



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Área de concentração: Musicologia-Etnomusicologia

**REINVENÇÕES CRIATIVAS DOS/DAS VACHAYI VA TIMBIRA EM MAPUTO:
TRANSMISSÃO DAS ARTES MUSICAIS**

Micas Orlando Silambo

João Pessoa
Julho de 2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Área de concentração: Musicologia-Etnomusicologia

**REINVENÇÕES CRIATIVAS DOS/DAS VACHAYI VA TIMBIRA EM MAPUTO:
TRANSMISSÃO DAS ARTES MUSICAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM/UFPB) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração em Etnomusicologia.

Micas Orlando Silambo

Orientador: Prof. Dr. Marcello Messina.

João Pessoa
Julho de 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S581r Silambo, Micas Orlando.

Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em Maputo : transmissão das artes musicais / Micas Orlando Silambo. - João Pessoa, 2023.

386 f. : il.

Orientação: Marcello Messina.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Maputo (Moçambique). 2. Mbira - Instrumento musical. 3. Vachayi va timbira. 4. Transmissão musical. 5. Etnomusicologia. I. Messina, Marcello. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(679.9)(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE TESE

Título da tese: **REINVENÇÕES CRIATIVAS DOS/DAS VACHAYI VA
TIMBIRA EM MAPUTO: ACOMODAÇÃO E TRANSMISSÃO
DAS ARTES MUSICAIS**

Doutorando: **MICAS ORLANDO SILAMBO**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. MARCELLO MESSINA
Orientador/UFPB

Dra. EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Membro Interno do Programa/UFPB

Dra. NINA GRAEFF
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. LUCAS JOHANE MUCAVEL
Membro Externo à Instituição/ Hochschule für Music Franz Liszt Weimar

Dr. MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI
Membro Externo à Instituição/ UFMG

João Pessoa, 24 de Julho de 2023

AGRADECIMENTOS

Esta tese resulta de uma experiência de lembranças indeléveis para a minha formação acadêmica, profissional e humana. Ela constitui uma forma de homenagem a todas as pessoas com as quais convivi.

Obrigado a Deus pelos meus pais, **Orlando Silambo** e **Zaida Saquene Macuácuá**, e pelos meus irmãos Luciani, Biwani, Sarani, Lindani, Towani que contribuíram para a minha educação. A vênia vai para a minha família, minha esposa **Themby**, minha filhinha **Yanick** e meu filhinho **Wami** por ajudarem-me a todo o momento.

Agradeço ao meu orientador Professor Doutor **Marcello Messina** pelo apoio e reflexões compartilhadas para a vida e direcionamentos da tese. Ao Professor Doutor **Luka Mukhavele** sou-lhe grato pelas análises e sugestões valiosas desta tese - **Khanimambu ngopfu nakulorhi**. Agradeço às queridas Professoras Doutoradas **Eurides de Souza Santos** e **Nina Graeff** por, gentilmente, ter aceitado compor a banca de qualificação e defesa, sendo esta última com o Professor Doutor **Marco Antonio Farias Scarassatti**. Meu sincero agradecimento por toda atenção, cuidado, rigor, críticas e sugestões que enriqueceram esta investigação. À PPGM/UFPB, professores e professoras, o meu agradecimento por contribuírem nas várias etapas do Curso do Doutorado.

Agradeço de igual forma, a oportunidade de ter interagido com **Delta Cumbane, NBC Gas Butano, Ivan Mucavel, Luka Mukhavele, Maneto Tefula, May Mbira, Oziya Makoo, Pedro Sitoye, Raimundo Lisenga, Simão Nhacule, Sista Beauty, Tinoca Zimba, Virgínia Uamusse, Xakada e Xitaro** que contribuíram com o seu precioso saber na compreensão das artes musicais integradas na prática da mbira.

Gratidão aos meus amigos e colegas do Curso do Doutorado, da Festa de Mbira, do Festival Raiz Tradicional e dos saraus culturais. O meu apreço pelas conversas e reflexões.

Agradeço a **Annie Macheel** e **Shay Stoddard** pelo apoio e empurrões em momentos em que eu precisei. Agradeço por estar rodeado de pessoas dispostas a construirmos juntos.

Aos secretários do PPGM/UFBP que, incansavelmente, estavam dispostos a ajudar e prestar qualquer explicação. Gratidão por vossas gentilezas, Guto e Ian!

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa para a realização da pesquisa.

Khanimambu

RESUMO

A reconstrução da música de mbira em Moçambique (Maputo), outrora estigmatizada em sociedades africanas, vem se afirmando desde o início do século XXI por força de vários movimentos e pessoas singulares. O objetivo desta tese é compreender as práticas e estratégias aplicadas na reinvenção e manutenção dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique), bem como a sua inter-relação com as artes musicais integradas. O trabalho foi baseado numa pesquisa etnográfica, consolidada em um trabalho de campo que, entre os anos de 2019 e 2022, proporcionou uma interação com os/as vachayi va timbira em Maputo. Nesse contexto, as pessoas se moldam através de escuta ativa e reflexiva, de experimentos de erros e acertos, de sinais gestuais e sonoros, de trabalho coletivo, sobretudo olhando, ouvindo, sentindo, imitando e repetindo pacientemente. A captação desses processos foi possível graças ao diálogo de referenciais do Campo Empírico Gestual, Oral e Prático, bem como bases teóricas, das áreas de Musicologia Africana, Etnomusicologia, História, Antropologia e Educação Musical. Os resultados apontam que a música mbira é um repositório de informações para a reeducação do povo africano em seus nomes, línguas, danças, canções, instrumentos musicais, religiões, ambiente, herança de luta, unidade e capacidades, fazendo com que este povo tome seu passado como um campo de realizações construtivas para a humanidade. Estar aberto a pessoas, processos, estratégias e características da música de mbira significa desenvolver práticas emancipatórias democráticas que extrapolam a música em si, inter-relacionando-a com a sociedade, cultura, língua, criatividade, inovação e mais.

Palavras-chave: Reinvenções criativas. Transmissão Musical. Vachayi va timbira. Artes musicais da mbira. Maputo.

ABSTRACT

The reconstruction of mbira music in Mozambique (Maputo), once stigmatized in African societies, has been asserting itself since the beginning of the 21st century due to various movements and personalities. This thesis seeks to understand the practicalities and strategies applied to the reinvention and maintenance of vachayi va timbira in Maputo (Mozambique), as well as their inter-relationship with integrated musical arts. The research was based on an ethnographic research, consolidated in fieldwork that, between 2019 and 2022, provided an interaction with the vachayi va timbira. In this context, people train themselves through active and reflective listening, trial and mistake, gestures and sound, collaborative work, especially by looking, listening, feeling, imitating, and repeating patiently. The collecting of these processes was possible thanks to the dialogue of references from the Gestual, Oral and Practical Empirical Field, as well as the theoretical bases, from African Musicology, Ethnomusicology, History, Anthropology, and Music Education. The results indicate that mbira music is a repository of information for the re-education of the African people in their names, languages, dances, songs, musical instruments, religions, environment, heritage of struggle, unity and capabilities, making this people take its past as a field of constructive achievements for humanity. Being open to people, processes, strategies and characteristics of mbira music means developing democratic emancipatory practices that go beyond the music itself, inter-relating it with society, culture, language, creativity, innovation, and more.

Keywords: Creative reinventions. Musical Transmission. Vachayi va timbira. Mbira musical arts. Maputo.

