

# Os caminhos de Venâncio Mbande e suas *timbila*: práticas de reprodução em Zavala

Sara Morais<sup>103</sup>  
Venâncio Bande Junior

Quando eu trabalhava nas minas da África do Sul, para onde eu tive a sorte de viajar, logo viu-se: os brancos (os patrões sul-africanos) gostavam muito de *timbila*. Então, eles fizeram um acordo para procurar outras pessoas que soubessem tocar e dançar e trazê-las para as minas. Então, eu peguei os homens e os levei para a WNLA, aqui em Zavala. A WNLA estava à procura dessas pessoas. E mais: os mandaram para as minas onde eu trabalhava [Minas de Rustenburg, em North Western Province, na África do Sul]. Então, os brancos lhes deram bons postos de trabalho [Muitos deles eram destacados para exercer funções de liderança nas minas ou trabalhos menos pesados, como motorista, para que também pudessem se dedicar à *timbila*], onde poderiam trabalhar e, ao fim do contrato, voltar para Moçambique continuamente. Assim, pudemos fazer uma orquestra. (Mbande *apud* Wane, 2019, p. 80-81)

**E**ste é o trecho de uma entrevista concedida por um dos mais respeitados *timbileiros*<sup>104</sup> moçambicanos, Venâncio Mbande, ao pesquisador Marílio Wane em novembro de 2007 no distrito de Zavala, província de Inhambane, Moçambique. Nele Venâncio comenta sobre o lugar assumido pelas apresentações de *timbila* nas minas de ouro e diamantes na África do Sul e seu papel no recrutamento de trabalhadores que foram contratados como mineiros e seguiram para

---

103 Beneficiária do financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n° 2022/11228-1.

104 Como são vulgarmente chamados os praticantes da música e dança de *timbila*.

o país vizinho para exercerem, contudo, funções diferenciadas em relação aos seus conterrâneos que os permitissem se dedicar aos ensaios e às apresentações de *timbila*. De fato, conforme mostraremos neste artigo, Venâncio Mbande se destacou como líder, seja nesse aspecto do recrutamento, seja no processo de “dinamização” das *timbila* em Zavala.

Durante os anos que trabalhou nas minas, construiu um espaço privilegiado para divulgação e continuidade dessa prática musical. Quando retorna definitivamente a Moçambique, em meados da década de 1990, após anos de uma longa guerra civil que se instalou (1976-1992) ato contínuo à independência do país, Venâncio conduziu um movimento que ficou conhecido como de “revitalização” das *timbila* em Zavala. O fim do sistema de regulados,<sup>105</sup> que suportava a existência dos grandes agrupamentos de *timbila* em quase todas as circunscrições daquele território, somado aos anos de guerra, que impossibilitaram grande parte das reuniões de pessoas (aspecto fundamental seja para os ensaios, seja para a realização de eventos em torno das *timbila*), pareciam colocar fim a uma prática vital da sociabilidade chope. Embora existam importantes e detalhados estudos que definem as *timbila*, julgamos importante abordar, ainda que resumidamente, o que é esta prática cultural.

Conforme descritas pela bibliografia especializada (Tracey, 1948; Dias, 1986; Munguambe, 2000; Jopela, 2006; Wane, 2010; Webster, 2009), *timbila* (sing. *mbila*) são instrumentos musicais do tipo xilofones, tocados por populações chopes do sul de Moçambique (especialmente localizadas na província de Zavala, mas não só) por meio de seus grandes agrupamentos (também denominados orquestras) chamados *m'godo*. Simultaneamente, o nome *timbila* também designa a dança, a música, o instrumento e a poesia cantada durante as apresentações (Bande Junior, 2021). Sua primeira menção consta do século XVI, em carta escrita pelo padre André Fernandes a colegas da Companhia de Jesus em Portugal, informação reiterada por grande parte dos estudos que trataram sobre o tema.

---

105 Circunscrições coloniais administradas pelos régulos, também conhecidos como autoridades tradicionais. Terminologia criada pelo governo colonial, que por sua vez se pautou na existência de chefias tradicionalmente legitimadas por regras de sucessão linhageiras instituídas pelas populações rurais; frequentemente subvertia essas regras para nomear indivíduos que servissem melhor aos interesses da administração. Apesar das várias mudanças políticas vividas pelo país envolvendo esses sujeitos, vale pontuar que o termo continua sendo amplamente utilizado no cotidiano daqueles que habitam os espaços onde essas autoridades angariam sua legitimidade e pela própria administração pública estatal (Dava; Macia; Dove, 2003).

Elas são executadas e vividas não somente em eventos locais de populações chopes e sob diferentes formatos em Maputo, capital do país, e com menos frequência em outras regiões e outros países, mas foi outrora utilizada por membros da administração colonial portuguesa como elemento de entretenimento nas circunscrições administrativas localizadas na província de Inhambane.

Tracey (1948) sugere que uma “orquestra” de *timbila* completa é composta, em média, por cinco *timbila*, dispostas do agudo para o grave: *xilanzane* (soprano), com doze a dezesseis teclas; *sange*, de catorze a dezoito teclas; *dole* (tenor), de dez a catorze teclas; *dibinda* (baixo), com dez teclas e *xikbulu* (contrabaixo), com três ou quatro teclas. Porém, atualmente, os grupos de *timbila* apresentam uma ligeira diferença em relação aos descritos por Tracey, pois são compostos, em média, por cinco *xilanzanes* (geralmente com dezoito, dezenove ou vinte tonalidades). Além disso, *sange* e *dole* não existem mais de forma separada, pois foram incorporados às atuais *timbila* de dezoito a vinte teclas. São também compostos por duas *mabinda* (plural de *dibinda*) com oito a dez teclas; dois ou três *xikbulu* com três ou quatro teclas; dois ou três chocalhos e, pelos menos, cinco dançarinos.

**Figura 1** - Tocador de *xikbulu* em cerimônia tradicional em Chissibuca, Zavala, Moçambique, 2018.



**Foto:** Venâncio Bande Junior.

**Figura 2** - Venâncio Bande Júnior segurando sua *mbila* ao entrar no palco do festival *M'sabo* 2018, Zavala, Moçambique.



**Foto:** Sara Morais.

**Figura 3** - Primeira fileira de tocadores do grupo *Timbila Ta Venâncio* posicionados no palco do festival *M'sabo* 2018. Da direita para a esquerda: Edmércio (xilandzane), Venâncio (xilandzane), Domingos (xilandzane), Rui (xilandzane) e Foloko (xilandzane).



**Foto:** Sara Morais.

Uma apresentação de *timbila*, denominada *m'godo*, dura cerca de 45 minutos a uma hora e o repertório completo é composto por 11 temas. Os tocadores de *timbila* são os primeiros a entrarem no palco.<sup>106</sup> O líder costuma ser um dos mais habilidosos, por isso fica posicionado ao centro, seguido pelos demais instrumentistas à sua direita e à sua esquerda, geralmente perfilados por ordem de importância e capacidade de execução do instrumento. Em outras palavras, por norma, os executores mais habilidosos posicionam-se próximos ao líder e os menos habilidosos ocupam as posições extremas.

O líder é o músico que se comunica com os demais timbileiros e com toda o grupo e dita quando a música começa e termina, respeitando sinais previamente estabelecidos. Das três categorias de *timbila* existentes (*xilandzane*/soprano; *dibinda*/baixo e *xikbulu*/contrabaixo), *xilandzane* ocupa a posição principal e aparece em maior número (em média cinco *xilandzanes* em uma orquestra). Os instrumentistas de *xilandzane* estão posicionados na linha de frente, os de *mabinda* seguem na segunda linha e, mais atrás, os *xikbulus*. No entanto, há casos em que apenas duas linhas são formadas: a primeira, de *xilandzanes*, e os *xikbulus* e *mabinda* na linha de atrás.

Os executantes de chocalhos se posicionam à frente dos músicos e ficam sentados até o momento da entrada dos dançarinos. Antigamente, os dançarinos de *timbila* vestiam-se apenas com peles de animais e penas de pássaros e seguravam igualmente um escudo e um bastão. Contemporaneamente, os dançarinos de *timbila* seguram um escudo na mão esquerda e um bastão na mão direita, vestidos em capulanas e camisetas. Eles também usam um conjunto de penas na cintura, chamado *ngundo*. Na perna esquerda ou nas duas pernas usam outros adornos, geralmente pele de carneiro.

---

106 Sobre a noção de palco nesse contexto, ver Morais (2022).



**Figura 4** - Escudos e bastões nas mãos dos dançarinos do Timbila Ta Venâncio em uma cerimônia em Jangamo, Inhambane, Moçambique, 2018.



**Foto:** Sara Morais.

Antes da entrada dos dançarinos, os músicos tocam dois ou três movimentos introdutórios, chamados *m'tsitso*. Esses três andamentos são normalmente instrumentais, tocados sem canto e duram no total entre 10 e 15 minutos e servem para anunciar o início da apresentação às populações vizinhas, para que possam assistir ao espetáculo. No entanto, em alguns casos, os músicos são livres para improvisar e cantar durante a apresentação. A quarta música denomina-se, também, *m'tsitso*, mas com a particularidade de ser tocada para acompanhar a entrada dos dançarinos. Idealmente, os dançarinos ficam de frente para os músicos. A disposição dos dançarinos também segue a mesma lógica da disposição dos tocadores de *timbila*. Os mais habilidosos estão posicionados ao centro. A única diferença é que, geralmente, *há dois líderes dos dançarinos*: um conduz todos os dançarinos à sua esquerda e o outro conduz todos os dançarinos à sua direita.

