnomusicólogo descreve o arranjo musical, a sequência dramática - proporcionada pela dança, o conteúdo das canções e o seu processo de composição. (BARROS, 2017, p. 100)

As obras citadas acima é que nortearão os seguintes tópicos, assim como os trabalhos acadêmicos que se serviram também das obras de Tracey para falar sobre *timbila*, sobre os aspectos socioculturais presentes na comunidade *chopi*, sobre o papel das mulheres na cultura moçambicana e outros aspectos que são possíveis de identificar mediante estudos e escritos deste tão importante estudioso da cultura africana.

1.6 Músicos

No capítulo VI de sua obra, Tracey intitula *Músicos e Maestros*, baseado neste escritos e nas considerações feitas por Oliveira (2008, p. 187) os músicos são os principais participantes do *msaho*. Nenhuma descrição seria possível para falar do som trazido pela *timbila* do que seu próprio som, seria indispensável ouvi-la e perceber o quão esta possui características precisas que não é fácil ouvir por ouvidos que não estão acostumados com o som que as *mbilas* trazem, não há como comparar suas notas com as notas europeias.

Tracey vem dizer que não é todo músico que conseguirá alcançar o brilhantismo dos músicos *chopi*, e isso nem é facilmente alcançável. Os próprios músicos relatam a Tracey que para conseguir tocar *timbila* há uma necessidade de sonhar com esta, de possuir uma prática desde a infância, a arte de tocar com as duas mãos ou a de escrever simples sequências será dada a partir de uma prática.

Há entre os povos da África Meridional um traço comum – o dom da música. Entre os mais dotados estão os que, do século XIII ao XIV, migraram das margens do Lago Tanganhica para o sul do continente. Foi por essa ocasião que os Portugueses desembarcaram na Costa da África Oriental e chamaram a estes cafres os Mocarangas. Desde que eu estudei a música dos Carangas da

Massapa, o antigo reino do Motapa, hoje território da Rodésia do Sul, logo fiz projeto de continuar esse meu trabalho, com outra investigação – a da música dos Chopes, que são verdadeiramente os Mocarangas de Moçambique. Seguindo na esteira do Padre André Fernandes, que se referiu à música chope nas suas cartas, escritas em meados do século XVI, também achei que a este povo tinha tocado a maior parcela de talento musical, muito acima da média, e por isso lhe chamei, como o Padre, Gentes Afortunadas. (TRACEY, 1946, p.92)



Figura 5. Simão Venâncio Mband, filho de Venâncio Mband
Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/tempos-dif%C3%ADceis-para-a-timbila-de-mo%C3%A7ambique/g-45441715>

A imagem acima mostra Simão Venâncio Mband, filho de Venâncio Mband, ícone da *timbila* em Moçambique. Simão toca a *timbila* desde os quatro anos de idade e aos 11 anos já é considerado um timbileiro de mãos cheias, reforçando a ideia de que é preciso tocar com a alma e uma prática desde a infância.

BARROS (2017, p. 104) conta que Tracey tem algo que lhe impressiona, que é a capacidade que os músicos tinham em determinar o tom fundamental preciso a cada instrumento. Os *chopis* possuem uma lógica de afinação das orquestras de *timbila* bastante diferentes, tão peculiares que embora existisse um instrumento de afinação era possível enganar-se, Tracey acredita que há uma espécie de “senso de discriminação” partilhada pelos músicos para obter o tom dos xilofones.

Tracey vai tentar destacar ainda que não é interessante tentar teorizar aquilo que é original e a qualidade mediante uma lógica estrangeira. A produção e afinação dos instrumentos vai se aprendendo e transferido por gerações e da prática em tocar e produzir estes instrumentos. Cada orquestra possui um chefe e cada líder possui seu próprio centro

tonal. As *mbilas* possuem a mesma construção física e o seu som, porém cada chefe afina seus instrumentos de acordo com as características de sua localidade. Embora alguns tivessem tentado colocar uma forma de afinação de instrumentos, as características singulares de cada localidade é que vai influenciar na afinação final da orquestra, já que é uma modalidade expressiva que fala de identidade, não seria diferente neste contexto. Os músicos afinam, escrevem e criam os *msahos* para então convidar os dançarinos para organizarem a sua participação na *timbila*.

1.7 Dançarinos e Acessórios relatados por Tracey

Em Moçambique colonial, ou em alguns períodos anteriores e posteriores observa-se uma grande variedade de agrupamentos humanos, grupos estes com características próprias. Acredita-se que estes agrupamentos derivam da característica cultural próxima ou por regimes de parentesco. As províncias do norte apresentam características de um povo matrilinear, já no sul podemos encontrar povos em uma organização patrilinear dominante.

Os dançarinos são uma peça principal na apresentação do ngodo ou até mesmo em apresentações no cotidiano na população moçambicana, Tracey em sua detalhada observação sobre as orquestras de *timbila* expõe as características físicas consideradas norteadoras na escola dos dançarinos, detalharemos essas peculiaridades serão trabalhadas melhor no segundo capítulo, no entanto, é importante destacar que geralmente são homens de 16 a 35 anos.

Vestem ainda um figurino, de pano amarelo, envolvendo a cintura, colocado acima de calções, onde costuram fitas, dispostas como divisas militares. O contato com as minas misturou ainda outros trajes, como todo tipo de calça e roupa de baixo, além de camisas, até de futebol. Contudo, por cima disso vai uma pele de chagal com um furo no meio para colocar a cabeça. Às vezes usam penachos na cabeça. Cobrem-se as pernas desde o joelho ou só em volta dos tornozelos, com polainas de pele branca de cabra, ou o adereço descendo desde a cintura, junto com o pano amarelo. Há também uso de pele no braço, como braceletes. Na mão esquerda levam um escudo de cerca de oitenta centímetros, usado para várias evoluções, como bater no chão. Na mão direita levam um pau, uma azagaia ou um machado, sendo mais comum a azagaia. Usa-se também condecorações ganhas nas minas, medalhas por mérito, destacando-se as cruzes vermelhas por ajuda a socorro em acidentes. Além disso, há todo tipo de penduricalho. (OLIVEIRA, 2008, p. 183-184)



Figura 06. Criança com escudo e azagaia

Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/tempos-dif%C3%ADceis-para-a-timbila-de-mo%C3%A7ambique/g-45441715>

O bailado é composto por dançarinos e tem ainda um chefe que é quem o conduz. Quando é preparado o *msaho* e estão prontos os versos que o compõem, o chefe dos dançarinos é convocado para então preparar a apresentação de acordo com o tema que será demonstrado. Seguindo seu chefe muito prontamente, os dançarinos mostram movimentos e efeitos originais, mas trazem consigo características da nacionalidade moçambicana. Alguns registros feitos no século XVI trazem uma descrição que mostra que os dançarinos fazem movimentos militares em suas performances, movimentos estes que seriam utilizados na preparação dos soldados antes dos combates na guerra. Estes movimentos eram uma forma de criar um espírito de grupo.