LISTA DE FIGURAS

Antecedentes, contextos e caminhos da investigação

Figura 1 - Mbira nyunganyunga.....	21
Figura 2 - Mapa de Moçambique na África.....	25
Figura 3 - Mapa de Maputo em Moçambique.....	27
Figura 4 - Minutagem da transcrição da entrevista.....	32

Capítulo I

Figura 5 - Mbira com lamelas de bambu.....	37
Figura 6 - Mbira com lamelas de metal.....	37
Figura 7 - Distribuição dos xilofones e lamelofones de acordo com a raiz rimba/limba.....	41
Figura 8 - Karimba dos índios.....	41
Figura 9 - Mbira de 22 lamelas dentro da cabaça decorada.....	42
Figura 10 - A mbila (mbira) do Kamba Simango.....	43
Figura 11 - Kamba Simango e sua Mbi'la.....	44
Figura 12 - Ramificações das versões da mbira na base de proveniência comum.....	46
Figura 13 - Sistema de proveniência comum da afinação da mbira.....	46
Figura 14 - Mestre Gas Butano na projeção futurista da mbira no Museu da Mafalala.....	66

Capítulo II

Figura 15 - Xitende (plural svitende).....	75
Figura 16 - Kalimba da Mukhambira.....	77
Figura 17 - Mbira nyunganyunga da Xitata.....	79
Figura 18 - Karimba de 13 lamelas.....	80
Figura 19 - Mbira dzaVadzimu da Mukhambira.....	82
Figura 20 - Mbira Ndhondhoza da Mukhambira.....	84
Figura 21 - Mbira dzavaNyungué Moto M'djindja.....	86

Capítulo III

Figura 22 - Partes da mbira nyunganyunga.....	88
Figura 23 - Relação de parentesco familiar.....	89
Figura 24 - Relação das identidades sonoras da mbira com o sistema modelado.....	90
Figura 25 - Aproximação das identidades sonoras da mbira na nyunganyunga na partitura.....	91
Figura 26 - Escala aproximada da mbira na nyunganyunga.....	91
Figura 27 - Registros da mbira dzaVadzimu.....	94
Figura 28 - Mbhalapala.....	96

Figura 29 - Mesmo texto e melodia distinta.....	101
Figura 30 - Mesmo texto e melodia com contrastes do líder.....	102
Figura 31 - Forma de finalização da repetição.....	102
Figura 32 - Predomínio de terças paralelas.....	103
Figura 33 - Oitavas paralelas e desenho descendente.....	104
Figura 34 - Enumeração das lamelas e indicação dos registros da mbira dzaVadzimu.....	106
Figura 35 - Padrões básicos e indicação das lamelas (dedilhado).....	107
Figura 36 - Técnicas do uso e transformação do material do estilo.....	109
Figura 37 - Frase A.....	114
Figura 38 - Frase B.....	115
Figura 39 - D.A. da camada vocal da música <i>Hama dzangu</i>	117
Figura 40 - D.D. da camada vocal da música <i>Hama dzangu</i>	118
Figura 41 - Caminho intervalar da camada vocal da música <i>Hama dzangu</i>	120
Figura 42 - Forma musical da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i> ..	122
Figura 43 - Estratégias de execução da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	122
Figura 44 - Padrão básico da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i> ...	123
Figura 45 - Primeira variação da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	123
Figura 46 - Segunda variação da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	124
Figura 47 – D.A da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	127
Figura 48 – D.D da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	128
Figura 49 - Tecelagem intervalar da camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	129
Figura 50 - Textura da música <i>Hama dzangu</i>	131
Figura 51 - Fórmula cadencial da música <i>Hama dzangu</i>	134

Capítulo IV

Figura 52 - Luka Xikhapani Mukhavele.....	165
Figura 53 - Luka monstrando svibavhani (singular xibavhani).....	165
Figura 54 - Xizambi (Svizambi).....	166
Figura 55 - Ndhondhoza.....	168
Figura 56 - Ximbvokombvoko.....	168
Figura 57 - Mestre Moto M'djindja.....	169

Figura 58 - Mestre Ivan na construção da mbira no Mukhambira.....	173
Figura 59 - Xipendani.....	173
Figura 60 - Mestre Xitaro.....	175
Figura 61 - Xigoviya.....	176
Figura 62 - Mutoriro.....	177
Figura 63 - Mestre May Mbira.....	179
Figura 64 - Nyakatangali.....	180
Figura 65 - Phiane.....	180
Figura 66 - Xikhitsi.....	180
Figura 67 - Nyanga.....	180
Figura 68 - Kankubwe.....	180
Figura 69 – Valimba em construção.....	180
Figura 70 - Mestre May Mbira orientando a construção dos instrumentos musicais.....	181
Figura 71 - Mugodo.....	183
Figura 72 - Mestra Beauty Alves Siteo.....	185
Figura 73 - Mestra Beauty Siteo trocado saberes da Mbira com a nova geração.....	187
Figura 74 - Mestra Beauty Siteo na construção da mbira.....	188
Figura 75 - Mestra Beauty Siteo na 4ª edição da Festa da mbira no Museu da Mafalala....	189
Figura 76 - Mestre Raimundo Xavier Lisenga.....	190
Figura 77 - <i>Mbila</i>	192
Figura 78 - Mestre Ozias Macoo.....	194
Figura 79 - Mestra Virgínia Pedro Uamusse.....	199
Figura 80 - Mestre Maneto Calmo Tefula.....	202
Figura 81 - Mestre Maneto Calmo Tefula orientando o processo de construção de instrumentos musicais.....	205
Figura 82 - Mestre Xakada com a sua mbira nyunganyunga.....	208
Figura 83 - Mestre NBC Gas Butano.....	212
Figura 84 - Mestra Delta Acácio Cumbane.....	217
Figura 85 - Mestre Simão Nhacule.....	221

Capítulo V

Figura 86 – Ndzeko.....	237
Figura 87 - Tenda das comidas e bebidas na 5ª edição da Festa de Mbira.....	239
Figura 88 - Lareira da mbira na Mukhambira.....	240
Figura 89 - Início tímido da performance.....	240

Figura 90 - Exposição e venda de livros, discos e camisetas na 4ª edição da Festa de Mbira.....	243
Figura 91 - Xitata em exposição na 5ª edição da Festa de Mbira.....	243
Figura 92 - Mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro no ato da performance.....	245
Figura 93 - Participantes da segunda edição Festa de Mbira em dança.....	245
Figura 94 - Árvores n'sala e n'tsiva.....	259
Figura 95 - Registros da mbira dzaVadzimu.....	260
Figura 96 - Movimento descendente improvisado.....	263
Figura 97 - Relação das lamelas da mbira dzaVadzimu em Sol.....	264
Figura 98 - Goxa.....	265
Figura 99 - Instrumento de nome desconhecido ainda.....	265
Figura 100 - Implicações da prática da mbira nas unhas e pontas dos dedos.....	267
Figura 101 - Eliminação das ranhuras nas lamelas.....	267
Figura 102 - Calo na parte inferior da palma do dedo menor.....	268
Figura 103 - Mbira dzaVadzimu reconfigurada para o tamanho da minha mão.....	268
Figura 104 - Alpendre para acomodação do repertório.....	274
Figura 105 - Mbira nyunganyunga embutida na cabaça de papel.....	275
Figura 106 - Posição do polegar direito para arañhar as lamelas treze e quinze de baixo para cima.....	278