Embora nas grandes apresentações, principalmente nos palcos convencionais, os dançarinos estejam voltados para o público, tradicionalmente e nas apresentações locais, eles estão voltados para os músicos. Em primeiro lugar, porque esta posição facilita a comunicação entre músicos e dançarinos. Isso também se dá porque a percepção ou conceito do palco utilizado localmente

é diferente da ideia convencional de palco, onde os músicos se localizam, apartados do público ou audiência.<sup>107</sup> Nos palcos convencionais, o público geralmente se posiciona de frente para o palco. Então, não faz sentido que as *timbila* fiquem de costas para o público. No entanto, localmente (geralmente em cerimônias tradicionais organizadas nas localidades rurais do distrito) os dançarinos ficam de frente para os músicos porque o público, geralmente, posiciona-se em semi-círculo, começando por trás dos tocadores de *timbila*. Um fato importante a ser mencionado é que a disposição dos palcos convencionais e a posição das *timbila* à frente dos músicos, de frente para o público, obstruem a visibilidade do público aos tocadores, que já estão sentados atrás dos dançarinos.

**Figura 5** - Dançarinos em frente aos tocadores. *Timbila Ta Canda* em cerimônia tradicional em Chissibuca, Zavala, Moçambique, 2018.



**Foto:** Venâncio Bande Junior.

---

107 Para uma discussão fundamental sobre audiência em contextos africanos, ver Barber (1997).

**Figura 6** - O palco no mato. Timbila Ta Canda em cerimônia tradicional em Chissibuca, Zavala, Moçambique, 2018.



**Foto:** Sara Morais.

Após a entrada dos dançarinos, o quarto *m'tsitso* é imediatamente finalizado e a quinta música, chamada *m'geniso*, começa. É uma das músicas mais vigorosas e logo no início, o líder do grupo ou qualquer outro tocador de *timbila/xilandzane*, inicia a música em um ritmo bem sutil. Nesse momento, os dançarinos têm a liberdade de improvisar qualquer passo de dança que quiserem, até mesmo alguma performance cômica. Esse é um período curtíssimo da música e serve para que os dançarinos interajam com o público e ocorre no início de quase todas as músicas de *m'geniso*. Em seguida, ainda em um ritmo descontraído, o líder faz um chamado para os dançarinos cantarem e logo em seguida a música muda para um ritmo mais vigoroso.

Após o *m'geniso*, segue o *m'txuyo*, uma das músicas mais longas do repertório e uma das mais descontraídas para os dançarinos. No início e no final da dança, todos dançam ao mesmo tempo. No entanto, ao longo da música, eles são divididos em dois grupos. Dos dois líderes do centro, enquanto os da esquerda dançam, os da direita relaxam. A próxima música chama-se *m'wemiso*



e é também uma das mais vigorosas, mas ao mesmo tempo a mais curta de todas. A certa altura, os dançarinos assumem a mesma posição, cantando e realizando apenas movimentos leves. Alguns sugerem que é por isso que a música se chama *mwemiso*. Depois do *mwemiso*, a próxima música se chama *xibudo*. É também uma das mais vigorosas e recebe esse nome devido às repetidas vezes que os dançarinos batem no chão com o escudo. Como os dois últimos, ao longo da dança, os dançarinos se dividem ao meio e alguns dançam enquanto os outros relaxam.

Após as três músicas vigorosas, segue-se o *m'zëno*, que é o mais descontraído de todo o repertório. No entanto, é considerada o ápice de toda a performance do grupo e também é intitulada “canção solene”. Os dançarinos executam movimentos muito leves e cantam mais devagar e de forma mais audível. É uma música com fortes mensagens de moral, educação social ou crítica, geralmente contada em parábolas ou em forma de humor. Neste momento, o público é convidado a juntar-se aos bailarinos, cantando e dançando.

Depois do *m'zëno* segue o *mabhandla*. Todos os dançarinos começam a dançar ao mesmo tempo. No entanto, durante a música eles também são divididos em dois grupos e, como nas outras músicas, um grupo dança enquanto o outro relaxa. Para encerrar a apresentação, os tocadores de *timbila* tocam o último *m'tsitso*, que acompanha a saída dos bailarinos do local da apresentação.

Uma observação importante é que os nomes das músicas que compõem o repertório de um *m'godo* respeitam uma lógica pré-estabelecida e são imutáveis; todos os *migodo* devem respeitar essa lógica. Isso significa que os grupos de *timbila* podem criar novas composições e incorporá-las ao repertório, mas os nomes das músicas permanecerão os mesmos. Por exemplo, se criarem um *m'zëno*, o que acontece é a substituição do antigo *m'zëno* pelo novo. Assim, a designação musical e a coreografia permanecem as mesmas.

\*\*\*

Neste texto vamos descrever aspectos da história de um grupo de *timbila* de Zavala que permanece em atividade ainda hoje, mesmo após o falecimento de Venâncio Mbande, seu fundador. Para tanto, percorreremos a trajetória de Venâncio desde seu primeiro contato com a prática musical, as circunstâncias que o levaram ao trabalho em uma mina na África do Sul (onde desenvolveu suas

habilidades com a *timbila*) até seu retorno a Moçambique. Com isso, queremos discutir a importância da prática das *timbila* nas minas para a sua reprodução atualmente, um assunto que ainda não produziu análises mais detidas, a despeito da sua relevância para a compreensão do contexto moçambicano do pós-guerra civil e do (re)surgimento de grupos de *timbila* a partir de 1994.

Para este capítulo decidimos nos concentrar no papel desempenhado por Venâncio Mbande na reprodução das *timbila* em Zavala. Num cenário de desarticulação de um sistema que permitia a organização dos grandes agrupamentos de *timbila*, compreender a centralidade de certos indivíduos como Venâncio num período em que Moçambique passava por rápidas e profundas transformações de toda ordem nos ajuda a complexificar a apreensão de certas dinâmicas sociais as quais, como as da *timbila*, ficaram subsumidas a explicações anacrônicas e pouco convincentes a respeito da sua extinção. Afinal, se as *timbila* tivessem sido dizimadas com o fim do sistema de regulados, o que explicaria sua existência após a guerra e ainda hoje?

Antes, porém, convém explicar nossa relação com o tema. Nossas reflexões a quatro mãos são resultado de distintos engajamentos com as *timbila*.

Venâncio Mbande Jr. é timbileiro desde a sua infância, sob influência do seu pai Venâncio Mbande. É Licenciado em Gestão e Estudos Culturais pelo Instituto Superior de Artes e Cultura, em Maputo, e Mestre em Etnomusicologia pela Rhodes University, África do Sul, onde também foi professor a tempo parcial na International Library of African Music (ILAM), uma instituição ligada à Rhodes University e referência obrigatória quando se trata de pesquisa, ensino e arquivo da música africana do Sul do Sahara. Trabalha na Direcção Provincial da Cultura e Turismo de Inhambane, órgão público ligado ao Ministério da Cultura e Turismo. Desenvolveu a sua pesquisa do mestrado sobre a influência da globalização e modernidade nas culturas locais, concretamente na música e dança da *timbila*. Sara tem formação em antropologia social, desenvolveu sua pesquisa de doutorado em Moçambique sobre o lugar ocupado pelas *timbila* no projeto mais amplo de construção da nação, com foco no processo de patrimonialização que culminou com a sua proclamação como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) em 2005.

Conhecemo-nos na cidade de Inhambane em 2018, quando Sara realizava sua pesquisa de campo em Zavala (província de Inhambane). Venâncio se tornou um interlocutor fundamental, não somente porque a acompanhou

diversas vezes em visitas aos chefes dos grupos de *timbila* nas localidades rurais de Zavala, mas principalmente porque estabeleceram um diálogo crítico sobre diversos aspectos relacionados ao tema da pesquisa (processos de reprodução dos grupos de *timbila*, processos migratórios, política cultural, efeitos da patrimonialização, festivais de cultura, entre outros). Conversamos mais de uma vez sobre a possibilidade de compartilharmos a elaboração de algum trabalho sobre nossas pesquisas no futuro, quando tivéssemos terminado nossos cursos de pós-graduação. A oportunidade da escrita conjunta proposta pelas organizadoras deste livro pareceu o momento ideal para transformar nossos planos em ação. Abordar certos aspectos inéditos da trajetória de Venâncio Mbande e sua importância para a história recente das *timbila* nos pareceu uma via produtiva, pois nos permitiu, por um lado, ampliar dados construídos em nossas investigações, prolonga nosso diálogo intelectual e de amizade (desta vez à distância) e, por outro, contribuir para a circulação de conhecimento sobre o tema.

Utilizamos como fontes para a escrita deste texto dados contidos em material de arquivo (documentos programáticos da Companhia Nacional de Canto e Dança; documentos produzidos pelo governo moçambicano no âmbito da candidatura da “*timbila chope*” no Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade; excertos de jornais; fotografias recolhidas no ILAM), em referências bibliográficas com produção de entrevistas com Venâncio Mbande, nos dados de pesquisa dos autores que escrevem essas linhas e, claro, na experiência pessoal de Venâncio Mbande Junior, cujas palavras adiante ressaltam sua ligação.

Sou o sétimo dos filhos homens do Venâncio Mbande. Toco *timbila* desde 1996, logo após a aposentadoria do meu pai do trabalho mineiro na África do Sul. Lembro-me de ter acompanhado o pai em algumas visitas aos grupos de *timbila*, sobretudo em Mindú, Nhacutowe, Mavila e Zavalene e o acompanhado ao primeiro *M'sabo* em 1994, quando Venâncio Mbande apresentou-se com o grupo de Nhacutowe, liderado pelo importante *timbileiro* Bernardo Romeu Simão. Quando visitavam os grupos de *timbila*, Venâncio Júnior era sempre chamado a tocar um trecho da música de *timbila* para incentivar as crianças presentes a aprender a tocar o instrumento. Ser coautor deste artigo e escrever sobre meu pai poderia ser considerada uma tarefa fácil, dada a quantidade de informação de que disponho. Embora seja verdade, considero essa relação de proximidade muito desafiante. Entretanto, considero também ser um privilégio ocupar três posições na vida do Venâncio Mbande: ser seu filho, ser *timbileiro* e ser coautor

deste artigo. O convite para escrever juntamente com a Sara aparece num momento em que pessoas amigas e não só, têm me abordado sobre a necessidade de escrever uma biografia do Venâncio Mbande, dada a importância dos trabalhos dessa figura no campo das *timbila*. Algumas dessas pessoas eu gostaria de mencionar: Boudina MCconnachie, minha supervisora no curso de mestrado em etnomusicologia no ILAM/Rhodes University; Gianira Ferrara, pesquisadora e amiga; Simão Nhacule, funcionário do Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, professor de música na Escola Nacional de Música e praticante de *timbila*. Portanto, o presente artigo, embora não seja necessariamente uma biografia, tem um significado muito especial para mim e pode ser visto como uma base para a elaboração de um estudo biográfico no futuro.