Vale ressaltar aqui a influência dos povos “nguni” na formação da dança na *timbila*. Marílio Wane (2010, p. 46) vai falar que os povos nguni são om povo de organização militar alta que refletiu na dança.

A partir do contato com os portugueses, a performance foi se aperfeiçoando e trazendo movimentos mais complexos, que demonstram sincronia nos movimentos de agilidade e força. É necessária uma sincronia entre os dançarinos e seu chefe, tão logo, existem um caráter estético dentro desta apresentação. Em um *msaho* considerado normal, observa-se de seis a sete danças durante a apresentação de uma orquestra.

As fortes características da *timbila*, tanto a organização dos instrumentos, os cantos, as danças, as manifestações de sentimento e o som produzido tornaram esta manifestação cultural mundialmente conhecida, principalmente por meio dos escritos de Hugh Tracey (1940), como manifestação considerada identitária, ela passou por um processo de patrimonialização, tanto para sua valorização como para sua salvaguarda.

1.8 *Timbila Chopi* no processo de patrimonialização

Wane (2010, p. 21) em sua dissertação mostra-nos a notícia de 25 de novembro de 2005 em que a *timbila chopi* fora proclamada Obra-Prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade pela UNESCO¹⁹. Diversas são as justificativas apontadas para que este fato ocorresse, um destes seria um dos principais pontos ²⁰colocados pela UNESCO no artigo construído após a convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Já em 2006, a UNESCO destaca a necessidade desta patrimonialização:

“Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda (...)”. (UNESCO, 2006, p.3 apud WANE, p. 22).

Luciano Borges Barros (2017, p.75 *grifos meus*) traz em sua dissertação de mestrado o estudo feito por Trajano Filho *Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos*, onde este aponta para a questão de que o processo de patrimonialização não se dá apenas no momento em que o estado dá um aparato em estudos e proclamações por meio de “processos mais formalizados”, mas também devemos levar em conta os “processos menos formalizados”, que vão revelar as instituições em cultura. Levando este estudo em consideração, Barros (2017, p. 76) aponta que Hugh Tracey é considerado como um “pré- patrimonializador” da *timbila chopi* em Moçambique, já que como músico epistemológico em uma visita ao continente africano

¹⁹ Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das nações Unidas.

²⁰ “(...) os processos de globalização e transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para a sua salvaguarda (...)”. (UNESCO, 2003, p. 2 apud WANE, 2010, p.37).

conseguiu fazer uma grande observação, escrita e gravação desta manifestação cultural identitária do povo *chopi*.

Outro fator que vem a colocar Hugh Tracey como “pré-patrimonializador” é quando Marílio Wane (2010), relata em sua dissertação que ele fora convidado a fazer parte do processo de patrimonialização da *timbila chopi*, onde começou a ter contato com a *timbila*. O autor discorre em suas páginas a sua visita a um *msaho* que acontece anualmente na Vila do Quissico, em seu primeiro contato em 2006. Ele fala que não soube compreender com exatidão o que as orquestras mostravam no encontro, mas em sua segunda visita que foi no ano de 2007 e agora como funcionário do governo, baseado nos escritos de Tracey passou a compreender melhor o que seria o conjunto artístico.

Luciano Borges Barros (2017, p. 78) com base nos estudos de “Marílio Wane (2010) é possível constatar isso: a bibliografia de Hugh Tracey relativa à *timbila* foi utilizada como referência para elaboração de um “inventário oficial” sobre a *timbila* nos processos finais de sua patrimonialização, de 2003 a 2005.”

O processo de patrimonialização não serviu apenas para tornar a *timbila* como Patrimônio Cultural, há também um projeto de ação para sua salvaguarda, uma vez que, a história é feita de mudanças, nada é estático.

A África não é estática, África é dinâmica. Temos que modificar a nossa ideia de África em conformidade com a época considerada, de imaginar condições de vida muito diferentes daquelas a que nos habituamos e que nos parecem imutáveis. O continente não parou no tempo mediante uma linha de evolução de pessoas e lugares na qual Europa está sempre no ápice, em detrimento dos demais, “atrasados”. O continente sempre sofreu mudanças. O próprio homem foi responsável por boa parte dessas mudanças (BARROS, p. 28 apud BARROD, 2017, p. 35).

O Ministério da Cultura de Moçambique em 2004, apontou como ação alguns pontos que servem para salvaguardar a *timbila*. Wane (2010, p. 23 *grifos meus*) a preservação da madeira necessária para a fabricação da *timbila*, que é a *mwenje*; introduzir a *timbila* no processo educacional nacional; a construção de um centro cultural; ações de turismo na região de Zavala e ainda criar mecanismos para a geração de renda aos artistas.

Além de elemento cultural que representa uma nação, Wane (2010, p. 23 *grifos meus*) a *timbila* representa identidade em diversos níveis, seja esta identidade local quando traz em seus *msahos* características típicas do povo *chopi*, nacional quando traz

em seus *msahos* muitas questões sobre Moçambique presente tanto no contexto pré e pós colonial e universal quando é patrimônio da humanidade.

2 MULHERES, GÊNERO E SEXUALIDADE NA TIMBILA CHOPE

Faz-se necessário aqui como em qualquer outro estudo romper com a ideia europeia de homogeneidade construída sobre o Continente Africano, colocando uma forma única de ver África, sem levar em conta toda a sua singularidade e dinamicidade. Já afirmava Zamparoni (2007) que a África deve ser observada mostrando a dinamicidade dos povos africanos, em qualquer ótica de análise.