LISTA TABLATURAS

Capítulo III

Tablatura 1 - <i>Tshiketa Kudelela</i> (Luka Mukhavele)	111
Tablatura 2 - Camada da mbira nyunganyunga da música <i>Hama dzangu</i>	125
Tablatura 3 - Repertório de aquecimento (Maneto Tefula).....	136
Tablatura 4 - <i>Hama dzangu</i> (Maneto Tefula).....	137
Tablatura 5 - <i>Maria café</i> (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas).....	138
Tablatura 6 - <i>Mátí</i> (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas).....	140
Tablatura 7 - <i>Mvura</i> (Maneto Tefula).....	142
Tablatura 8 - <i>Nharira</i> (Ivan Mucavel).....	143
Tablatura 9 - <i>Rendzeveta</i> (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas).....	144
Tablatura 10 - <i>Vutómi la kútíka</i> (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas).....	145
Tablatura 11 - <i>Back to ancient Africa</i> (Ivan Mucavel).....	146
Tablatura 12 - <i>Mama Africa</i> (Ivan Mucavel).....	148
Tablatura 13 - <i>Tshiketa kudelela</i> (Luka Mukhavele).....	150

LISTA TABELAS

Capítulo II

Tabela 1 - Relatividade das notas dos registros grave e agudo.....	91
Tabela 2 - Número de vezes da aparição dos intervalos na camada vocal.....	120
Tabela 3 - Número de vezes da aparição dos intervalos na camada da mbira nyunganyunga.....	129

LISTA DE SIGLAS

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical
ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia
AMM – Associação dos Músicos Moçambicanos
ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural
CD – Compact disc (disco compacto)
Coord. – Coordenadora
ECA – Escola de Comunicação e Arte
Ed. – Editora
ENM – Escola Nacional de Música
EUA – Estados Unidos de América
FM – Festa de Mbira
FR. – Frei
FRT – Festival Raiz Tradicional
FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique
IES – Instituição de Ensino Superior
IFP – Instituto de Formação de Professores
IICT – Instituto de Investigação Científica Tropical
ILAM - International Library of African Music
IPM – Instituto Português de Museus
ISArC – Instituto Superior de Artes e Cultura
LIA – Linguagens e Identidades Amazônicas
MC – Ministério da Cultura de Portugal
MPB – Música Popular Brasileira
MNE – Museu Nacional de Etnologia
Org. – Organizadores
PEA – Processo de Ensino e Aprendizagem
PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado
PPGMUS – Programa de Pós-Graduação em Música
RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana
RJ – Rio de Janeiro
RN – Rio Grande do Norte

RS – Rio Grande do Sul

RSA – África do Sul

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TCLE - Termo de consentimento livre e esclarecido

UEM – Universidade Eduardo Mondlane

UFAC – Universidade Federal do Acre

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Sumário

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
ABSTRACT	6
LISTA DE FIGURAS	7
LISTA TABLATURAS	11
LISTA TABELAS	11
LISTA DE SIGLAS	12
ANTECEDENTES, CONTEXTOS E CAMINHOS DA INVESTIGAÇÃO	17
CAPÍTULO I - EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS DA MÚSICA DE MBIRA: AFUNILANDO PARA MOÇAMBIQUE	37
1.1 Leituras e problematizações das bases documentais da música de mbira	37
1.2 Reconstrução histórica da música de mbira em Moçambique: apontamentos sobre ativistas, movimentos e instituições implicado[a]s	57
CAPÍTULO II - TERMINOLOGIAS DA MBIRA: COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE	68
2.1 A colonialidade nas terminologias da mbira	68
2.2 Decolonizar as terminologias da mbira	76
2.2.1 Kalimba	77
2.2.2 Mbira nyunganyunga	79
2.2.3 Mbira dzaVadzimu (dzeMidzimu)	81
2.2.4 Mbira Ndhondhoza	83
2.2.5 Mbira Dzava-Nyunguê Moto m'djindja	85
CAPÍTULO III – ESTRUTURA DA MBIRA E SUA MÚSICA	88
3.1 Partes da mbira	88
3.2 Bases conceituais e teóricas para a compreensão e interpretação da música de mbira	92
3.3 Entendimento das estruturas musicais da mbira a partir do repertório	95

3.3.1 <i>Tshiketa kudelela</i>	95
2.3.2 <i>Hama dzangu</i>	112
3.3.3 Tablaturas para a mbira nyunganyunga	136
3.3.4 Tablaturas para mbira dzaVadzimu	146
3.4 Compreendendo o cotidiano africano-moçambicano no repertório da mbira	151
CAPÍTULO IV - NARRATIVAS CRIATIVAS DE VACHAYI VA TIMBIRA	163
4.1 Narrativas dos/das vachayi va timbira	163
4.1.1 Luka Xikhapani Mukhavele	164
4.1.2 Ivan Johane Mucavel	169
4.1.3 Clélio Emídio Vilanculos	175
4.1.4 Auro Meireles dos Marquile	179
4.1.5 Beauty Alves Siteo	185
4.1.6 Raimundo Xavier Lisenga	190
4.1.7 Ozias Américo Macco	194
4.1.8 Virgínia Pedro Uamusse	198
4.1.9 Maneto Calmo Tefula	202
4.1.10 Antônio Mussaona Bure Simango	207
4.1.11 Estevão Carlos dos Santos Amisse	212
4.1.12 Delta Acácio Cumbane	217
4.1.13 Simão Adriano Nhacule	220
4.2 Práticas e estratégias dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique) para a reinvenção e manutenção da sua arte	227
CAPÍTULO V – PERFORMANCE, TRANSMISSÃO E ABSORÇÃO DA MÚSICA DE MBIRA	236
5.1 Performance da música da mbira: circunstâncias e geradores de significado	236
5.2 Processos de transmissão e absorção dos/das vachayi va timbira	247
5.3 Descrição das estratégias de absorção direta da música de mbira	257
5.3.1 Experiências com o mestre Tsotsi	258

5.3.2 Experiências com o mestre Zande Mudolas	269
5.3.3 Experiências com o mestre Maneto Tefula	274
5.4 Destilação das estratégias de transmissão e absorção direta da música de mbira	281
CONCLUSÃO	293
REFERÊNCIAS	298
APÊNDICES	312
Repertório	312
Termos de consentimento livre esclarecido	368
Cartas de Cessão de Direto	383

ANTECEDENTES, CONTEXTOS E CAMINHOS DA INVESTIGAÇÃO

Dumdumdum Dumkudum [...]. Da casa da vovo¹ Thutha se ecoavam tingoma (tambores) que junto de cantos típicos embalavam a minha infância e parte da adolescência. Era um som potente que, em rotina, iniciava no começo da noite e terminava na madrugada. Toda comunidade do bairro A, distrito de Namaacha, província de Maputo, ao redor da casa da vovo Thutha convivia com este som. Era mesmo potente, não apenas por ser de um nível sonoro alto, mas, também, por fazer parte integrante de kúláphíwa (cura) e kuthwásisiwa (formação de médicos tradicionais).

Muitas vezes, as pessoas, tal como está sendo com o meu sobrinho, decidem se formar nessa prática, pois passam por situações difíceis na vida, incluindo doenças, motivos espirituais e são aconselhadas a participarem seus corpos no ato de kúláphíwa. Nessa formação curativa, as pessoas praticam ritos que incluem fabricar e tocar tingoma (tambores), entoar tingoma (canções), executar mincínó/minkínó² (danças), vestir-se de tecidos vermelhos e colares de várias cores, ficar quase sempre descalço, buscar e reconhecer plantas medicinais nas florestas mais próximas, viver coletivamente etc.