Neste artigo, a partir de certos aspectos da trajetória de Venâncio Mbande, buscaremos compreender a centralidade do contexto das minas sul-africanas na reprodução das *timbila* de Zavala, território considerado como terra dos chopos por excelência. Trata-se, convém apontar, de um primeiro exercício analítico de tema que merece um projeto de pesquisa mais amplo. A bibliografia sobre as motivações e condicionantes que levaram tantos sujeitos do sul de Moçambique a migrar é extensa.<sup>108</sup> Não se sabe exatamente quando sujeitos chopos começaram a migrar para o país vizinho, mas os dados apontam que esse fluxo começou em 1897 (Harris, 1959), por meio de convênios que estabeleciam a regulamentação do recrutamento do trânsito de trabalhadores moçambicanos.<sup>109</sup>

---

108 Cf. em especial Harris, 1959; Isaacman & Isaacman, 1983; Harries, 1994; Centro de Estudos Africanos, 1998; Covane, 2001; Macagno, 2001; Thomaz, 2012.

109 Segundo Harris (1959: 50), “A emigração de trabalhadores de Moçambique para as minas da África do Sul foi regida por uma série de acordos internacionais iniciados em 1897 entre Moçambique e a República Transvaal, seguidos pelo Modus Vivendi de 1901, a Convenção Transvaal-Moçambique de 1909, e a Convenção Portugal-África do Sul de 1928, revista em 1934, 1936, e 1940. [...] O recrutamento de trabalhadores internacionais em Moçambique a sul do paralelo 22° S tem sido levado a cabo desde 1900 pela Witwatersrand Native Labour Association (WNLA), uma empresa criada pelas minas e à qual as autoridades portuguesas concederam um monopólio. De acordo com os acordos existentes, um mínimo de 47,5% do tráfego marítimo de importação para a Zona Competitiva deve passar pelo porto de Lourenço Marques. Doze meses é o tempo mínimo e dezoito meses o tempo máximo do contrato. O número máximo de recrutas mineiros por ano é de 100.000, enquanto o mínimo garantido é de 65.000”.



Conforme explica Thomaz (2012, p. 235), “as províncias do sul de Moçambique – Maputo, Gaza e Inhambane – foram, entre fins do século XIX e ao longo de todo o século XX – fornecedoras privilegiadas de mão de obra para as minas e as *farmes* (grandes propriedades agrícolas, anglicismo incorporado ao português de Moçambique) da África do Sul”. O autor indica que a WNLA (Witwatersrand Native Labour Association), a empresa legalmente mais importante para o recrutamento teve um dos seus escritórios sediados no distrito de Homóine. Wane (2019, p. 77) mostra que essa empresa, que “detinha o monopólio de trabalhadores africanos da colônia de Moçambique – decidiu instalar um escritório na própria Circunscrição de Zavala”. Esses dados apontam para a capilaridade do sistema de recrutamento, que permitiu a contratação de um número cada vez maior de trabalhadores em diferentes localidades da província de Inhambane.

Venâncio partiu para a África do Sul com 18 anos. Era 1948. Ele tinha assinado contrato de trabalho por intermédio do governo colonial português (não sabemos exatamente em qual circunscrição), que fiscalizava e intermediava a saída de sujeitos do território. A trajetória de Venâncio assemelha-se a de muitos moçambicanos do sul, que saíram de suas localidades rurais para buscar trabalho assalariado na indústria mineira. Em sua maioria homens jovens, viram na oportunidade a possibilidade de aquisição de bens materiais, do cumprimento de obrigações matrimoniais - prestações relativas ao *lobolo* (Newitt, 1995, p. 484). Além disso, o trabalho migratório também pode ser caracterizado como “iniciação dos jovens do sexo masculino” (Webster, 2009: 105).

Thomaz (2012, p. 222) aponta que “destacar o *lobolo* como um dos elementos a definir a saída de um jovem do sexo masculino rumo ao trabalho nas minas ou nas *farmes* da África do Sul, ou mesmo na cidade de Lourenço Marques, constitui certamente um avanço”, como nos casos dos trabalhos de Harries (1988, 1994), Feliciano (1998) e Rita-Ferreira (1963) que, diferentemente de outros tantos estudos sobre os condicionantes da migração, enfatizaram na análise “uma instituição nitidamente local que constitui o centro de boa parte das narrativas dos habitantes da região”. Thomaz (2012) avança ainda mais ao explorar, a partir de conversas com seus interlocutores, motivações variadas

implicadas nas decisões de partir para as minas<sup>110</sup>. Nossa contribuição vem somar mais um elemento nesse complexo fluxo de pessoas para o país vizinho ao incluir a prática das *timbila* como um dos mobilizadores do movimento migratório, conforme sugere Venâncio na epígrafe que abre o texto.

Assim, juntamente com muitos desses trabalhadores foram as *timbila*. Tracey (1948) afirma que em 1944 havia 47 “orquestras” em atividade nas minas. O autor aponta que a prática musical tinha um lugar central na sociabilidade dos trabalhadores aos domingos, quando se apresentavam para um público de europeus e de outros africanos que viviam nos alojamentos daqueles espaços laborais.

Sobre esse contexto, Webster (2009) aponta que

A música dos chopes é uma questão diacrítica. As minas encorajam os vários povos a que se dedicassem às suas danças tradicionais aos domingos; é aqui que os chopes se destacam, ao revelarem maior habilidade do que qualquer dos outros povos da África austral. Nas minas, uma orquestra chope é composta por músicos e dançarinos talentosos vindos de toda a terra dos chopes que o destino quis que acabassem por se encontrarem nas minas. As orquestras são, para os mineiros que as compõem, representativas da identidade do povo chope de um modo transversal a todas as barreiras políticas e territoriais mais pequenas (Webster, 2009, p. 106).

Hugh Tracey, pioneiro no estudo mais detido das *timbila* na década de 1940, teve um papel fundamental nesse contexto, pois além de estudar várias das expressões praticadas nas minas, tendo, portanto, acesso privilegiado a esses espaços, foi quem sugeriu o formato das arenas nas quais se davam as apresentações. Em *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines*, publicação dedicada ao estudo fotográfico das danças representativas dos diversos grupos “tribais” que viviam nas minas, Tracey comenta na seção de Agradecimentos:

---

110 A bibliografia africanista sobre o tema enfatiza “a violência sistêmica situada para além do controle daqueles convertidos em mineiros nas diferentes etapas que constituem sua trajetória - do recrutamento à viagem, ao cotidiano das minas, bem como à espoliação a que eram submetidos no retorno” (Thomaz, 2012: 222). Somados a esses aspectos, o autor propõe que sejam somados outros que teriam sido deixados de lado, como “a decisão individual de se deslocar às minas e elementos de natureza lúdica que surgem na viagem, na estadia e por ocasião do retorno à terra de origem quando, enquanto *majonijoni*, eram e são recebidos com festa e alegria pelos seus” (*Ibid.*: 223).

Há muito tempo defendo a construção de tais arenas (em oposição a pistas de dança planas, sem fileiras de assentos ou bancos de grama para os espectadores) para que a arte da dança nativa receba seu devido reconhecimento tanto de brancos quanto de negros.

Mas isso não aconteceu, até que Lewis Hallet, ao aceitar meu projeto para uma arena semi-circular, construiu-a em uma pedra no seu East Compound na Consolidated Main Reef Mine, cuja viabilidade para a construção de um estádio especial para dança tornou-se aparente. Foi um sucesso imediato tanto entre os dançarinos quanto entre o público; e desde essa data, em 1943, quando a arena foi inaugurada, Mine Dances tem sido uma atração reconhecida para turistas e visitantes europeus.<sup>111</sup> (Tradução nossa)

Desde muito cedo Venâncio se envolveu com a prática da *timbila* no país vizinho, mas foi na Impala Platinum Mine, última companhia para a qual trabalhou antes de se aposentar em 1995, onde se notabilizou, chegando a criar seu próprio agrupamento. Sua posição como importante timbileiro o tornou, conforme declaração da epígrafe, um “recrutador” de bons tocadores para trabalhar na mina em que ele estava vinculado. Muitos dos que aprenderam com ele e desenvolveram suas habilidades no contexto mineiro, ao retornarem para Zavala após muitos anos de trabalho árduo, findos os contratos de trabalho, continuaram a praticar *timbila*, seja no grupo formado por Venâncio em Guilundo, seja em outros agrupamentos.

Mas essa história é um pouco mais longa. Passemos a explorar suas nuances.

---

111 Trecho original: “I had long advocated the construction of such arenas (as opposed to flat dance floors without tiers of seating or grass banks for the spectators) so that the art of native dancing should receive its proper recognition from white and black alike. But it was not until Lewis Hallett, accepting my design for a semi-circular arena, built it in a stone in his East Compound at the Consolidated Main Reef Mine that the practicability of a special stadium set aside for dancing became apparent. It was an immediate success both with the dancers and the audiences; and from that date in 1943, when it was first opened, Mine Dances have been a recognised attraction for European tourists and visitors”.