Braço (2014) vai mostrar em seu artigo que por meio de estudos feitos foi possível observar que em Moçambique existem comunidades com características culturais que vão refletir nos contextos como os religiosos, de arte e outros. Idem (2014, p. 2) vai apontar que tanto os homens como as mulheres moçambicanos vão trazer e atribuir papéis sociais construídos por intermédio de uma absorção dos discursos, dando a estes sujeitos papéis “tradicionais”, de identidade e responsabilidades a cada um. Na comunidade *chopi* não seria diferente, tanto os homens como as mulheres adotam os discursos apresentados pela organização da sociedade seja na divisão do trabalho, na dança, na música, na religião ou no casamento.

Considerando as questões acima, a *timbila* é a forma de expressão moçambicana que cumpre um forte papel social tanto em tempos coloniais como pós-coloniais, por meio da sua expressão oral contida nas poesias dos cantos das orquestras nas comunidades *chopi*, sempre trazendo questões atuais que estas comunidades estão presenciando, por exemplo, de luto, de sofrimento, de independência ou outro motivo que foi escolhido para a construção dos *ngodo*.

O povo *chopi* é apresentado por meio dessa manifestação cultural que vai repassar costumes, mensagens de identidade, de lutas e de sofrimento nas canções, que são produzidas pelos chefes das orquestras e depois são construídas danças em conformidade com o tema das canções. Fazendo então uma exposição de sentimentos, de denúncias, de reivindicação e outros. Essa manifestação cultural foi e é um dos principais meios de exposição identitária do povo *chopi* e moçambicano.

Por meio da organização das orquestras de *timbila* é possível observar o papel que ocupam os homens e as mulheres, cada um no lugar que lhe é destinado. A tradição moçambicana atribui às mulheres o papel de expectadora, deixando para os homens o papel de maestro, chefe, dançarino e marimbeiro, diferenciação esta que reflete a organização das comunidades do norte, que é patriarcal.

Em estudos mais apurados observa-se que além da participação de expectadoras, as mulheres também exercem outros papéis na *timbila*, mas com pouca participação. Por intermédio dos processos de globalização e patrimonialização percebe-se uma parcela maior de participação feminina na expressão cultural.

A significação de gênero em Moçambique também parte de um conceito heterogêneo e singular das comunidades, levando em conta não apenas as características biológicas, mas a questão social. A partir disso, neste capítulo, analiso as questões de gênero ligados a feminidade, masculinidade e sexualidade na *timbila* por meio de discursos e representações apontadas em fontes e documentos que citam e estudam a modalidade expressiva, dentro da organização da orquestra, da logística e outros aspectos considerados relevantes no estudo aqui apresentado.

2.1 Gênero em Moçambique

Já que pede-se o rompimento com a significação europeia nos estudos em África, existe ainda a necessidade de uma significação local, pois o continente possui países e comunidades com características peculiares que dão significação para temas sociais diversos, como por exemplo, a questão de gênero.

Ao digitar a palavra “gênero” no Google²¹ encontra-se em 0,36 segundos aproximadamente 289.000.000 resultados. Observa-se que o primeiro resultado é de uma publicação na revista *Infoescola: Navegando e Aprendendo* intitulada²² “*Sexo, gênero e sexualidade*” por Luiz Antonio Guerra que define gênero como:

Termo utilizado para designar a construção social do sexo biológico. Este conceito faz uma distinção entre a dimensão biológica e associada à natureza (sexo) da dimensão social e associada à cultura (gênero). Apesar das sociedades ocidentais definirem as pessoas como homens ou mulheres desde seu nascimento, com base em suas características físicas do corpo (genitálias), as ciências sociais argumentam que gênero se refere à organização social da relação entre os sexos e expressa que homens e mulheres são produtos do contexto social e histórico e não resultado da anatomia de seus corpos. (GUERRA, s.d.)

A partir desse significado apresentado é notório que gênero é observado de forma singular, atribuído por meio do contexto social em que homens e mulheres estão inseridos.

²¹ Segundo o Wikipédia, o google é uma empresa multinacional de serviços online e software dos Estados Unidos.

²² <https://www.infoescola.com/> acesso em 03/11/2018

Antonio Domingos Braço é doutor em Antropologia por meio do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), tem estudos recentes sobre gênero e desenvolve pesquisas sobre as diferenças entre o masculino e o feminino, representatividade e identidade em Moçambique.

Em 2014 Antonio Domingos Braço publicou o artigo intitulado “*Narrativas Culturais e as Identidades de Gênero em Moçambique*”, onde ele analisa as concepções de masculino e feminino por meio de narrativas e manifestações culturais moçambicanas, como por exemplo, canto, danças mitos e outros. O autor vai mostrar durante o texto a necessidade de atenção especial na significação de gênero em Moçambique que constrói as identidades neste local.

As identidades, nesse contexto, são fruto de uma construção cultural, pois elas ‘expressam’ e ‘comunicam’ o que Hall (1997) denomina de cultura – um sistema de significados pelo qual é possível codificar, organizar e regular a conduta humana relação aos seus pares e dar sentido às suas ações. Assim, é possível interpretar a partir da cultura, não apenas o que significa ser mulher ou homem, mas também o que define as relações de gênero na construção das identidades e das diferenças entre o feminino e masculino e nas suas representações profissionais, sociais e culturais. (BRAÇO, 2014, p. 261)

Braço (2014) aponta que em Moçambique o princípio das diferenças entre feminino e masculino não está inteiramente ligada às características biológicas, mas são geradas culturalmente. A atribuição dos papéis sociais tanto masculinos como femininos atribuídos pelo gênero vão ter suas raízes na cultura da sociedade em que estão inseridos. Em Moçambique a atribuição destes papéis começa a ser observado desde a infância onde indivíduos são submetidos a discursos diferenciados. Estes discursos serão oferecidos principalmente pela tradição oral, que é uma forma de discurso bastante utilizada em África, esta oralidade é considerada por Braço (2014) como “fonte de alimentação da performatividade feminina e masculina”. (Idem p. 262).