O processo de kuthwásisiwa dura vários anos, flexivelmente. Durante o ano, novas pessoas entram e outras saem. Os dias da entrada e durante a formação do/da thwásana (aprendiz do/a n'anga³ “curandeiro/a”) são meio restritos. Mas, nos dias⁴ de kúfúngíwa (graduação) de um/a mathwásana (novo/a médico/a tradicional), a comunidade (incluindo crianças) circunvizinha é convidada a tomar parte do ritual, cantando, tocando, dançando, cozinhando, comendo e desempenhando tudo que é possível com a sua experiência.

Nesse cenário, as canções, danças e instrumentos musicais são, normalmente, executados/as em um espaço aberto por pessoas de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e em número ilimitado. Elas participam ativa e interativamente, celebrando seu pertencimento coletivo. Isto compensa, dinamicamente, o ambiente e outros sons contextuais que se juntam para o sucesso do ritual, mas, também, compensa para uma aprendizagem experiencial efetiva baseada na participação, imersão e absorção da sabedoria expressa na cultura local vivida.

Assim, a produção musical não é feita ao acaso, ela tem, de fato uma função efetiva no ato de kuthwásisiwa, no qual as pessoas interagem umas com as outras e com a natureza,

¹ Título social atribuído a aquela anciã e médica comunitária.

² Singular - ncínó/minkínó.

³ Pessoa que compartilha a sabedoria da ancestralidade africana e a força viva da natureza, de acordo com a situação e aflição de cada thwásana (SANTOS, 2015, p. 40).

⁴ Quase todo final de semana.

concretizando melhores condições de vida de mathwásana e daqueles que, futuramente, procuraram cura nestes/as.

A prática musical nessa formação curativa tornou-se viva e memorável para a comunidade circunvizinha da vovo Thutha. Nesse sentido, nos dias que os ritos não estão abertos para a comunidade, por se desempenhar papéis mais restritos de kuthwásisiwa, as crianças da comunidade improvisam seus tambores (latas, bidões etc.) debaixo das árvores e entoam as canções típicas junto de passos das danças⁵ socializados naqueles dias mais abertos.

O que acontece no cenário já descrito é, na Musicologia Africana, apresentado como artes musicais e tem um dos expoentes o etnomusicólogo nigeriano Meki Nzewi. Em seus estudos, Nzewi (2019, p. 77) aponta que as “racionalizações epistemológicas africanas originais apresentam as artes musicais como uma ciência afetuosa que integra, conceitualmente, as expressões sônicas, coreográficas, dramáticas, gestuais e materiais, desde a criatividade até a ação pública e a experiência”⁶. A etnomusicóloga queniana Emily Achieng Akuno capta isso ao observar que as artes musicais

[...] demonstram a conjunção das formas expressivas de arte em performances que expressam momentos, culturalmente, significativos. Incorporando som (vocal e não verbal), texto (verbal e não verbal), figurino (incluindo máscaras), decoração, movimento corporal, drama e exibições teatrais relacionadas e artefatos materiais (incluindo instrumentos musicais), essa expressão cultural não pode ser simplesmente chamada de música devido à sua natureza multidimensional⁷ (AKUNO, 2019, p. 2).

A função das artes musicais, enquanto uma atividade comunal abrangente é socializar, humanizar e promover os ideais de pertencer e viver em uma comunidade, construindo uma autoconfiança, ao mesmo tempo em que se absorvem as aptidões naturais e as capacidades criativas particulares das outras pessoas (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 3).

Falando nisso, o meu processo de absorção, socialização e construção da autoconfiança valeu-se, também, a outros contextos onde se desenvolviam artes musicais que

⁵ Mesmo com a morte da vovo Thutha, este ritual continua ativo na comunidade sob orientação da sua filha que, atualmente, ocupa o lugar da mãe.

⁶ “Original African epistemological rationalisations present the musical arts as a soft science that conceptually integrates the sonic, choreographic, dramatic, gestural and material expressions, from creativity to public action and experiencing” (NZEWI, 2019, p. 77).

⁷ “Musical arts, the term developed, demonstrates the marriage of the expressive art forms in performances that express culturally significant moments. Incorporating sound (vocal and otherwise), text (verbal and non-verbal), costume (including masks), décor, body moment, drama and related theatrical displays and material artefacts (including music instruments), this cultural expression cannot be simply called music because of its multidimensional nature” (AKUNO, 2019, p. 2).

nos aceitavam enquanto pessoas diversas em sexo, idade, habilidade etc. O bairro era rico em sonoridades. Ao luar, a pujança sonora vinha, também, da percussão dos tingoma e instrumentos de bambu⁸ coordenada pelos irmãos Gato Preto, que deus os tenha. Ali, pelas artes musicais locais moçambicanas, resumidas terminologicamente por nghalángha, se quebrantava os corpos das pessoas que preenchiam, adornamente, o lugar, assistiam, tocavam, cantavam, dramatizavam e dançavam intensamente.

Eram performances feitas à noite, pois a sua coordenação era reservada a pessoas mais velhas depois de terem realizado as suas atividades diárias de sobrevivência. Assim, para eu assistir, ou melhor, estar inserido nessas artes musicais, de forma ativa, era preciso fugir de casa e rezar que os meus pais não descobrissem. Ao contrário, só podia-me embalar pelo som que invadia a nossa casa de pau a pique pela janela.

Mas, também, tínhamos alternativas durante o dia. As artes musicais integradas no xigubu⁹, por exemplo, eram realizadas à luz do dia e juntavam diferentes grupos no denominado campo nacional. Ali, eu não perdia o som dos tambores e os passos vigorosos de vovo Gorila e outros *performers*. O meu pai era, também, um exímio executante da makwayela na igreja apostólica. Naquelas circunstâncias, mesmo que eu não fosse um *performer* declarado, levantava o pé, o braço, a cabeça, emitia som e imitava o que as outras pessoas faziam com maestria.

Com essas experiências, juntei-me a amigos Mbhogani, Zingui Zanguui, Marito, Pablosi e Rui, e formamos o grupo *Halakavuma Dance* que fazia exhibições nas escolas, festivais e casas de espetáculos do distrito. A cada dia, os bichinhos de cantar e dançar eram descobertos, esculpidos e manifestados, vivamente, a olho nu em vários cenários. Imitamos as artes musicais comuns na comunidade, intersectando com o que cada corpo podia absorver e/ou sugerir em prática. Isto não ficou, apenas, na comunidade. Lembro vivamente que, durante as aulas de Educação Física na Escola Secundária da Namaacha, o professor Vicente Francisco Chirime, dava-nos oportunidade para demonstrar canções e danças, tendo influenciado outras pessoas da turma.

Quando concluiu a décima classe¹⁰, no ano de 2004, inscrevi-me no Curso de Formação de Professores do nível médio na especialidade de Educação Musical e Língua Portuguesa, ora, lecionada no Instituto do Magistério Primário (IMAP) de Chibututuine.

⁸ Utilizados como svikhwakhwakhwa.

⁹ Ver Silambo (2020).

¹⁰ O sistema educativo de Moçambique está organizado em três níveis: Ensino Primário da (1ª à 7ª classe); Ensino Secundário geral ou técnico profissional da (8ª a 12ª classe) e o Ensino Superior (Universidades e Institutos Superiores públicos e privados).