## Notas biográficas sobre Venâncio, o fundador do grupo

Venâncio Mbande nasceu em Mbandeni em 1933. Desde muito cedo envolveu-se com o aprendizado de instrumento, mais especificamente com o que se toca na dança *ngalanga*, por meio da qual teve os primeiros contatos com *timbila*. As instruções iniciais ele recebeu do seu avô materno, Chikhewane. Venâncio é filho de Mafungavani e Nothiso, que vivia em Homoíne quando seu irmão mais velho, casado com Mafungavani, faleceu. Nothiso foi a Mbandeni para participar do ritual de purificação da viúva, na qual praticou relação sexual com a cunhada que resultou na concepção de Venâncio (Londolane).

Aos nove anos Venâncio foi enviado para viver em Homoíne devido à existência de conflitos envolvendo linhagens em torno da transmissão do cargo de chefe na linhagem paterna. As informações sobre esse episódio não são muito precisas, mas indicam que a presença de Venâncio naquela localidade perturbava as estratégias que sua linhagem estava articulando em relação à sucessão ao cargo, possivelmente porque era o primeiro filho do irmão mais velho. Tendo nascido de uma relação excepcional, a plasticidade envolvendo sua posição na linhagem poderia ser utilizada a favor ou contra na reconstituição da narrativa em torno da hereditariedade no processo decisório.

Em Homoíne, passou a integrar um grupo de *timbila* do seu futuro sogro, Foloko. Foi viver na África do Sul para trabalhar nas minas de ouro antes de completar seus 18 anos, sendo seu primeiro contrato de trabalho assinado em 1948. Durante décadas, enquanto trabalhava na Impala Platinum Mine, foi um dos principais intermediários no recrutamento de chopes que tocavam ou dançavam *timbila* para trabalharem na mina onde estivesse empregado (Tracey e Zantinger, 1976, p. 4). Um dos filhos de Sikhepanyane, irmão de sua mãe, chamado Tomwane (portanto primo cruzado matrilateral), foi trabalhar na África do Sul, onde aprendeu a tocar com Venâncio. Um dos seus irmãos, filho de sua mãe com Twalufo, também aprendeu com ele nas terras do rand.

Venâncio teve vários filhos, fruto da sua relação conjugal com cinco mulheres diferentes. Com a primeira, teve um filho, seu primogênito que faleceu em 2016, que não tocava *timbila*. Outra chamada, Fátima, faleceu em 1993 deixando duas filhas que não tocam *timbila*. Fátima era filha de Catarina e Augusto Cilundu, que tocava no agrupamento do Venâncio, na África do Sul. Outras duas das suas esposas são irmãs, filhas da união de Foloko com Julieta.



Alzira e Hortência vivem em Guilundo, onde Venâncio fixou a sua residência em 1978, saído de Homoine, na iminência da Guerra Civil. Portanto, a partir de 1978, Venâncio passava seus períodos de férias em Guilundo. O seu contrato nas minas estabelecia o direito de um mês de férias, após um ano de trabalho. Entretanto, devido à posição que ele ocupava de chefe de cozinha, aliado à sua influência entre os mineiros chopes e sua fluência na língua Inglesa, sobretudo na sua última companhia, que fizeram com que se tornasse mediador entre o patronato e a ala dos mineiros chopes durante as frequentes greves dos trabalhadores, raramente completava o período de um mês de férias com a sua família em Guilundo, chegando a permanecer um ou dois anos sem visitar a família. Por um lado, esta situação fez com que a tarefa da gestão da sua família fosse delegada ao seu sobrinho, Fernando Cumbane, filho da sua prima e por outro, as suas ausências fizeram com que alguns dos seus filhos mais velhos não aprendessem a arte de fabricar e tocar timbila.

Durante o seu curto período de férias, frequentava a casa do Bernardo Simão, localizada numa outra localidade dentro do Distrito de Zavala, para ensaiar com o *m'godo* que este liderava (Timbila ta Nyacutowe). A essa altura, Venâncio ainda não tinha fundado o seu *m'godo* em Moçambique e, perto da sua residência, todas as orquestras de que se tem registro se extinguíram antes mesmo de 1978, altura em que ele se instalou na região.

Alzira e Venâncio tiveram cinco filhos: Armando (toca *timbila*), Julieta (dois de seus filhos, Edmércio e Ervino, tocam), Nelson (falecido em 2006, tocava), Mariana (toca) e Londolane (Venâncio Mbande Jr., toca). Da relação com Hortência, nasceram seis filhos: Rui (toca), Zelinha, Domingos (toca), Nilza, Núbia e Foloko (toca). Sua quarta esposa, chamada Diolinda – de quem se divorciou –, era filha de Ulembane, irmão de Bernardo Romeu Simão (importante timbileiro e compositor de canções de *timbila* de Nyacutowe. Faleceu em 2019). Um filho único nasceu desse casamento: Raimundo, que se tornou tocador, assim como seu filho, Amilton.

Venâncio desenvolveu a maior parte da sua vida como timbileiro na África do Sul, onde tocou com importantes timbileiros, como Chambine e Sathanyane Bokiso, em grupos já constituídos quando da sua chegada.

Formou seu próprio grupo em 1953, com 19 dançarinos e 19 tocadores<sup>112</sup>. No entanto, como referimos anteriormente, o seu trabalho nas minas da África do Sul e a consequente ausência em Guilundo fez com que apenas mais tarde, depois da sua aposentadoria, em 1995, os seus filhos aprendessem a tocar e fabricar<sup>113</sup>. Venâncio compôs diversas canções que eram interpretadas nas minas aos domingos e que fizeram dele o mais importante chefe de *timbila* em Zavala durante décadas, juntamente com sua incontestável habilidade de construir instrumentos que “soam bem” e consideradas com alta qualidade estética.

Uma das suas composições mais destacadas é o *m'zeno* sobre a morte do Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, morto num acidente aéreo, nas montanhas de Mbuzine, na África do Sul, que passamos a citar, em língua chope e traduzida para a língua portuguesa:

*Hi ngani zveee, malalani hici mibumela mahunga ya makono ma hi pwisako kupanda, he dhavetwe m'kuko ngonyamo ya ma Africa;*

Silêncio, escutem esta triste notícia, mataram o nosso galo, o leão dos africanos.

*Venasi wathu kusika timbila thanga ngu mbilo yici ruma, yi na kugela ku dbila maxaka, Samora wa ku dawa ngu wunene, hi dhavetwe m'kuko n'gonyamo ya ma Africa;*

Venâncio, para criar as composições de *timbila*, escute primeiro o teu coração, vai te ajudar a compor canções em memória dos teus entes queridos, a exemplo do Samora, as suas boas ações o levaram à morte. Mataram o nosso galo, o leão dos africanos.

*Ku dhava kwako Samora mbathu va kumbi ti dziva tiya tilavekako tatinene, moyo wako tata wusawulekite wunatsula ka cikwembu, hi dhavetwe m'kuko n'gonyamo ya ma Africa;*

---

112 Fonte: <https://bahai-library.com/bafa/m/mbande.htm>. Acesso em: 22 ago. 2018. A composição desse grupo, pelo que recordam seus filhos Venâncio Jr. e Rui, era majoritariamente de pessoas ligadas por laços de parentesco.

113 Além das instruções face a face, as lições do pai eram treinadas com apoio de outros suportes. Domingos, que está com vinte e poucos anos e é reconhecido pelos seus pares como um dos melhores tocadores atualmente em Zavala, contou a Sara que cresceu ouvindo as fitas cassetes com gravações das execuções do pai na África do Sul, o que permitiu com que memorizasse as canções que tocaria mais tarde, quando passasse a integrar o grupo.

Samora, tu foste morto por pessoas que não entendiam as tuas boas ações, que Deus te conceda um eterno descanso. Mataram o nosso galo, o leão dos africanos.

Garasa wathu kudhila ngukupwa tate kudhawa, kusala niwusiwana ni ku alakanya Samora wakwe wa m'koma, hi dhawetwe m'kuko n'gonyamo ya ma Africa;

Graça está de luto e muito triste porque mataram Samora, seu esposo. Mataram o nosso galo, o leão dos africanos.

*Nguva cilo cakupwata sibamu ni dba ngaramba maxaka yamina hi cinga tsula hiya phota, bidha dhila botse valungu nivathu va m'tima, hi dhawetwe m'kuko n'gonyamo ya ma Africa.*

Se nós tivéssemos armamento, poderíamos convocar todos os nossos amigos e familiares para vingar a sua morte, assim todos sentiríamos a mesma dor, brancos e negros.

Longe de qualquer exercício interpretativo da letra deste *m'zeno*, o qual certamente seria bem-vindo, mas que escapa dos nossos propósitos mais imediatos aqui, destacamos a importância da relação intrínseca do *m'godo* de Venâncio na mina com o contexto social e político da sua terra natal. Embora tenha composto no contexto mineiro, as referências e inspirações continuaram sendo as relacionadas ao território onde nutria suas relações sociais mais significativas, ou seja, as advindas dos seus laços mais amplos de parentesco, amizade e vizinhança e os episódios de elevada relevância política que se desenrolavam no complexo processo de construção nacional no Moçambique pós-independência. O conteúdo dessas canções informava aos sujeitos chopes trabalhadores nas minas os acontecimentos mais atuais do seu país, remetendo-os ao cenário que encontrariam no regresso.

Nesse sentido, Venâncio se alinhava a uma longa tradição voltada à composição das letras das *timbila*, as quais expressam problemas locais, fortalecendo valores e estreitando sentimentos de pertencimento entre aqueles que partilham de um mesmo espaço de interações. Ainda que o local físico de apresentações fosse nas arenas das minas, a comunicação produzida pelas letras se referia à vida social em Moçambique. Se antes da independência os conteúdos dessas letras se voltavam a acontecimentos vividos pelas populações das circunscrições dos regulados, após 1975 o repertório temático se alarga, incorporando aspectos de uma comunidade imaginada que extrapola os limites dos territórios

considerados chopos. O luto pela morte de Samora Machel, primeiro presidente do país, e a alta estima por ele concedida, são alguns dos elementos que revelam essa mudança.