Em suma, “o que significa ser homem ou mulher é um dos conceitos mais variáveis do mundo, e pretender mudar comportamentos e mentalidades a esse nível implica um conhecimento profundo do outro e o recurso a estratégias específicas adaptadas a cada realidade” (GIDDENS, 2001, p.17 apud BRAÇO, 2014, p. 266)

Para Braço (2014) o conceito de homem e mulher é bastante variável, para significar gênero em Moçambique há necessidade de um profundo conhecimento do país. Quando aprofundamos este conhecimento sobre Moçambique depara-se com o fato de que a sociedade é bastante diversificada, como por exemplo, nas regiões do norte é

possível perceber uma organização familiar matrilinear e nas regiões do sul de Moçambique é predominante uma organização patrilinear. Esta diferença na organização familiar mostra que há necessidade de adaptar a representação de gênero adaptada a cada realidade.

2.2 Representações de feminilidade e masculinidade na *Timbila Chopi*

A forma como os homens e as mulheres são vistos e representados na *Timbila* não é um tema que tem-se acesso diariamente e é ainda um assunto pouco trabalhado e estudado no meio acadêmico. Há publicações de monografias, dissertações de mestrado, sites, documentários sobre a *Timbila* que vão mostrar de forma direta e indireta a afirmação dos papéis masculinos e femininos desde os primeiros registros a nível mundial, como por exemplo, as publicações de Hugh Tracey (1940), que são mencionadas em tópicos anteriores deste trabalho, e ainda com publicações como a dissertação de mestrado de Marílio Wane (2010) que participou juntamente com as autoridades moçambicanas e com a UNESCO em uma das partes do processo de patrimonialização da manifestação cultural chamada *Timbila Chopi*.

“J. e J. L. Comaroff (2001) têm apontado para o fato de que em diferentes contextos africanos, as danças e manifestações culturais oferecem metaforicamente uma representação dos papéis sociais, especialmente, no que diz respeito ao gênero.” (BARROS, 2015, p. 1) É uma das questões observadas no universo da *timbila*.

Teixeira (2009) mostra que as províncias do norte de Moçambique e do centro são matrilineares, diferente da região sul, como por exemplo, Gaza²³, Inhambane²⁴ e Maputo que possuem uma organização patrilinear.

Barros (2017) em sua dissertação sobre a *timbila Chopi* mostra com grandes detalhes o que seria esta manifestação e até mesmo a forma como Hugh Tracey escreveu em tempos coloniais. “É bem verdade que a mulher ocupa pouco lugar nas descrições do etnomusicólogo; por vezes se tem a impressão de que a *timbila* é uma prática puramente masculina, para além de simplesmente “masculinizada”.” (BARROS, 2017, p. 142)

²³ É uma província de Moçambique, situada ao sul do país. Sua capital é a cidade de Xai-Xai, distante 250 km da capital de Moçambique. Com uma área de 75 709 km e uma população de 1 446 654 habitantes em 2017. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gaza_\(prov%C3%ADncia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gaza_(prov%C3%ADncia)) acesso em 05/11/2018

²⁴ Inhambane é uma província de Moçambique está localizada região sul de Moçambique. A sua capital é a cidade de Inhambane, situada a cerca de 500 km a norte da cidade de Maputo. Com uma área de 68 615 km² e uma população de 1 496 824 habitantes em 2017. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inhambane> acesso em 05/11/2018.

Oliveira (2008) quando fala sobre o documentário trimestral nº50 de junho de 1947 em que Hugh Tracey fala sobre as danças e os dançarinos mostra o perfil apresentado pelo etnomusicólogo. Geralmente são homens de 16 a 35 anos, mas pode-se perceber também a participação de velhos e crianças. E reforça ainda as características físicas consideradas importantes da escolha dos dançarinos. “Segundo o autor: flexíveis, de altura acima da média, um tipo característico, nacional, de cabeça estreita e longa, nariz ossudo, aquilino.” (OLIVEIRA, 2008, p. 183)

Wane (2010) em uma de suas visitas a Moçambique entrevistou alguns chefes de orquestras que lhe forneceram informações sobre a participação das mulheres. Bernardo Simão, chefe de uma orquestra, afirmou que durante o processo de deslocamento dos instrumentos, de uma localidade até a outra onde aconteceria o *msaho*, o transporte é feito por mulheres. Os percursos tem distâncias entre 10 a 50 km ou mais. Luís Madonele, chefe do grupo Mavila, outra orquestra da região, vai justificar a Wane o fato das mulheres participarem da logística dos instrumentos. O chefe afirma que esta é uma forma de fazer com que as mulheres estejam ocupadas, pois as mesma só participariam como expectadoras durante o *msaho*.

Wane (2010) apresenta ainda uma exposição da fala de Simeão Missael, líder do grupo de Zandamela²⁵, que fala sobre o primeiro *msaho* que testemunhou:

Então, era um grande *msaho* mesmo porque até os de Inharrime tinham vindo, acabou uma semana aí. Sim, de Inharrime lá, carregando *timbila* às costas. As mulheres é que carregavam, os baixos (*xikhulu*, mais pesados) eram os próprios dançarinos a carregar. (WANE, 2010, p. 58)

Esse testemunho volta a reafirmar a representação feminina na *timbila*, se dá na logística dos instrumentos.

É imprescindível a partir dos fatos apresentados uma investigação sobre a participação de homens e mulheres na *timbila*, participação essa que reflete em uma grande disparidade entre os sujeitos.

O primeiro ponto a ser observado é a significação de gênero construída dentro das comunidades que fazem e praticam a *timbila*. Por ser um comunidade de organização patrilinear, os homens assumem papéis sociais superiores. Braço (2014) mostra de forma clara como isso vai se dá dentro das comunidades moçambicanas.