Durante esta formação continuei a executar canções e danças locais moçambicanas, porém agreguei a atividade coral, bem como a iniciação de *mbila*¹¹ e de teclado. Com a exigência curricular, aprendi a construir e a executar instrumentos musicais locais moçambicanos como xigoviya, xitende e goxa¹² sob orientação dos professores Seifane e Wate. O canto e o movimento corporal estavam e estão em mim, e, portanto, essa formação resultou no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) **Interdisciplinaridade entre a Educação Musical e a Educação Física** (SILAMBO; COSSA, 2006).

Finda a formação inicial, em 2007 comecei a lecionar na Escola Primária de Cassimatis, sendo em 2008 transferido para a Escola Primária de Chigubuta, ambas localizadas em Namaacha. Nessas escolas, me auxiliava das danças, canções e instrumentos musicais locais moçambicanos – ou melhor, artes musicais – que tinha na manga. Entretanto, o maior desafio era a falta de material didático sistematizado na visão africana.

No meio dessa realidade, em 2008 iniciei o Curso de Licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), onde e quando tive o primeiro contato com a mbira (figura 1) numa ocasião em que foi executada pelo Pedro Júlio Siteo, atual professor de etnomusicologia e mbira da ECA-UEM. Quando conheci a mbira presumi, equivocadamente, por sua aparente simplicidade, que pudesse construí-lo e tocá-lo, sem grandes dificuldades, o que na prática não se comprovou, dado suas particularidades tecnológicas e performáticas, significativamente, amparada na tradição oral (SILAMBO, 2018, p. 19-20).

A tradição oral é, descrita pelo professor, político e historiador africano de Burkina Fasso, Joseph Ki-Zerbo (2010, p. 391) como “a história vivida, transportada pela memória coletiva com todas as suas contingências e singeleza, mas também com toda a sua força e vigor”. Uma sociedade oral, em Ki-zerbo (2010), reconhece a fala como um meio de comunicação diária e de preservação da sabedoria dos ancestrais. A tradição oral é, portanto, fundada numa experiência íntima, succulenta e nutrida pelas fontes primárias pelas quais se esculpe a alma africana, verbalmente, de uma geração para outra.

Esta herança aparece como um repositório e vetor de criações socioculturais e reside na memória viva da África, na qual a música faz parte, e, portanto, qualquer tentativa de penetrar no seu espírito apoia-se no saber, pacientemente, transmitidos de boca a ouvido, de

¹¹ Embora certos estudos usem o nome *mbila* para mbira, para esta pesquisa, ele é referente a outro instrumento e não a mbira. Assim, nos casos em que se trata de outro instrumento escrevo-o em itálico.

¹² Apresentarei as imagens no capítulo v.

mestre a discípulo, ao longo do tempo, se atualizando a cada instante. Porém, ao tratarmos de objetos ou seres africanos, muitas pessoas nada ou pouco sabem sobre.

A mbira é um instrumento musical africano constituído por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais. Em visão africana, ela faz parte dos instrumentos melódicos arranhados de afinação fixa. É melódico, porque produz alturas definidas. A mbira é um instrumento arranhado, pois o *performer* – através de dois ou três dedos – arranha as respectivas lamelas como técnica específica de dedilhado. Este instrumento é caracterizado por uma afinação fixa, pois é ajustado – ao interesse da sua dona ou seu dono – durante a construção, não se podendo alterar a afinação durante a execução.

Figura 1 – Mbira nyunganyunga.



Fonte: Silambo (2022d).

Para além da mbira, existem outros instrumentos musicais melódicos africanos que são makwilo, marimba, *mbila*, mutoriro, mbhalapala, nyanga, pankwé, xikhulu, ximbvokombvoko, xigoviya, xitende, xizambi, xipendani etc; entre os instrumentos melorítmicos temos apustua, bazuca, duassi, icomana¹³, ligoma, likuti, neya(ha), ntoji(nha), ngoma, ngajiza, (vi)singanga, xigubu etc.; e por fim nos instrumentos percussivos se destacam maseve, mafahlawa, xikhwakhwakhwa, goxa, xikhitsi, matchachu, hosho e mais.

Sobre esta classificação, filosoficamente africana, Nzewi (2007, p. 161) revela que os “instrumentos melódicos produzem dois ou mais tons definidos por técnicas específicas de dedilhado e/ou embocadura”¹⁴. Os instrumentos melorítmicos, continua o autor (p. 81), produzem estruturas rítmicas, melodicamente, implícitas. O seu carácter tonal é marcado por harmônicos brutos que tendem a mascarar as alturas definidas que caracterizam os

¹³ Escrito itchomana na ortografia portuguesa.

¹⁴ “Melody instruments produce two or more definite pitches by specific fingering and embouchure techniques” (NZEWI, 2007, p. 161).

instrumentos melódicos, propriamente ditos. No entanto, a fundamental dos harmônicos agrupados de cada nível de tom atinge a altura definida da fundamental quando transferido para a voz humana, produzindo melodias cantáveis, principalmente, de forma silábica¹⁵. Os instrumentos percussivos, por sua vez, são usados como efeitos sonoros estéticos ou psicológicos conforme as situações de performance.

Enfim, a minha frequência do curso de licenciatura, de certa forma, abriu caminhos para que em 2011 passasse a lecionar no Instituto de Formação de Professores (IFP) de Chibututuíne, antes IMAP. Nessa instituição, praticava de forma integrada, junto da comunidade escolar, o teatro, as danças, as canções locais e a construção dos instrumentos musicais (xitende, xipendani, xigoviya, xikhitsi, ngoma, pankwé, goxa, mbira etc.) como uma das práticas pedagógicas e didáticas para a concretização dos conteúdos da disciplina de Educação Musical – uma tentativa de trazer as dinâmicas das artes musicais em ambiente “formal”.

Ainda na licenciatura, conheci o etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele, através do qual iniciei o meu envolvimento aprofundado com mbira nyunganyunga e determinei o tema da minha monografia, **Análise organológica da mbira nyunganyunga em Moçambique: caso de projeto Mukhambira** (SILAMBO, 2012)¹⁶.

Para a efetivação dessa monografia, recorri ao Projeto do Mukhavele e outras oficinas fora do ensino considerado formal visto que o curso de graduação em música da UEM não tinha recursos didáticos e materiais de ensino da música de mbira. Estava, pois, em caminho à procura de outros modos de fazer música – para além dos existentes na academia – que alimentassem a vida dos meus tímpanos, minhas retinas e todo meu corpo. Desejava me contagiar pela experiência vivida no cenário da música de mbira. Eu sentia que a fonte dessa música não era única, e nem principalmente a literatura, mas sim as experiências sentidas no corpo, onde o sinal forma gesto, gesto compõe o movimento, movimento se traduz em passos coreográficos que se operam na dança, canto e no arranhado da mbira.

Assim, tornei-me aberto, e de fato, meu corpo entrou em contato com processos e experiências da mbira nyunganyunga, descobrindo (i) técnicas de construção, afinação e execução; (ii) formas musicais, estruturas, temas, linhas de tempo, padrões e ritmos; (iii) movimentos dos dedos e a sensibilidade energética com a qual se arrancam as lamelas.

¹⁵ Ver também (NZEWI, 2019, p. 84).

¹⁶ Este trabalho não se encontra disponível na internet, pois quando foi defendido na Unidade Orgânica da Universidade (ECA) não havia se iniciado o processo de conservação das monografias em repositório virtual.

Assim, desenvolvia a pesquisa a partir de calos proporcionados nos dedos pelo arranhamento (absorção) do repertório da mbira, bem como pelas conexões de memórias coletivas que ajudavam a lidar com erros e acertos em performance. Desse modo, fui assumindo uma atitude e papel de um discípulo e o mestre se tornou um facultador de dicas para o qual deveria me dirigir aberto.