**Figura 7** - Venâncio Mbande e seu grupo na mina de Wildebeesfontein, próxima a Rustenburg, 1985.



Fonte: ILAM.

## O retorno a Zavala em 1996

Em 1993, após a morte da sua esposa Fátima Chilundo, Venâncio anunciou à família que estava prestes a se aposentar. A história várias vezes por ele contada revela que depois de vários anos de trabalho na África do Sul, embora possuísse naquele momento um contrato de trabalho ainda válido, era tempo de dedicar-se à sua vida e à sua família. Para além disso, entre 1993 e 1994, como um dos *timbileiros* mais influentes, Venâncio recebeu vários convites para aderir a um movimento local de resgate da música e dança de *timbila*, uma prática cultural quase extinta naquele tempo.

Com “extinção” nos referimos ao cenário desencadeado pela independência do país. O fim do sistema de regulados a partir de 1975, por força do projeto nacionalista da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), provocou transformações profundas para as *timbila*. Todo o aparato que permitia a reprodução dos grandes agrupamentos de *timbila* (as chamadas orquestras)



era mantido pelos régulos, autoridades responsáveis pelo seu recrutamento, manutenção e organização (ensaios, eventos, etc.). Não há dados precisos na bibliografia sobre o tema a respeito da dinâmica interna dessas orquestras. Os trabalhos que apresentam mais informações sobre esse aspecto (Tracey, 1949; Mungambe, 2000; Webster, 2009) e as narrativas dos timbileiros – alguns dos quais vivenciaram o contexto antes da independência do país – 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* (ensaios e apresentações).

A nova ordem política inaugurada pela Frelimo com a independência buscou rapidamente menosprezar a figura do régulo. Segundo West (2009 [2005], p. 22), desde sua criação, “a Frelimo encarou sempre essas figuras de autoridade com grande desconfiança”. Com efeito, após a independência do país, o partido destituiu todas as “autoridades tradicionais” das funções que exerciam e criou órgãos locais para arbitrar 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). Se eram essas as autoridades que sustentavam a existência dos grandes agrupamentos de timbila, podia-se pensar que essa prática desapareceria. Era esse, inclusive, o sentimento da época<sup>114</sup>.

Mas o que se viu, ao invés da extinção das *timbila*, foi a sua readaptação ao novo contexto. Dois fatores podem ser destacados para explicar esse fenômeno. Em primeiro lugar, o papel proeminente de certos timbileiros que, reunindo capacidade de liderança, carisma e prestígio advindo do seu estatuto se dedicaram à criação ou reorganização de grupos circunscritos, em geral, a suas localidades, cujos membros ligavam-se entre si por laços de parentesco, amizade e/ou vizinhança (Morais, 2020a). Um segundo fator deve-se a um movimento de “revitalização” da “cultura chope”, como se referem os timbileiros e muitos zavalenses à criação da Associação dos Amigos de Zavala (AMIZAVA) em 1994 e que em agosto do mesmo ano produziu o primeiro festival de timbila ocorrido após a independência do país, designado *M’sabo*. O contexto do pós-guerra civil foi propício para esse intento, pois as iniciativas e os discursos governamentais voltados à construção de uma política cultural

---

114 Ver, por exemplo, Rita-Ferreira (1974).

se referiam à ideia da conquista de uma democracia que deveria ser implementada pelo Estado com o apoio da sociedade civil. A instituição de associações era, portanto, muito bem-vista e foi incentivada pelo poder público<sup>115</sup>.

Uma vez que até então Venâncio ainda não tinha fundado a sua orquestra em Moçambique, neste primeiro *M'sabo* apresentou-se com o *m'godo* de Bernardo Simão, como fizemos menção, um sujeito próximo ao Venâncio, tanto do âmbito familiar como profissional. Entretanto, entre 1993 e 1994, Venâncio desempenhou um papel fundamental para o reavivamento dos grupos de timbila. Neste período, ele realizou inúmeras viagens a Moçambique, geralmente acompanhado por Andrew Tracey, autor de diversos estudos sobre timbila e então Diretor da International Library of African Music (ILAM), uma referência na pesquisa e ensino da música Africana do Sul do Sahara, localizada na África do Sul. Como uma figura que há muito havia conquistado simpatia de muitos timbileiros, Venâncio era visto como a pessoa ideal para influenciar os integrantes das orquestras para a reativação da arte de tocar e dançar timbila. Portanto, nessas viagens, ele, Bernardo Simão, entre outros, realizaram encontros com as extintas orquestras.

O resultado foi que, de apenas um (Timbila ta Nyacutowe), os grupos de timbila passaram para nove (9) em 1994, altura da reativação do *M'sabo*, a saber: Timbila ta Zavaleni, Timbila ta Banguza, Timbila ta Masaveni, Timbila ta Mindú, Timbila ta M'kandeni, Timbila ta Mavila, Timbila ta Maziveleni e Timbila ta Zandamela. Dois anos mais tarde, concretamente em 1996, surgiu mais um grupo, a orquestra Timbila ta Venâncio, fundada pelo mestre Venâncio.

---

115 Um grande evento realizado em Maputo em 1993 – a I Conferência Nacional de Cultura –, financiado por agências internacionais, teve como objetivo discutir uma nova política cultural para Moçambique. A reunião foi organizada pelo Arpac (Instituto de Investigação Sociocultural), precedida de encontros entre diretores provinciais de cultura de todo o país e conduzida por participantes e palestrantes nacionais e internacionais. A partir de documentos e reportagens produzidos à época podemos apreender as principais questões que entraram na pauta do governo da Frelimo naquele momento: o reconhecimento e respeito à diversidade cultural do território, a cultura como vetor de desenvolvimento social, os elementos constituintes da identidade nacional, o papel da sociedade civil na implementação das políticas do governo, entre outras. West (2009: 23) discute como, nesse contexto do pós-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.

Por volta dos anos 2000, mais dois grupos de timbila surgiram em Zavala, trata-se de Timbila ta Muane e Timbila ta Xidzoho, perfazendo doze *migodo* (plural de *m'godo*).

Com a aposentaria do trabalho mineiro em 1995, Venâncio, entre outros residentes de Guilundo, reuniu alguns ex trabalhadores das minas da África do Sul, com os quais fez parte de algumas orquestras nas minas, para a formação da sua nova orquestra em sua residência, contando ainda com o apoio do etnomusicólogo Andrew Tracey e do Tony Van der Eecken, um produtor belga que viria a produzir algumas digressões do Venâncio por alguns países europeus. Com efeito, a orquestra foi inaugurada em maio de 1996, com participação de diversas figuras políticas do Distrito de Zavala e de alguns grupos de Ngalanga, uma dança chope com algumas características das *timbila*. No mês seguinte à inauguração da sua orquestra, Venâncio realizou a sua primeira participação fora de Moçambique com o novo grupo, concretamente em Portugal e Dinamarca, organizada pelo Tony e pela Nambu Produções, empresa de produção cultural do Rob Pannekoek, sediada em Maputo, seguida de uma série de participações suas em vários países.

Nos anos subsequentes, esses grupos passaram a se apresentar anualmente no palco do *Mzabo* e também em várias outras ocasiões sociais nas localidades rurais de Zavala, como cerimônias tradicionais, casamentos, etc. Além do treinamento continuado dos membros do seu grupo em Guilundo, Venâncio tentou construir uma escola para o ensino da timbila na sua residência. Essa iniciativa foi incentivada por apoiadores estrangeiros. Dentre esses, temos conhecimento da cooperação suíça em Maputo, que redigiu em 2001 um projeto para a construção de uma escola de música chope em Zavala, e do próprio Andrew Tracey em parceria com Rob Pannekoek, através da Nambu Produções, que redigiram uma proposta para uma escola de timbila.<sup>116</sup> Eis alguns trechos da versão deste documento que foi publicada:

O único mestre que soube manter a tradição da *timbila* é Venancio Mbande, líder de orquestra, compositor e fabricante de *mbila*, que só o conseguiu fora do país, com trabalhadores chopos numa mina de platina na África do Sul. Ele dirigiu orquestras de *timbila* por quase trinta e cinco anos,

---

116 Cf. 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, p. 131–138. Agradecemos à etnomusicóloga Gianira Ferrara por nos ter facilitado o acesso a essa publicação.

sempre insistindo nos mais altos padrões de performance na dança e na fabricação dos instrumentos. [...] Venancio não é somente o compositor de *timbila*, fabricante e líder de orquestra mais importante, mas provavelmente o único que ainda pode ser encontrado que poderia ser capaz de transmitir essa magnífica tradição centenária em todas as suas facetas. [...] A iniciativa de criar uma escola de *timbila*, onde jovens possam aprender a fabricar e a tocar o instrumento e se aproximarem dessa rica cultura de música e dança, partiu do próprio Venancio. Por muitos anos ele concebeu seu grupo na mina efetivamente como uma escola de *timbila*. Venancio Mbande será o Diretor da escola e responsável pela implementação do projeto. Ele recrutará os aprendizes, desenvolverá o programa educacional e selecionará e treinará futuros professores, auxiliado, quando necessário, por músicos habilidosos, para que todas as áreas sejam contempladas. [...] Diante do que foi afirmado acima sobre a perda da antiga organização e estrutura de poder, e como isso tem causado uma falta geral de responsabilidade grupal para com as questões culturais e outros assuntos, será fundamental envolver o Ministério da Cultura do governo moçambicano sem, contudo, convidá-lo para que tenha controle no projeto.<sup>117</sup> (Tradução nossa)