É possível, então, identificar no contexto moçambicano e a partir da tradição oral o discurso que instituiu as diferenças de gênero, na divisão social e cultural do trabalho, das atividades, dos momentos, dos lugares. Num sentido mais profundo, tomando a questão de Bourdieu (2010, p.8) “é preciso realmente

²⁵ Zandamela é uma localidade situada no distrito de Zavala. O distrito de Zavala é constituído por dois pontos administrativos, um destes é Zandamela.

perguntar-se quais são os mecanismos históricos que são responsáveis pela des-historicização e pela eternização das estruturas de divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes”. Essa é uma questão que pode levar ao âmago dos problemas relacionados ao gênero em Moçambique, dando melhor possibilidades de enfrentamento e solução ao que se refere à marginalização, ao silenciamento e subalternização, principalmente do feminino. Pois, muito do que acontece na atualidade moçambicana, referente às relações de gênero, é reflexo de uma história, que carrega um discurso de uma tradição cultural, que (des)prestigia o feminino ou o masculino, dependendo do tipo de organização da sociedade, matrilinear ou patrilinear. (BRAÇO, 2014, p. 265)

É por intermédio da cultura dada por meio do tipo de organização da sociedade e os papéis de gênero vão ser atribuídos, por exemplo, os autores que falam sobre a *timbila* mostram que para ser considerado um bom timbileiro é necessário aprender a tocar desde a infância. No tópico 1.6 onde falo sobre os músicos apresento esta ideia e a imagem já reforça a identidade masculina ao tocar o instrumento, embora tenha pesquisado imagens femininas sem êxito na procura.

Acredita-se que os papéis femininos e masculinos na *timbila* começam a apresentar-se desde a infância. Braço (2014), coloca em seu texto que desde criança os meninos e meninas são submetidos a discursos diferentes, discursos estes que refletem nos papéis sociais e de identidade.

Tracey afirma severamente que pra ser um bom músico de *timbila* é necessário começar desde os sete anos de idade. Para isso, “o pai pega toma o seu pequenote de sete ou oito anos (só os rapazes tocam *timbila*, as raparigas nunca), e senta-o entre os joelhos, enquanto toca” e que “o rapaz cedo aprende a ‘sentir’ o instrumento e após alguns meses está apto a bater qualquer nota que se pretenda”. (BARROS, 2017, p. 142)

Barros (2017), apresenta explicitamente que o pai (sujeito masculino) pega sua criança (pequenote), também sujeito masculino e diz que Tracey afirma que a qualidade musical está direta ou indiretamente ligada com a prática de inserção nas orquestras de *timbila* desde a infância. Outro ponto a ser observado é quando diz “a ‘sentir’ cedo o instrumento”, reforçando a tradição oral contida em África, principalmente na afinação das *mbilas*. Barros (2015), aponta ainda que em África “pode-se observar uma divisão interna das danças que se dá por sexo, reforçando-se aqueles papéis nas estruturas da comunidade, posto que desde cedo as crianças são envolvidas” (GATES; APPIAH, 1999, p. 556 apud BARROS, 2015 p. 1).

No documentário trimestral de Moçambique, encontrado online tem-se acesso aos registros de Hugh Tracey. No documentário nº 46, Tracey (1946) relata uma viagem feita por Catini, chefe de uma orquestra e os seus componentes, até Lisboa. Durante o relato deixou perceber a presença de mulheres na página 133.

Catini contou-me que compôs coisas novas durante a travessia até Lisboa. O navio demorou um mês e tocou em bastantes portos; outras vezes navegava tão perto da terra que eles podiam ver os contornos estranhos de países desconhecidos.

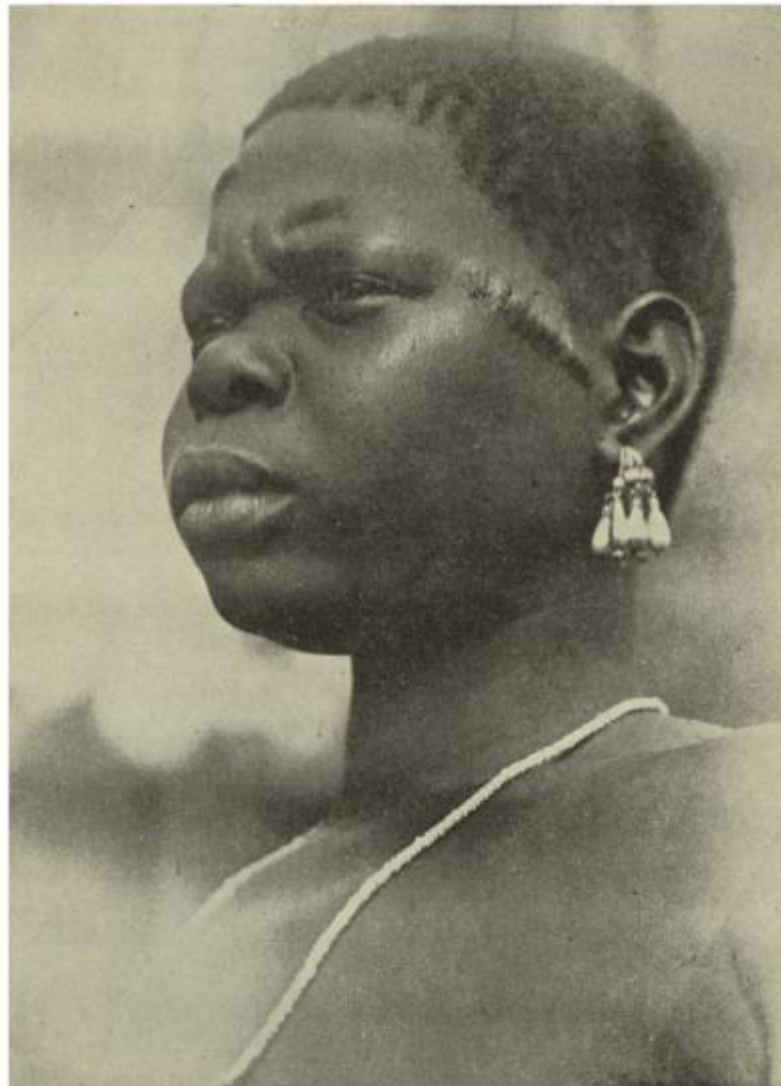
Levaram as mulheres com eles porque sabiam que a demora seria de seis meses, e por outro lado as mulheres tinham de fazer a comida e também tomar parte nas danças. Elas não dançam com os homens, mas animam-nos com gritos modulados, e fazem passinhos a solo diante deles, quando lhes agrada. Deuessiane, filha de Nhabindini, era a predilecta, e dançava e alegrava-os melhor do que qualquer das outras. Por isso Catini sentiu necessidade de meter este pormenor na história da morte do infortunado Manjêgue. Na última estância aparece o nome da mulher do morto de maneira emocionante: nada mais fácil do que imaginar as dores e ansiedades que a pobre sofreu ao sentir a vida do desgraçado esvaír-se e finalmente o vê-lo sepultado para sempre em terra estranha.