Nessas experiências, verifiquei que o mestre da mbira é uma pessoa dotada de sabedoria, competência e talento. Ele orienta, apoia e caminha com os seus pares passo a passo, desvelando aos mesmos os segredos da música de mbira, e se alegrando com as suas conquistas em prática. Ele se destaca por seus saberes em algum assunto seja construção do instrumento, técnica de execução, partilha de saberes e experiências, inovação e remodelação do instrumento etc. O mestre é uma pessoa com capacidade de resolver problemas da música de mbira, pensando de modo rigoroso sobre as formas, tamanhos, técnicas e tecnologias do instrumento. Dia pós dia, o mestre está em sua comunidade, dedicando seu precioso tempo e contribuindo com sua experiência de vida pessoal e profissional para a formação de cidadãos críticos, criativos e comprometidos com a construção de uma sociedade cada vez mais justa e democrática – uma sociedade que respeita a tradição cultural de um povo.

Esta tomada de consciência sobre o que o mestre sabe e faz em prol da vida cultural me conduziu a reconhecer que a música de todas as pessoas, seja vocal ou instrumental, tem suas próprias características e só pode ser conhecida, corretamente, com base nas evidências fornecidas por registros e práticas, precisamente, vivenciadas.

Em 2011, também, passei a lecionar na ECA da UEM¹⁷, incorporando essas experiências nas aulas como forma de preparar um profissional capaz de lidar, crítica e reflexivamente, com as diversidades e adversidades musicais cotidianas, quer seja na atuação em sala de aula ou no palco.

Nessa lente, depois da finalização da graduação, em 2012 prossegui a interação com mestres da mbira, entendendo o seu modo de pensar e agir configurado na base da audição, observação, experimentação, imitação, erro, acerto, repetição e exposição à experiência social.

A partir deste mergulho, na dissertação de mestrado (2018, p. 23-24), avanço que praticar e transmitir as artes musicais contribui, significativamente, na educação contemporânea, pois afirma, decisivamente, a revigoração da identidade cultural endógena e

¹⁷ Nas aulas do IFP-Chibututuíne e da ECA-UEM, também, contava com instrumentos musicais, ocidentalmente, convencionados.

condiciona a aquisição da sabedoria presente nas manifestações culturais, nos gestos, na memória e nas relações dos povos.

Assim, no Trabalho Dissertativo, **O ensino e a aprendizagem da mbira nyunganyunga em sua dimensão técnica** (SILAMBO, 2018), busquei compor contribuições que auxiliam no ensino-aprendizagem da mbira, interagindo aspectos didático-pedagógicos, históricos, socioculturais e tecnológicos. Esta dissertação apresenta ações reflexivas sobre os processos de aprendizagem, significados, usos e funções sociais da música da mbira dentro de um ambiente acadêmico, mas inspiradas pela comunidade cultural da mbira¹⁸.

Em decorrência das provocações vividas nas oficinas da mbira que ministrei no mestrado na EMUFRN, percebi que ainda não eram evidentes os processos, as intenções, formas, repertório, sistemas etc. das práticas musicais da cultura da mbira. Não entendia, profundamente, como as pessoas praticantes fazem a manutenção dos seus saberes e dialogam com dimensões mais complexas da sociedade onde ocorre a produção e recepção das artes musicais. Igualmente, apesar de conhecer algumas pessoas tocadoras de mbira, não sabia, por exemplo, onde, quando e como se envolveram com o instrumento, onde atuaram, qual é a sua relação com a música, instrumento e com outras pessoas tocadoras de mbira, e, sobretudo como se mantêm na prática da mbira no contexto contemporâneo.

A partir desta lacuna senti a necessidade de ampliar a minha visão interpretativa da **Performance e transmissão musical dos/das vachayi va timbira em Maputo**, tema do projeto de pesquisa que mais tarde, com reflexões da banca examinadora da qualificação da tese tornou-se **Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em Maputo: transmissão das artes musicais**.

A expressão **vachayi va timbira** (singular **muchayi wa mbira**) é composta por três partes distintas encontradas em duas variantes da língua xiTsonga, o xiDronga e xiChangana. Essas variantes linguísticas são, comumente, faladas na zona Sul de Moçambique, sendo xiChangana recorrente na província de Gaza e xiDronga em Maputo, a Capital de Moçambique, país localizado no sudeste do Continente Africano (figura 2).

¹⁸ Sobre as comunidades acadêmicas e culturais ver Stuart Hall (2003).

Figura 2: Mapa de Moçambique na África.



Fonte: Editoração do autor¹⁹.

As palavras *vachayi* ou *vatovi* (singular *muchayi* ou *mutovi*) provêm, etimologicamente, dos verbos tocar (*kuchaya* ou *kutova*). O verbo *kuchaya*, tal como *kutova*, é constituído por três partes: (i) prefixo *ku-* (morfema que sempre antecede a raiz verbal para marcar o infinitivo, como acontece com “to” na língua inglesa); (ii) raiz verbal *-chay-* ou *-tov-* (a própria ação - tocar); e (iii) a vogal final *-a*.

Os prefixos *va-* (singular *mu-*) que aparecem nas palavras ***vachayi*** ou ***vatovi*** e ***muchayi*** ou ***mutovi*** são marcas de sujeito que desempenha a ação (profissão) de tocar e, geralmente, as profissões nesse grupo linguístico apresentam a vogal final *-i*. Os morfemas ***va*** (singular ***wa***) que se encontram entre as duas palavras que constituem as expressões²⁰ desempenham a mesma função que a preposição “de” usada na língua portuguesa.

O termo ***timbira*** (singular ***mbira***) refere-se a mais de uma *mbira*. Note que o plural da classe dos objetos ou dispositivos (instrumentos musicais) é marcado pelo morfema *ti-* (***timbira***) tendo uma marca de singular ausente, ou seja, marcada simplesmente pelo nome próprio do instrumento (*mbira*). Logo, *muchayi wa mbira* é uma designação usada para referir a uma pessoa tocadora de *mbira*, sendo *vachayi va timbira*, o plural. Aqui e ao longo do texto, uso alguns termos em idioma local, pois entendo que a reconstrução dos modos de produção de saber da tradição cultural africana precisa dar espaço às suas línguas e sistemas como principal veículo de questões mais amplas da cultura.

¹⁹ Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/mapa-de-mo%C3%A7ambique-%C3%A1frica-image112748706>
Acesso em 03 de Maio de 2023.

²⁰ *Vachayi/Vatovi va Timbira* (singular *Muchayi/Mutovi wa Mbira*).

Para resumir tais questões mais amplas, o etnomusicólogo americano Paul Berliner (1978, p. 190) entende que a “mbira não é apenas um instrumento, e sim como uma bíblia [...], um caminho que foi encontrado para rezar”²¹. Por essa razão, o estudo dos processos dos vachyi va timbira permite, não só a compreensão das estruturas rítmicas, melódicas e concordantes da música local moçambicana, mas também o reconhecimento da sua funcionalidade cultural que se constitui através de uma teia multifacetada de referências típicas que representam a base intelectual criadora, proprietária e mobilizadora da sua sabedoria.

Portanto, esta tese visa compreender as práticas e estratégias aplicadas na reinvenção e manutenção dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique), bem como a sua inter-relação com as artes musicais integradas. Sob este objetivo incide a seguinte questão da pesquisa: Quais foram (são) as situações, processos e estratégias da (re)inserção da prática dos/das vachayi va timbira em Moçambique e quais as inter-relações das suas práticas com as dimensões mais amplas dessa cultura musical?