Para Venâncio, a construção de uma escola poderia contribuir para a disseminação e preservação da *timbila*, sobretudo a nível local e internacional. Para além da escola, o projeto incluía a construção de uma casa de hóspedes para visitantes e alunos de diferentes procedências. Os trechos citados

---

117 Trecho original: “*The one master musician who has been able to uphold the timbila tradition is Venancio Mbande, orchestra leader, composer and mbila maker, who could only do it outside the country, with Chopi workers on a platinum mine in South Africa. He ran timbila orchestras for nearly thirty-five years, always insisting on the highest standards of performance in the dance and craftsmanship in the instruments. [...] Venancio is not only the most important timbila composer, maker and orchestral leader now alive, but very probably the only one who can still be found who would be able to pass on this magnificent centuries-old tradition in all its facets. [...] The initiative to establish a timbila school, where young people can learn to make and play the instrument and be introduced to this rich music and dance culture, comes from Venancio himself. For many years he has seen his mine group effectively as a timbila school. Now as he has returned to Chopiland he wants to put a proper school into effect. [...] Venancio Mbande will be Director of the school and responsible for the implementation of the project. He will recruit the pupils, develop the education programme and select and train future teachers, assisted as necessary by skilled musicians, so that all areas are covered. [...] In view of what has been said above concerning the loss of the former organization and power structure, and how this has caused a general lack of group responsibility towards cultural and other matters, it will be essential to involve the Ministry of Culture of the Moçambique Government in some manner, without however inviting their control?*”.

permitem constatar o engajamento significativo de dois apoiadores (com renome e circulação internacionais) de Venâncio nesse intento. Inserido no mesmo esforço de disseminação da *timbila*, no mesmo período (2001), Bernardo Simão, com fundos próprios, transportava aos finais de semana crianças da localidade de Nyacutowe para a casa do mestre Mbande, a fim de aprenderem a tocar *timbila*, o que veio justificar a necessidade de uma escola de *timbila* com infraestruturas adequadas, capazes de hospedar estudantes vindos de diferentes pontos do país e do mundo, sonho que infelizmente nunca foi efetivamente realizado.

Sobre esse aspecto do ensino de *timbila* para pessoas estrangeiras ao seu universo cultural, muitos consideram que Venâncio foi um “modernizador”. Em seu estudo sobre a poesia oral das *timbila*, Jopela (2006: 259) descreve sua percepção sobre o *m’godo* de Mbande:

O primeiro contacto que tivemos com a mais famosa orquestra de *timbila* da actualidade, foi no m’saho (festival) de 2000. [...] O agrupamento de Venâncio destacava-se, não só pelas cores garridas do seu uniforme, como também, e sobretudo, pela mocidade dos seus elementos e pelo som trovejante dos seus instrumentos. Com efeito, Venâncio emprega novas técnicas de construção de *timbila* e, quebrando os tabus e crenças que sempre envolveram esta arte peculiar a de que só os filhos de músicos podiam sê-lo também, pois era hereditária, ensinou a tocar, não só a qualquer um que desejasse aprender, inclusive a europeus, americanos, australianos, em suma, a pessoas de outras raças. Este foi um verdadeiro desafio para um dos maiores compositores da actualidade, mas ele estava determinado a modernizar a *timbila* e fê-lo com muito mérito. [...] Venâncio soube beber destes grandes mestres [Chambine, Sathanyane, Nyakenge] o néctar selecto, que fez dele um compositor e músico acima da média, para além de sintetizador e repositório de experiências destes seus companheiros de ofício na diáspora, bem como de incomparáveis mestres como Catini e Cumucomo. Hoje, radicado na sua terra, ensina não só aos estranhos como também a seus filhos, como é óbvio. Para que a sua docência seja do conhecimento de todos por se tratar de algo inovador, ele convida, numa canção, a todos os interessados a irem aprenderem a tocar:

Vós que quereis a *timbila*  
Vinde aprendê-la  
Amanhã, ficareis com o saber (artístico).

*Mvemiso*, de V. Mbande.



Sabemos que o tema da aprendizagem da timbila é muito mais complexo e envolto em vários tipos de tensões do que pode parecer pela citação acima. Mas passaremos ao largo dessa problemática. Nosso foco de observação analítica será esse aspecto do ensino “de pai para filho”. Longe de ser “óbvio” que Venâncio ensinasse a seus filhos, trata-se de uma transformação fundamental na dinâmica das *timbila* após 1975, uma regra de transmissão que é uma construção bastante recente, tendo se consolidado a partir do momento em que a criação e a organização dos grupos passam a se centrar em um chefe que tem em sua rede de parentesco mais próxima a fonte da sua segurança. O chefe do grupo possui habilidades sociais suficientes para recrutar membros do seu círculo parental mais estreito, tendo nas vicinalidades (Webster, 2009) sua maior fonte de cooperação.

Se antes da independência os neófitos aprendiam a tocar e a dançar com familiares de duas gerações acima (do ego) – em geral, com o avô materno –, após 1975 a aprendizagem passa a se concentrar (mas não exclusivamente) na fórmula “de pai para filho(a)”. Essa alteração de responsabilidade no que tange ao ensino de timbila se deve às progressivas transformações sociais daquele período, as quais ainda estão em curso. Abordaremos aspectos desse fenômeno na próxima seção. Antes de seguir, destacaremos um trecho de um artigo escrito por Andrew Tracey em que aborda aspectos do ensino de *timbila* de Venâncio a seus filhos:

*Sometimes I have been present when a composer such as Venancio Mbande has been teaching his group a new piece or song. I observed that he does not teach the timbila parts note-for-note but lets the players figure it out for themselves. However, he is a dominant figure, both in music and in person, and many players copy his style closely. In his home there is often the sound of timbila from his many children. They play precisely with Venancio's 'kbongo'<sup>118</sup> when young. From teenage they start to go their own way. I think of him sitting comfortably in his lounge as the senior man he now is, listening and commenting proudly on whichever son or nephew it is playing outside: « That's Londolani... Rny... Domingos... Ninguem... » (Tracey, 2011, p. 13-14).*

Depois de um período de intensa participação em palcos internacionais (entre 1996 e 2010), seguiram-se momentos menos gloriosos, podendo registrar atuações em nível local e em algumas ocasiões em Maputo. Fruto do seu trabalho, Venâncio recebeu algum reconhecimento estatal. Neste quesito,

---

118 “Any player (*mveti*) is able to simplify his own version (his ‘kbongo’ or beater in Chopi)” (Tracey, 2011, p. 9).

foi-lhe atribuído o Prêmio FUNDAC em 2009, um programa do então Ministério da Cultura que se destinava ao reconhecimento de figuras com relevante destaque no desenvolvimento das artes e cultura nacionais. Em seguida, foi galardoado em 2014 com a Medalha de Artes e Letras, no quadro de atribuição de títulos honoríficos e condecorações.

Se a volta do Venâncio a Moçambique permitiu o reavivamento da música e da dança da *timbila* em Guilundo e em todo o Distrito de Zavala, a sua saída das minas da África do Sul representou o fim da prática das *timbila* nas companhias mineiras no país vizinho. Isso ocorreu porque nenhum dos seus seguidores conseguiu granjear simpatia e influências que o Venâncio tinha, tanto entre os mineiros chopes quanto a Impala Platinum, companhia mineira onde trabalhavam.

## **O chefe Venâncio**

Como se pode depreender, Venâncio desempenhou um papel fundamental na reprodução das *timbila* quando os régulos já não eram os principais arregimentadores de membros para os agrupamentos. Essas figuras não eram os donos dos agrupamentos de *timbila* somente por serem entusiastas da música chope (embora muitos deles realmente o fossem), mas essencialmente porque seu papel social na estrutura daquela sociedade colonial prescrevia essa função. Assim, todas as atividades que demandavam o recrutamento de pessoas para alguma tarefa coletiva obrigatória (seja *chibalo*, *timbila* ou trabalho nas minas) eram atribuição dos régulos. Mais precisamente, “esse chefe concentrava em suas mãos toda a autoridade (jurídica, fundiária, administrativa)” (Farré, 2015, p. 204). Não havendo mais essa figura que centralizava as funções relativas à organização dos agrupamentos, as *timbila* adaptaram-se ao novo contexto. O progressivo processo de individualização iniciado nos últimos anos do período colonial e despoletado pela independência, o qual diminuiu o controle exercido pelas linhagens sobre as ações dos seus membros. Paralelamente a isso, uma característica da “organização social chope” analisada por Webster (2009) – que prevê a emergência de comportamentos individualistas e a consequente produção de sujeitos que buscam alcançar prestígio a partir do desenvolvimento de atividades especializadas além daquelas voltadas à agricultura, podendo chegar muitas vezes a se tornarem “homens grandes” (*wabombe*) –, ilumina nosso argumento.

Conforme acepção de Webster (2009), um chefe é um indivíduo que exerce liderança, construída e validada no interior de um sistema social que prevê o seu aparecimento de tempos em tempos. Não se trata de uma capacidade inata, mas de destreza e inteligência desenvolvida por alguns. Webster argumentou que timbileiros (especialmente compositores) eram figuras centrais na reprodutibilidade de certos padrões sociais, sendo respeitados e temidos. O estatuto diferenciado de um indivíduo com as habilidades de Venâncio Mbande e, tendo-o desenvolvido num contexto favorável à sua emergência, permitiu não só que as *timbila* se recriassem, mas que se tornasse o seu mais destacado expoente. Outros chefes também se consolidaram nesse período, alguns estando em atividade ainda hoje.