Figura 07. Participação das mulheres na timbila

Fonte: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/MDT/MDT-N046&p=133>

Mais uma vez percebe-se uma ideia masculinizada sobre que sujeitos são colocados para representar a manifestação cultural, que sujeitos são colocados como importantes dentro do cenário da *timbila*.

Braço (2014) aponta que dentro do cenário encontrado diariamente nas comunidades, por meio dos processos de socialização atribuem-se os papéis e performances masculinos e femininos. Acredita-se que a marginalização das mulheres nesta tão importante manifestação cultural de identidade, deve-se ao fato de ser uma construção social. Os homens são convidados e ensinados desde a infância enquanto as mulheres atribuem um papel diferente dentro da manifestação, por exemplo, enquanto os homens chefiam, tocam, compõem e dançam, as mulheres carregam os instrumentos, motivam os dançarinos e servem como expectadoras.



ZAVALA — Rapariga Chope

Figura 08. Mulher *Chopi*

Fonte: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/MDT/MDT-N049&p=91>

Evaldo Barros (2015) cita Welsh (2004) onde aponta o fato que algumas danças são representadas puramente por homens e outras somente por mulheres e isto vai indicar o que é ser homem ou mulher por meio de crenças e valores. Por exemplo, a *timbila* é representada por uma dança onde os valores e crenças apontam que estas danças devem ser feitas por homens. Em contraponto temos ainda no continente africano, na África do

Sul a Dança Zulu²⁶. A dança *zulu*²⁷ é apresentada na maioria das vezes por mulheres, que dá-se por meio das crença e cultura daquela determinada região da África do Sul.

Segundo Ana Luiza Teixeira (2009) em seu artigo intitulado “*A construção sociocultural de ‘gênero’ e ‘raça’ em Moçambique: continuidade e ruptura nos período colonial e pós-colonial*” aponta que a definição do papel da mulher toma diferentes contornos nos períodos coloniais e pós-coloniais. No período colonial com os deslocamento dos homens para as minas de ouro da África do Sul colocou a mão-de-obra feminina imprescindível para a agricultura local. O período colonial trouxe por intermédio da ligação da mulher com a agricultura, organizações de mulheres, tanto na divisão de trabalho com em protesto contra a exploração dessas trabalhadoras. Surge ainda neste período um “discurso estético-literário afro-moçambicano no feminino” (TEIXEIRA, 2009.). Teixeira (2009) mostra ainda a participação das mulheres na luta pela independência²⁸ de Moçambique e como assumiram papéis políticos.

Costa e Guedes (2010) diz que partir dos movimentos feministas no século XX a mulher começou a ocupar agora diferentes lugares na economia, na política e na religião. Podemos vê-la atualmente na *timbila*, embora que contrarie a tradição²⁹:

Mesmo a presença de mulheres e crianças nas orquestras tem se verificado cada vez mais, contrariando a tradição, mas por outro lado, renovando o interesse e garantindo a transmissão de conhecimento necessária para a sobrevivência da *timbila*. (WANE, 2010, p.74)

Wane (2010) aponta que a mulher ter agora uma participação maior dentro das orquestras de *timbila*, isso é visto como uma contrariedade àquilo que foi posto pela tradição que envolve as orquestras. Barros(2017) mostra como Tracey observava a questão das mulheres não tocarem os instrumentos: “Sobre a mulher não poder tocar nas apresentações tradicionais, pode-se perceber que “a disciplina da orquestra é mantida com precisão e unanimidade”. (BARROS, 2017 p. 142). De acordo com a tradição, uma mulher

²⁶ A Zulu Dance é geralmente representada como uma dança típica dos povos Zulus, habitantes da província de Kwazulu-Natal. Nesta província, representada pelos povos zulus como “pátria original de seus ancestrais”, a dança já faz parte da cultura local, sendo inclusive representada como “sagrada”, como estratégia de resistência, como símbolo da identidade nacional zulu, como mecanismo de transmissão de costumes e crenças. (MELO, 2014, p. 17)

²⁷ Sobre a dança zulu, ler MELO, 2014

²⁸ Sobre a independência de Moçambique, ler CABAÇO, 2007

²⁹ Tradição é naquela área é um universo vasto que vai além de um conjunto de objetos, usos, costumes, crenças e rituais, pois é um campo sistematizado por cosmologias, ontologias e sistemas de parentesco e família, que produzem e ordenam práticas sociais e concepções de mundo. Normalmente constrói-se discursivamente a “tradição” por oposição complementar a um universo reconhecido como “modernidade”. (PASSADOR, 2011, p. 4)

tocar os instrumentos é mudar a ‘precisão’ e ‘unanimidade’ dos instrumentos. Wane (2010) aponta ainda que é possível observar as mulheres dançando e tocando, embora que seja raro observar isso.

Costa e Guedes (2010) no artigo intitulado “*As cicatrizes do amor: a representação da mulher na sociedade moçambicana em Paulina Chiziane*” que aborda o conflito que vive uma protagonista do conto “As cicatrizes do amor” de Paulina Chiziane³⁰, dividida entre tradição e modernidade³¹. Mesmo vivendo em contextos modernos dentro da sociedade moçambicana, a protagonista recorre a tradição para conseguir êxito em sua vida.

Esse fato mostra que mesmo adquirindo novos contextos dentro da sociedade moçambicana, como por exemplo, escritora, tocadora, dançarina, a tradição vai sempre está ligada a modernidade e vai representar ainda os papéis masculinos e femininos no contexto em que estão inseridos estes indivíduos.

A falta de informação sobre a participação das mulheres e de sua representatividade deixa um gostinho em saber mais sobre a forma como ela foi sendo inserida nesta manifestação cultural e como ela tem sido vista atualmente. Mas para isso temos acesso à algumas informações online.