A minha tese é a de que a inserção dos/das vachayi va timbira em Maputo deu-se a partir da reinvenção da “precariedade”, ou seja, transformando e remodelando materiais disponíveis e descartáveis em instrumentos musicais, o que foi e continua sendo uma forma de reexistir em meio às ausências do contexto pós-colonial associado à independência de Moçambique ocorrida 1975, sucedida de longa guerra civil (1977-1992) e recente processo de reconstrução nacional.

A tese exigiu um panorama, densamente, contextualizado no Campo Empírico Gestual, Oral e Prático em diálogo com os campos da Musicologia Africana, Etnomusicologia, Antropologia, História e Educação Musical. Entendo o campo empírico, nesta pesquisa, como um espaço de vivência, absorção e argumentação prática do saber da música de mbira, especialmente, por meio de experimentos e/ou observações que ocorrem num ambiente de relacionamento diário das pessoas entre si, com a música e suas dimensões afins. O conhecimento é, nesse campo, construído por meio de tentativas e erros do que se fala de boca a boca e/ou do que se faz de gesto a gesto, exercitando de maneira concreta e espontânea o corpo para se processar a construção do instrumento, a partilha da sabedoria, e a absorção dos multifacetados sistemas, repertórios, sinais e *modos* africanos.

Essencialmente, esta tese contribuiu para a partilha de uma visão renovada sobre os saberes empíricos e teóricos das práticas dos/das vachayi va timbira na atualidade, alicerçando

²¹ “The mbira is not just an instrument to us. It is like your bible. It is the way in which we can pray to god” (BERLINER, 1978, p. 190).

a recriação e avanço da filosofia africana e ampliando o conceito de música e a problematização da matriz colonial de poder na academia.

Para a materializar a tese, foram definidos os seguintes objetivos específicos: 1) identificar os/as vachayi va timbira atuantes no cenário de Maputo na contemporaneidade; 2) descrever os processos fundamentais usados pelos/as vachayi va timbira; 3) caracterizar os principais elementos estruturais (repertórios, instrumentação, técnicas de execução, ritmos, melodias, letras e estética vocal) que constituem a prática dos/as vachayi va timbira na atualidade; 4) inter-relacionar a prática musical com outros elementos conjunturais do universo de performance (música e dança; música e entretenimento, música e ancestralidade, música e sociedade, e mais).

Estes objetivos foram atingidos numa pesquisa etnográfica, consolidada em um trabalho de campo que, entre os anos de 2019 e 2022, proporcionou uma interação com os/as vachayi va timbira em Maputo (Moçambique), onde eu nasci e que desde, aproximadamente, o ano 2000 têm-se realizado atividades para a revigoração da mbira, mas que carecem de registros formais para uma compreensão científico-acadêmica (figura 3).

Figura 3: Mapa de Maputo em Moçambique.



Fonte: Editoração do autor²².

Historicamente, durante a dominação colonial, Ka-Mpfumo (Maputo) era conhecido como Lourenço Marques. Este então, dito distrito de Portugal estava localizado dentro do Estado de Gaza que corresponde ao que hoje em grosso modo são denominadas regiões sul e centro de Moçambique. O Estado de Gaza era independente e representava uma barreira à afirmação portuguesa na região. Assim, na década de 1890, teve uma campanha militar

²² Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Maputo_\(prov%C3%ADncia\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Maputo_(prov%C3%ADncia)) Acesso em 03 de Maio de 2023.

liderada por tropas portuguesas na região sul de Moçambique, terminando com a derrota do exército de Gaza em 1895 (LIESEGANG, 1996). Após a derrota, Lourenço Marques cresceu já que desse espaço se assegurava, através de uma linha-férrea, o escoamento dos bens das regiões interiores da África do Sul (MENESES, 2021).

Assim, intensificaram-se as dinâmicas no sul de Moçambique culminando com a criação do Concelho de Lourenço Marques. A expansão e crescimento econômico desta região terão sido alguns dos elementos que contribuíram para a transferência da capital da colônia da Ilha de Moçambique ao norte, para Lourenço Marques ao sul em 1898. O desenvolvimento da nova cidade capital promoveu (i) a construção de infraestruturas (portos, caminhos de ferros, edifícios e mais), (ii) a interação multicultural entre a população negra nativa, os colonos brancos, os comerciantes árabes e mais, (iii) a segregação racial, (iv) uma entrada massiva, também, de muitos moçambicanos – incluindo músicos – na nova capital²³, assim como (v) uma ocupação crescente das áreas habitadas pelas pessoas africanas por parte dos colonos.

Os primeiros projetos de ampliação urbana de Lourenço Marques, no final do séc. XIX pautou pelo confinamento da população africana e a de origem asiática a áreas pré-definidas (MENEZES, 2021, p. 114). Assim, surgia a cidade de caniço onde eram confinadas, em geral, as pessoas negras nativas e a cidade de cimento ocupada por pessoas brancas.

“O funcionamento da cidade de cimento dependia da participação de uma enorme mole de trabalhadores negros que habitavam nos bairros suburbanos do caniço” (LAGE, 2018). Neste contexto, as pessoas africanas viviam, miseravelmente, em barracas e eram obrigadas a pagar renda pelo espaço que ocupavam, que noutra tempo pertencia aos seus avós, mas que naquela altura era possuído a título legítimo por europeus (MENESES, 2021, p. 121).

Enfim, devido a intensificação multicultural influenciada pela nova capital vários grupos socioculturais moçambicanos como Makonde, Yao, vaNyanja, vaNsenga, vaShona, vaNyungwé, vaTsonga, vaNguni entre outros, também, migravam para a capital, trazendo consigo os seus costumes culturais em termos de comidas, bebidas, vestes, estilos, canções, danças, instrumentos musicais e mais – impactando na diversidade cultural dos anos subsequentes e no tipo de informações conseguidas nessa e outras pesquisas.

²³ Cf. (SILAMBO, 2022c, p. 4).

Nesse contexto, a minha imersão no universo investigativo da música de mbira vem desde 2008, como referi. Por aí 2010, 2011 e 2012 fui, no bairro de Costa de Sol²⁴, aprender a construção e execução da mbira nyunganyunga na oficina da Mukhambira sob orientação dos mestres Oziyas Makoo e Luka Mukhavele. Aos poucos fui conhecendo os mestres Ivan Mucavel, Xitaro, May Mbira, Maneto Tefula, Xakada, Nharira, NBC Gás Butano, Nhacule etc., não só nas suas oficinas, como também, nos *jam sessions* que eram realizados, frequentemente, na Associação dos Músicos Moçambicanos (AMM) em Maputo²⁵.

Com a concepção da Festa da Mbira (FM) em 2017 passei a participar, ativamente, nas suas performances, partilhando o que se comia, bebia, cantava, tocava etc. e conhecendo outros/as mestres/as como Alcides Pires, Beauty Sitoye, Cheny Wa Gune, Delta Cumbane, Eugénio Santana, Júlio Marquel, Pivi Marquel, Roland Lamussene, Virgínia Uamusse, Zé Maria etc.

Estas performances se desdobravam para as lareiras que aconteciam nas comunidades com enfoque para o evento *Karingana wa Karingana* realizado em Marracuene, Matola, kaMpfumo etc. Entre 2017-2018, parei essa interação interpessoal para atender o mestrado na EMUFRN no Brasil, dando oficinas da mbira nyunganyunga a estudantes de licenciatura desta escola e resultando na elaboração da dissertação.