Assim, munidos dessa capacidade estratégica, e favorecidos pelo enfraquecimento dos régulos como figuras reguladoras da maior parte das atividades sociais, alguns timbileiros se engajaram na constituição de novos grupos de *timbila*. Tornaram-se chefes de *timbila*. No intuito de recrutar membros para os agrupamentos, recorreram às suas unidades familiares, ensinando filhos e filhas a tocar e a dançar; a núcleos de vizinhança, envolvendo escolas; a relações de amizade, estabelecidas nas minas na África do Sul ou nas suas localidades residenciais. Reunindo capacidade de liderança, carisma e prestígio advindo do seu estatuto de timbileiro/compositor, os novos chefes dedicaram-se (e ainda se dedicam) à manutenção dos seus grupos por meio de estratégias variadas e criativas. Venâncio destacou-se nesse quesito e pode ser considerado um dos precursores das mudanças em relação a certos padrões de aprendizagem os quais, embora não exclusivos, destacaram-se contemporaneamente como os principais mecanismos de reprodução dos grupos de *timbila* em Zavala.

Ao ignorarem o protagonismo dos timbileiros nas dinâmicas de reprodução e manutenção das *timbila* em Zavala, estudiosos, apreciadores e governo moçambicano amplificaram o ceticismo em relação ao futuro desses artistas. O discurso da Unesco agravou esse quadro, ao estimular, por meio de um dos critérios do Programa da Proclamação das Obras-Primas, que a manifestação em causa deveria estar em “risco de desaparecimento”. No dossiê de candidatura preparado pelo governo moçambicano, o papel dos timbileiros foi reduzido a executores da música das *timbila*. A via explicativa pela vitalidade das *timbila* que tem no engajamento de certos indivíduos a preponderância para a manutenção de certos aspectos de sua existência nos parece mais produtiva do que visões catastrofistas. Embora as *timbila* em Zavala careçam de vários tipos

de incentivos materiais, não se pode perder de vista que não haveria *timbila* se não houvesse timbileiros que, estrategicamente, desenvolveram suas habilidades advindas de seu estatuto. O período vivido nas minas foi crucial para que Venâncio construísse redes de apoio que permitiram a sua circulação e das suas *timbila* para espaços onde os sistemas de valores e apreciação musical se distanciavam daqueles com os quais havia sido socializado, o que certamente alimentou o seu espírito inovador, contribuindo ainda mais para consolidá-lo como um chefe incontornável dentro e fora de Zavala.

Um acontecimento relativo à candidatura das *timbila* ao Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade que antecedeu o envio do dossiê à Unesco 2004 (para a proclamação de 2005) merece ser destacado aqui para enfatizar nosso ponto a respeito da dimensão pública de reconhecimento alcançado por Venâncio. Trata-se de um esboço de candidatura elaborado pelo etnomusicólogo sul-africano John Turest-Swartz em 2003<sup>119</sup>, após reunião com o então diretor da Unesco em Maputo, Lupwishi Mbuyamba, quem teria sugerido a elaboração desse documento para ser encaminhado à Conferência Geral da Unesco com vistas à proclamação<sup>120</sup>.

Fernando Dava, então diretor do Arpac, havia conhecido o etnomusicólogo através de um projeto realizado na província de Gaza por essa instituição em parceria com o CAMA (Contemporary African Music & Arts) Archive da Universidade de Cape Town/África do Sul, instituição onde aquele profissional trabalhava. Após o encontro mencionado e outro com o então Ministro da Cultura, Luis Covane, Turest-Swartz produziu o esboço, com recursos do CAMA. Conforme explicou em e-mail endereçado ao Senhor Mbuyamba em outubro de 2003, para a escrita do documento havia se baseado nas contribuições fornecidas por Venâncio Mbande numa segunda viagem a Inhambane [leia-se Zavala] assim como nas contribuições do “Dr. Armando Didi” [leia-se o etnomusicólogo Amândio Didi Munguambe] e outros técnicos do Arpac.

Esse documento, que perfazia menos de vinte páginas, apresentava a “*CHOPI TIMBILA as an important expression of vibrant living tradition, and places it within its more general Mozambican context*”. O autor redigiu várias afirmações acerca

---

119 Agradecemos a Maria Ângela Kane pela gentileza em nos fornecer esse material, que consta de seu acervo pessoal.

120 Criado pela Unesco em 1997, o Programa das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade contou com três edições, respectivamente em 2001, 2002 e 2003.

da complexidade da “cultura da *timbila*”, indicando a excepcionalidade dessa “forma de expressão musical e dança do povo Chopi”, além de ter apontado possíveis ameaças ao seu desaparecimento<sup>121</sup>. Embora bastante sucinto e destituído da formatação ao modelo de candidatura fornecido pela Unesco, a ideia geral desse documento estava bem alinhada aos princípios dessa organização no tocante ao Programa das Obras-Primas, ou seja, a convicção de que urbanização, modernização e globalização constituíam um grande perigo para a variedade da cultura humana (Nas, 2002, p. 142).

Logo na Introdução do documento seu autor afirma que “*identifies CHOPI TIMBILA as an important expression of vibrant living tradition, and places it within its more general Mozambican context*”. Informava, além disso, que, após visitas de pesquisa de campo à província de Inhambane, foram realizadas discussões preliminares a respeito da proposta elaborada no Ministério da Cultura de Moçambique e com representantes da Unesco no país. O texto apresenta diversos tópicos sucintos com afirmações a respeito da complexidade da “cultura da *timbila*”; assinala que se trata de uma “forma de expressão musical e dança do povo Chopi” conhecida nacional e internacionalmente e “bem documentada academicamente”.

O documento apresentava, ainda, uma lista de “possíveis estratégias de preservação”, dentre as quais se encontrava a criação de pelo menos uma escola de *timbila*, inclusão do ensino de *timbila* nos currículos escolares, tratamento contemporâneo da música e da dança (como, por exemplo, o que fez a Companhia Nacional de Canto e Dança), suporte ambiental com programa de plantação de *mwenje*, dentre outras. Curioso que o documento apenas indica a existência genérica de grupos de *timbila* quando se refere especificamente

---

121 Foram indicadas as seguintes causas que ameaçavam a continuidade da expressão cultural: o movimento dos chopos de Inhambane para centros urbanos; a perda de interesse dramática pela “cultura tradicional” entre os jovens, que preferiam ouvir “moderna música eletrônica” e estilos de dança como a *marrabenta*; falta de conhecimento entre os jovens chopos sobre seu patrimônio cultural. Embora aponte informações tão categóricas como essas, o documento não indica como o trabalho de campo foi realizado, quem e quantas foram as pessoas contactadas, qual o contexto em que decorreu a ida a Zavala etc. Essas constatações não fornecem nenhuma evidência que correspondam a ameaças. Qual a relação da *marrabenta* com a falta de interesse dos jovens pela *timbila*? Não é possível dançar *marrabenta* e tocar/dançar *timbila* (como geralmente acontece)? *Timbileiros* que se mudam para centros urbanos, como a cidade de Inhambane ou Maputo, não podem continuar nos grupos e se apresentar quando possível?



a Venâncio Mbande<sup>122</sup>, único timbileiro aludido no texto, fornecendo uma série de informações biográficas sobre ele. A submissão da candidatura da *timbila*, inclusive, é apontada como urgente devido à idade avançada do mestre e à sua grave condição de saúde. “We may lose him at any time, and with him the most important link to a deep and complex tradition”, asseverava o documento.

Ou seja, apesar de todos os grupos em atividade no distrito à época, somente Venâncio tinha sido contactado como expoente daquela prática em processo de patrimonialização. Posteriormente, com a melhor compreensão e as orientações advindas de departamentos específicos da sede da Unesco em Paris, agentes do governo moçambicano produziram o documento que foi finalmente avaliado, conferindo o prestigioso título às *timbila chopes*.<sup>123</sup> Assim, além do grupo Timbila ta Venansi (Guilundo), constaram no dossiê: Timbila ta Nyakutowe (Nyakutowe), Timbila ta Zavaleri (Zavala), Timbila ta Massava (Massava), Timbila ta Mwaneni (Mwane), Timbila ta Banguza (Banguza), Timbila ta Mazivela (Canda) e Timbila ta Zandamela (Zandamela).<sup>124</sup>

A trajetória de Venâncio, distinta da de muitos outros timbileiros de Zavala, caracterizada por seu desempenho com as *timbila* na África do Sul e sua intensa circulação internacional para outros países foi responsável não somente por diversificar os modos como as *timbila* foram ouvidas e apresentadas, mas sobretudo o destacou a ponto de ser considerado o timbileiro mais legítimo para representar as *timbila* em diferentes contextos. Sua escolha pelo pesquisador que produziu o documento, caracterizado como a primeira tentativa de candidatura das *timbila* na Unesco evidencia esse ponto, pois, a despeito da existência de outros grupos e de outros líderes, foi alçado, naquele momento, como se fosse o único representante legítimo daquela expressão musical. A urgência em relação ao reconhecimento foi construída como devida, inclusive, à idade avançada do mestre. Ou seja, a própria vitalidade das *timbila* foi atrelada à vida do timbileiro.

---

122 “He established a very big Timbila band which, at the present moment, is regarded as being the best among all the Chopi bands which have been formed since the war in Mozambique ended”.

123 Sobre o contexto mais amplo desse processo, ver Morais (2020b).

124 Cf. REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. *Chopi Timbila National Candidature File*, 2004.

**Figura 8** - Venâncio Mbande e sua *mbila* (xilandzane).



Fonte: ILAM.