2.3 A deusa da *Timbila*

Há no meio acadêmico uma ausência sobre a fala e participação das mulheres na *timbila chopi* como foi observado nos tópicos anteriores. Isso não quer dizer que não há uma participação da mulher de uma forma mais intensa do que as formas apresentadas nos relatos disponibilizados nos tópicos anteriores deste trabalho.

A rede mundial de computadores tem atuado segundo Barros (2013), como um canal de expressão sobre a *timbila*. Observa-se um conjunto significativo de imagens, vídeos, textos por meio desta rede. “As novas tecnologias comunicacionais têm um profundo impacto na construção da memória e em sua articulação com o processo

³⁰ Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana nascida em 1955. Fala a língua Chope e Ranga, aprendeu o português nas escolas católicas. Foi militante pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). É autora de obras como *Balada de amor ao vento*, 1990; *Niketche: uma história de poligamia*, 2002.

³¹ Modernidade é segundo o dicionário online período, influenciado pelo Iluminismo, em que o homem passa a se reconhecer como um ser autônomo, autossuficiente e universal, e a se mover pela crença de que, por meio da razão, se pode atuar sobre a natureza e a sociedade. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=modernidade&oq=modernidade&aqs=chrome..69i57j0l5.2973j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> acesso em 05/11/2018

identitário.” (SANSONE, 2012, p. 333). Acredita-se que um dos meios de patrimonialização e popularização da *timbila* deu-se por meio da popularização que a internet e outros meios digitais como por exemplo, a fotografia digital³².

Encontra-se online, o jornal moçambicano “Jornal Gratuito: Verdade³³”, fundado por Erick Charas que apresenta várias reportagens não apenas moçambicanas. O Jornal tem publicado uma reportagem intitulada: “*Timbila* do (des) entendimento marital!”, escrita por Inocêncio Albino, em 6 de setembro de 2012 e atualizada em 10 de setembro de 2012. O tema desta publicação está relacionada ao fato de que a *timbila* pode unir ou separar um casal.

O escritor traz um pouco a história de Florência Benjamim. “Ao longo da década de 1960, em Zavala, na província de Inhambane, Florência Benjamim nasceu, e, ainda na infância, instigada pelos pais e pela tradição e cultura locais começou a praticar a dança da *Timbila*.” (ALBINO, 2012). Albino mostra que Florência Benjamim é uma dançarina de *timbila* que começou a dançar desde a sua infância. Florência relata que seus pais trabalham na fabricação dos instrumentos, no caso, as *mbilas*, e possui uma relação “umbilical” tanto com os instrumentos, como os movimentos e as manifestações culturais.

Albino(2012) apresenta que quando Florência Benjamim está a dançar, há em sua expressão uma mostra de felicidade, parece que a dança vem a preencher qualquer necessidade humana que Florência possa ter. Ele diz ainda que é impressionante a forma como a *timbila* liberta Florência.

Quando Florência Benjamim dança, o seu corpo maduro movimenta-se, encanta as pessoas que demandam o espectáculo em virtude da harmonia dos seus movimentos, invariavelmente, afrodisíacos e sensuais e das sonoridades incríveis da *Timbila* – perante os quais nós, como povo chope, como moçambicanos, ou como homens do planeta terra, rendemos homenagem – ninguém resiste. Algumas pessoas acorrem ao palco e oferecem-lhe alguns bens materiais, abraçando-a. Instala-se a festa. Nessa altura Florência torna-se uma divindade. A deusa da *Timbila*. (ALBINO, 2012)

Albino (2012) apresenta que Florência Benjamim é vista pela maioria dos moçambicanos como a deus da *timbila*, não por todos, pois alguns acreditam que não deve ser dada a esta mulher essa posição de deusa, mas também não a viam como uma

³² é a fotografia tirada com uma câmara digital ou determinados modelos de telefone celular, resultando num arquivo de computador que pode ser editado, impresso, enviado por e-mail ou armazenado em websites ou em dispositivos de armazenamento digital. Dispensa, assim, o processo de revelação.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_digital acesso em 11/11/2018

³³ <http://www.verdade.co.mz/>

simples dançarina. Florência Benjamim reconhece esse seu poder de sensualidade e de beleza que o corpo dela produz. Florência fala que percebe este poder quando ela sai do palco e é recebida com presentes ou até mesmo um abraço.



Figura 09. Dançarina timbileira

Fonte: <http://www.verdade.co.mz/cultura/30205-timbila-do-des-entendimento-marital>

Acredita-se a imagem encontrada na página na entrevista seja Florência Benjamim, embora não tenha sido especificado isto.

Albino (2012) mostra que na província de Inhambane, pode-se encontrar Carlos Cumbane, dançarino de *timbila*, teria se encantado por Florência e por seus movimentos sensuais e afrodisíacos que o corpo da dançarina apresentava nos palcos. Carlos pediu Florência em namoro e ela aceitou, segundo o autor, um caso de amor na terceira idade.

Carlos Cumbane era um homem casado e deixou sua mulher para morar na casa de Florência, relata ela para Albino (2012). Florência conta ainda que dança para conseguir o sustento para a família junto com Carlos, ela diz que há essa necessidade em dançar para se sustentar.

Outro fato interessante mostrado na publicação é quando Florência diz que Carlos, por causa do ciúme pediu para que ela parasse de dançar, pois há muita sensualidade em sua dança. Florência diz não ao seu companheiro, mas ele para de dançar, desiste de subir ao mesmo palco para dançar com sua esposa. Para Florência, parar de dançar é como perder a vida.

Observa-se a partir desta publicação que segundo Barros (2017) o continente africano sempre tem mudanças, e estas mudanças são feitas pelo próprio homem. Enquanto os relatos coloniais feitos por Hugh Tracey ou algumas publicações de não

africanos, de cunho acadêmico não apresentam uma relação intensa das mulheres com a *timbila*, Albino, escritor moçambicano apresenta a deusa da *timbila*. Observa-se que assim como apresentado no capítulo 01, é necessário romper com a ideia de “história única” sobre os continente africano.

Esta foi a única publicação que foi possível observar a mulher na *timbila*.

CONCLUSÃO

Primeiramente, é importante deixar claro que, em momento algum este trabalho pretendeu universalizar as representações de gênero tanto na *timbila chopi* como em qualquer outra manifestação cultural do povo *chopi*, do distrito de Zavala, na província de Inhambane. Tentou-se aqui construir uma microanálise sobre as representações de gênero da cultura *chopi*, especificamente a *timbila*. Representações pouco apresentadas e publicadas, que pretendo continuar o estudo trabalhando em outras pesquisas como as de mestrado e doutorado.

Observamos que *timbila* possui, segundo Wane(2010) apresenta níveis de identidade. Representa uma identidade local pois é característica de um povo, o povo *chopi*. Uma identidade nacional pois foi introduzida em toda Moçambique como expressão cultural nacional. Universal quando tornou-se patrimônio pela UNESCO.

Observou-se que o povo *chopi* foi considerado por Hugh Tracey como “gentes afortunadas” pois possuem um dom especial para a música. Produzindo seus instrumentos com afinação própria que é transmitida por geração em geração, executando danças e cantando músicas que apresentam temas atuais vividos pela comunidade em que a orquestra está inserida.

Por meio da característica identitária local, foi possível problematizar aquilo que é “ser homem” e “ser mulher” dentro do contexto da *timbila* que estão ligados diretamente com as representações locais de cultura.

As representações de gênero dentro da *timbila* vão demonstrar as hierarquias sociais e de gênero do povo *chopi*. Em geral, a tradição apresenta que as mulheres não participariam da *timbila*, além de espectadoras ou na movimentação dos instrumentos quando é preciso movê-lo de uma comunidade a outra. Acredita-se que a marginalização da mulher nesta tão importante manifestação cultural foi dada pela construção social onde desde a infância os meninos eram convidados a aprender a tocar os instrumentos e as meninas não.

Por meio das representações do repertório cultural existente na *Timbila Chopi*, dos estudos que apresentam esta manifestação cultural, pelas imagens encontradas e pelas publicações na rede mundial de computadores, pode-se expor que por meio da tradição os papéis sociais atribuídos aos sujeitos, masculinos e femininos, eram bem delimitados e precisos demonstrando uma desigualdade de gênero nas práticas sociais. Com o processo

de patrimonialização que ocorreu com a *Timbila Chopi* observa-se a presença de mulheres afim de não deixar esta manifestação cultural acabar.

REFERÊNCIAS

ALBINO, Inocêncio. **Timbila do (des) entendimento marital!** . 2012. Disponível em: <<http://www.verdade.co.mz/cultura/30205-timbila-do-des-entendimento-marital>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

BARROS, Luciano Borges. **A TIMBILA NA RUA E NA REDE: Identidades, música e tecnologia comunicacional a partir de Moçambique** . 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364933372_ARQUIVO_Textoprovvisorio_anpunnacional_.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

BARROS, Luciano Borges. **NA TERRA DAS “GENTES AFORTUNADAS”: Música, Identidades e (re)produção cultural no universo chopi em Moçambique (c. 1920-50)** . 2017. 159 f. Dissertação de Mestrado (Mestre em História Social junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social)- Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

BRAÇO, António Domingos. **Narrativas Culturais e as Identidades de Gênero em Moçambique**. Gênero na Amazônia, v. 6, p. 259-273, 2014.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007.

CONCEIÇÃO, Luciano da. **Tempos difíceis para a timbila de Moçambique** . 2018. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/tempos-dif%C3%ADceis-para-a-timbila-de-mo%C3%A7ambique/g-45441715>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

COSTA, L. C.; GUEDES, J.C.L. **As cicatrizes do amor: a representação da mulher na sociedade moçambicana em Paulina Chiziane**. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.

FRANCISCO, Renata M. T. dos Santos; AZEVEDO, Amailton Magno. **Condição e resistência das mulheres em moçambique: ser mulher moçambicana a partir da escrita de paulina chiziane** . Disponível em: <http://www4.pucsp.br/ic/20encontro/downloads/artigos/RENATA_M_T_DOS_SANTOS_FRANCISCO.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUERRA, Luiz Antonio. **Sexo, gênero e sexualidade** . Disponível em: <<https://www.infoescola.com/sociologia/sexo-genero-e-sexualidade/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

MAHUMANE, Vanda. **Danças tradicionais de Moçambique** . 2012. Disponível em: <<https://www.mmo.co.mz/dancas-tradicionais-de-mocambique-dancas-mocambicanas>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELO, Aldina da Silva. **DANÇANDO COM OS ZULUS: representações de gênero em Kwazulu-Natal, África do Sul**. 2014. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Humanas/Sociologia)- Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2014.

OLIVEIRA, Arthur Rovida de. **Monografias sobre as *timbila* e a construção do Império Português em Moçambique**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Junho de 2008.

OLIVEIRA, Fernanda Chamarelli de; NASCIMENTO, Washington Santos. **A desconstrução da ideia de mulher em contextos africanos: Diálogos com Oyèronkè Oyèwúmi**. Disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/reportagens-exclusivas/a-desconstrucao-da-ideia-de-mulher-em-contextos-africanos-dialogos-com-oyeronke>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

TEIXEIRA, Ana Luísa. **“A construção sociocultural de “gênero” e “raça” em Moçambique: continuidade e ruptura nos períodos colonial e póscolonial”**. Disponível em: <<https://mosanblog.files.wordpress.com/2011/06/ana-luc3adsa-teixeira-iscte.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

MOÇAMBIQUE: DOCUMENTÁRIO TRIMESTRAL, n° 1. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1935.

TRACEY, Hugh. Três dias com os Bà-Chope. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n°24. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1940. pp. 23-58.

_____. Música, poesia e bailados Chopes. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n°30. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1941. pp. 69-112

_____. Marimbas, os xilofones dos Changanes. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n°31. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1942. pp. 49-61.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n°46. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 91-136.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n°47. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 103-119.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 48. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946. pp. 77-120.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 49. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1947. pp. 83-113.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 50. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1947. pp. 69-106

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 51. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1947. pp. 41-59.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 54. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1948. pp. 97-117.

_____. Gentes afortunadas. In: Moçambique: Documentário Trimestral, n° 55. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1948. pp. 15-39.

WANE, Marílio. **A *Timbila chopi*: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2007)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 2010.