### **A timbila contemporânea de Venâncio Mbande**

Não há dúvidas de que Venâncio Mbande foi o timbileiro que obteve mais notoriedade na divulgação e difusão das *timbila*. Além de ter excursionado por vários países para tocar e ensinar, com a dedicada mediação de alguns agentes centrais, Venâncio tornou-se a personificação das próprias *timbila*: de origem chope, vivendo em Zavala, compositor, foco dos estudos de um reconhecido etnomusicólogo, passou a ser o centro das atenções do governo da Frelimo – que o convidou inúmeras vezes para se apresentar em eventos oficiais dentro e fora do país – e da mídia moçambicana. Sua projeção pode ser compreendida, paralelamente, pelo vácuo de liderança a que as *timbila* se viram relegadas após a independência e com a morte dos principais compositores a ela associados: Cuomocuomo, Catine, Chambine, entre outros. Embora, no final da vida, tenha criticado publicamente a falta de incentivos do governo às *timbila* – e conseqüentemente, a ele – não se pode desconsiderar que a trajetória de Venâncio Mbande foi fundamental para reorientar a prática das *timbila* no distrito e sua relação com o governo democrático que se delineava.

Nosso artigo buscou descrever parte do contexto que permitiu a Venâncio se destacar como o timbileiro de maior repercussão e influência no pós-independência em Moçambique. Apesar de viver anos nas minas, continuou exercendo influência em Zavala e desempenhando as obrigações prescritas pelas regras sociais voltadas às prestações matrimoniais e às demais voltadas às relações de parentesco. Buscamos ressaltar como ingredientes para a sua notável trajetória e proeminência o tempo vivido nas minas, o protagonismo no recrutamento de trabalhadores que fossem timbileiros, o contexto propício ao desenvolvimento da prática das *timbila* e o envolvimento cada vez mais intenso com sujeitos estratégicos para a circulação internacional da sua música.

Juntamente às capacidades individuais cultivadas em consonância ao seu estatuto de timbileiro, esses múltiplos fatores foram basilares para a elevação de Venâncio Mbande como um mestre, um sujeito tão destacado, mencionado e admirado, fundamental para a construção da própria imagem das *timbila* contemporaneamente. Enfatizamos, nesse sentido, a centralidade ocupada pelo trabalho nas minas num contexto mais amplo de reprodução das *timbila*, ao considerarmos que esse trânsito incessante de pessoas e habilidades desenvolvidas por alguns sujeitos chopes que se dedicaram às *timbila* no país vizinho é elemento indissociável da trajetória dessa prática social. Poucos esforços investigativos foram despendidos até o momento nessa direção. Esperamos ter oferecido ao leitor parte da discussão que se impõe para a compreensão desse fenômeno.

Além do talento musical e de suas habilidades de liderança, conquistou a atenção de atores importantes (intelectuais, jornalistas, agentes governamentais, produtores culturais etc.) para a reprodução das *timbila*, os quais desempenharam papel fundamental na transformação de Venâncio como um ícone da “música chope”. A experiência de caráter cosmopolita certamente influenciou sua conduta em relação ao ensino do instrumento a outros aprendizes que não somente seus conterrâneos.

Apesar de todo o reconhecimento, inclusive internamente em relação a seus pares em Zavala, no final da vida Venâncio deu declarações e afirmou em entrevista que Moçambique não o valorizava; enquanto viajava ao estrangeiro, tinha reconhecimento, mas no seu próprio país não era tratado como artista. Seu falecimento em 2015 foi noticiado em muitos jornais.

Até o Presidente da República se manifestou pela ocasião. Matéria do jornal *Notícias* narra aspectos do funeral, realizado em Guilundo: “Um dos momentos marcantes do funeral do líder do Grupo Cultural Timbila ta Venâncio foi quando os jovens da comunidade lamentaram a falta de apoio do Governo para satisfazer a vontade do finado, que era o de construir uma escola de timbila na sua casa” (*Notícias*, 1º de julho de 2015, Caderno Cultura, p. 2). Uma semana após sua morte, o *Notícias* dedicou a capa do seu Suplemento Cultura e grande parte das matérias desse caderno para homenageá-lo. Com o título “Timbila de Luto”, a capa apresenta a foto com forte sombreamento em que sobressai uma *mbila* sendo tocada por Venâncio.

Não se pode negar que a morte do mestre Venâncio causou um grande impacto no seio familiar e de sua orquestra. O seu carisma e liderança sempre fizeram diferença em todos os prisms, particularmente entre os membros do seu grupo. Entretanto, nos últimos anos de vida, já se notava o seu desgaste físico e, conseqüentemente, liderava cada vez menos a performance da orquestra e fazia trabalhos menos pesados na oficina de fabrico das *timbila*. Essas tarefas foram cada vez mais delegadas aos filhos e a outros membros da orquestra. Com efeito, Domingos Mbande, um dos filhos do mestre Venâncio, desde cedo destacou-se pela sua habilidade de tocar *timbila*; portanto, nesse período auxiliava a liderança da orquestra. Atualmente, cabe a Domingos esse papel, o que não deixa de ser inusitado, considerando sua pouca idade, o que poderia ter sido um impeditivo face a determinadas regras de senioridade acionadas em situações que prescrevem o desempenho de certos papeis de responsabilidade pelos mais velhos. Um assunto fascinante que também merece estudos mais aprofundados.

Figura 9 - Capa do Suplemento Cultura do Jornal Notícias, de 1 de julho de 2015.



Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.

Figura 10 - Fotos da reportagem sobre a morte de Venâncio Mbande no Jornal Notícias, de 1 de julho de 2015.



Fonte: Arquivo Histórico de Moçambique.



Apesar da cobertura jornalística, do reconhecimento internacional e da importância inquestionável de Venâncio Mbande para a persistente continuidade das *timbila* em Moçambique, ainda são escassas as fontes escritas sobre sua trajetória. Mas não se trata de um caso isolado. O conjunto de material elaborado sobre as *timbila* carece de uma produção centrada nas histórias de vida dos mestres timbileiros. É certo que muitas informações esparsas sobre o mestre Venâncio podem ser encontradas em documentos de arquivo, livros e a partir de fontes orais. Entretanto, pouco se sabe sobre os contextos complexos que o tornaram tão aclamado e pouco se estudou sobre as redes de relações construídas por ele, as quais reverberaram e ainda reverberam nos grupos de *timbila* contemporâneos. Longe de termos esgotado o tema, esperamos ter ao menos fornecido pistas para que outros pesquisadores se interessem em documentar e analisar as biografias, as histórias de vida e as trajetórias de timbileiros moçambicanos. Quem sabe assim, finalmente, as *timbila* possam receber o reconhecimento mais esperado por aqueles que as tornaram e ainda as tornam vivas.

## Referências

- BANDE JUNIOR, Venâncio. *The Soul of Mozambique: a critical analysis of the correlation of globalization, modernity and traditional timbila music and culture in Mozambique*. Tese (Mestrado em Etnomusicologia) – Rhodes University, Makhanda, 2021.
- BARBER, Karin. Notes on Audiences in Africa. *Africa Journal of the International African Institute*, vol. 67, n. 3, p. 347-362, 1997.
- CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS. *O mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- COVANE, Luís António. *O trabalho migratório e a agricultura no sul de Moçambique –1920-1992*. Maputo: Promédia, 2001.
- DIAS, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- FARRÉ, Albert. Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique. *Anuário Antropológico*, v. 40, n. 2, p. 199-229, 2015.
- FELICIANO, José Feliciano. *Antropologia económica dos Thonga do Sul de Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.
- FIRST, Ruth. *Black Gold: the Mozambican miner, proletarian and peasant*. Sussex: Harvester Press, 1983.

- HARRIES, Patrick. *Work, culture and identity: migrant laborers in Mozambique and South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1994.
- HARRIS, Marvin. Labour Emigration among the Moçambique Thonga: cultural and political factors. *South Africa: Journal of the International African Institute*, v. 29, n. 1, p. 50-66, 1959.
- ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique: from colonialism to revolution – 1900-1982*. Aldershot: Westview Press, 1983.
- JOPELA, Valdemiro. *Para uma caracterização da poesia oral nas timbila dos Vacopi e alguns aspectos do contributo português (1940-2005)*. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.
- MENESES, Maria Paula; FUMO, Joaquim; MBILANA, Guilherme; et al. “As autoridades tradicionais no contexto do pluralismo jurídico”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; TRINDADE, João Carlos. *Conflito e transformação social: uma paisagem das justiças em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 2003. p. 341-426.
- MORAIS, Sara S. *O palco e o mato: o lugar das timbila no projeto de construção da nação em Moçambique*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020a.
- MORAIS, Sara S. As timbila de Moçambique no concerto das nações. *Locus: Revista de História*, v. 26, n. 2, p. 261-290, 2020b.
- MORAIS, Sara. Do mato ao palco: a construção da nação em Moçambique através da música. *Anuário Antropológico*, v. 47, n. 1, p. 208-227, 2022.
- MUNGUAMBE, Amândio Didi. *A música Chope*. Maputo: Promédia, 2000.
- NEWITT, Malyn. *A history of Mozambique*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. *Chopi Timbila National Candidature File*. Maputo: Ministério da Cultura, 2004.
- RITA-FERREIRA, António. *O movimento migratório de trabalhadores entre Moçambique e a África do Sul*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1963.
- RITA-FERREIRA, António. *Em salvação da música Chope*. *Jornal Notícias*, Lourenço Marques, 1974.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. Uma terra de amigos: nota de apresentação. In: WEBSTER, David J. *A sociedade Chope: indivíduo e aliança no Sul de Moçambique (1969-1976)*. Lisboa: ICS, 2009. p. 15-19.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. Lobolo e trabalho migratório: reprodução familiar e aventura no sul de Moçambique. In: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). *Travessias Antropológicas: estudos em contextos africanos*. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 221-239.
- TRACEY, Andrew. Chopi Timbila Music. *International Library of African Music*, v. 9, n. 1, p. 7-32, 2011.

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, p. 131-138, 1996.

TRACEY, Andrew. Chopi Timbila Music. *International Library of African Music*, v. 9, n. 1, p. 7-32, 2011.

TRACEY, Hugh. *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments*. 2. ed. Londres: Oxford University Press; International African Institute, 1970 [1948].

WANE, Marílio. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, 2010.

WEBSTER, David J. *A sociedade Chopi: 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.