De volta a Moçambique, no primeiro semestre de 2019 – na preparação do projeto de doutoramento – tive vários encontros com mestres/as da mbira para observar as suas atividades e realizar entrevistas com destaque para com o Ivan Mucavel, Xitaro, Xakada, Maneto, Beauty, Ozias e NBC. Nestas atividades focamos nas experiências pessoais dos/as mestres/as nas áreas de construção, execução e transmissão da música de mbira.

Entre segundo semestre de 2019 e 2020 na UFPB no Brasil, para além de realizar disciplinas ligadas à pesquisa, interagi virtualmente com os/as mestres/as e assistia suas performances (nos casos *lives*) aprendendo novos elementos e tirando prováveis dúvidas sobre os aspectos que já eram do meu conhecimento.

A imersão interpessoal foi retomada no final de 2020 quando voltei a Moçambique, participando na Festa de Mbira, no Festival Raiz Tradicional e nas oficinas²⁶ de revigoração da mbira (construção, remodelação, execução e transmissão). Paralelamente, realizei entrevistas com mestres/as como o Simão Nhacule, a Virgínia Uamusse, o Zande Mudolas e o May Mbira em 2021, assim como a Delta Cumbane em 2022. Igualmente, no primeiro

²⁴ Distrito Municipal KaMavota, província da Cidade de Maputo.

²⁵ Antes da pandemia a AMM em Maputo era o maior espaço onde os/as mestres/as se encontram para construir, comercializar, tocar e transmitir a mbira.

²⁶ Principalmente na Mukhambira e na Modern Mbira.

semestre de 2021 absorvi o repertório da mbira dzaVadzimu²⁷ sob orientação do mestre Ivan Mucavel na Mukhambira. Já no segundo semestre não só consolidei a minha prática com o mestre Ivan, como também, aprimorei a absorção do repertório da mbira nyunganyunga com o mestre Zande Mudolas e no semestre seguinte (2022) com o mestre Maneto Tefula.

Portanto, o trabalho de campo etnográfico permitiu a minha imersão – como um moçambicano – no cerne desta prática mediante uma significativa interação humana – face a face – com pessoas moçambicanas, possibilitando a compreensão holística do modo como eu e elas nos relacionamos com as artes musicais da mbira.

Dessa maneira, como muchayi wa mbira que vem participando da sua performance, considerei nessa tese, não apenas as experiências dos quatro anos de doutoramento (2019-2023), mas também as que ocorreram em algumas fases prévias de vida, nas quais também experimentei em meu corpo o realizado no campo empírico através da fala, gesto e prática.

Devido a esse envolvimento, este foi um trabalho de campo em casa rico em oportunidades de cooperação e de fácil imersão nos seus diferentes contextos o que possibilitou um engajamento em propósitos e projetos não, necessariamente, vinculados à pesquisa²⁸. Tornei-me membro integrante da Festa da Mbira, não apenas para atuação em diferentes palcos, mas também para sensibilizar – através de canais como a Televisão, Facebook, de boca a ouvido etc. – as pessoas a participar, ativamente, neste evento e no movimento da revigoração da música de mbira em Maputo. Em várias edições da Festa de Mbira e do Festival Raiz Tradicional (FRT) trabalhei como painalista ou conferencista em temáticas ligadas à música africana, em particular, a de mbira.

A minha imersão nestes cenários foi uma estratégia de pesquisa e de construção coletiva para o bem-estar humano e cultural. Ela consentiu minha participação no FOMUTRAMO, Fórum de Música Tradicional de Moçambique, que trabalhou no projeto inicial da Candidatura de “Lamelofones” em Moçambique – Mbira/Santse/Kalimba/Chityatya – a Património Intangível da Humanidade. A etnografia, assim, concordando com o antropólogo britânico Timothy Ingold (2014, p. 393), se constituía de correspondências educacionais da vida real, onde a teoria, por sua vez, era uma imaginação nutrida por seus compromissos observacionais com o mundo pesquisado.

A obtenção, organização e análise dos dados etnografados teve como base as seguintes técnicas: auto-etnografia, observação participante, notas de campo, entrevista semi-estruturada, gravações de áudio e vídeo, registro de fotografia e pesquisa bibliográfica.

²⁷ Antes não tocava este tipo de mbira.

²⁸ Cf. (ARAÚJO, 2006).

A auto-etnografia ajudou a compreender, narrar e validar as minhas experiências numa interação baseada na relação entre o eu e a(s) pessoa(s) de estudo. Ocupando lugares de *muchayi wa mbira* e pesquisador, participei em atividades que forneceram uma visão analítica sobre os aspectos envolvidos.

Ao organizar os dados das experiências vividas, por um lado, narrava as experiências geradas pelas pessoas da pesquisa e, por outro, representava o meu relato como narrador dessas práticas experimentadas, ou seja, era um observador do outro e/ou de mim mesmo como sujeito de pesquisa. Portanto, em algum momento me tornei investigador e em outro *performer*. Esta experiência foi trazida através do relato pessoal, análise das observações, registros de tablaturas, registros fotografias, cadernos de apontamentos e mais.

A análise das informações auto-etnográficas permitiu-me emergir saberes e/ou repertórios e explorar tendências recorrentes no meu próprio processo artístico de consolidação e memorização musical, ao mesmo tempo em que entendia como as pessoas participantes se relacionam e se organizam entre si.

A observação participante possibilitou a minha inserção e a consequente compreensão de particularidades que aconteciam nos ensaios, apresentações, festas, oficinas e em outras atividades. Observar significou prestar atenção, vigiar, ouvir e sentir o que estava acontecendo ao redor. Participar significou levar uma vida ao lado e junto das pessoas e coisas que fazem parte do fenômeno musical, tal como se prescreve em Ingold (2014).

Assim, tornei-me sujeito da prática, sentindo o vivenciado e estabelecendo uma participação, ativa e diretamente, conectada às pessoas estudadas, afetando o meio e vice-versa. Este envolvimento incluiu conversar, experimentar, rir, cantar, tocar, dançar, comer etc. com outras pessoas envolvidas.

A observação participante serviu para organizar, descrever, identificar o que acontece na música de *mbira*. A sua análise trouxe à tona os processos e situações que definem a prática musical e suas formas de transmissão, delineando inter-relações da prática musical com outros elementos conjunturais.

A observação envolveu notas de campo como uma extensão das reflexões dos fatos vivenciados, favorecendo o registro das minhas observações diárias e todos os acontecimentos relacionados com ações, dinâmicas de interação, sinais gestuais e sonoros, processos de transmissão, técnicas instrumentais e mais.

Na organização dos dados, as notas de campo ajudaram-me na representação, interpretação e compreensão de uma experiência dentro e fora do campo de pesquisa. A redação de notas em campo tornou-se um processo de engajamento, interação e meditação

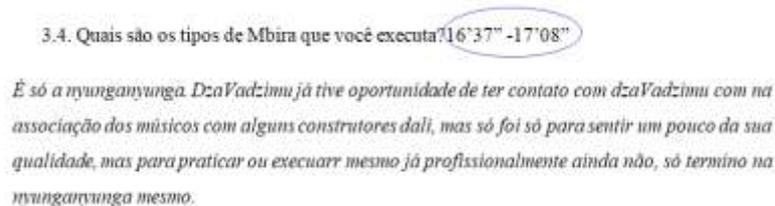
com o fenômeno musical, mediando o limite de abstração entre experiência e interpretação das vivências. A análise das notas denotaram acontecimentos e práticas que se apresentaram tanto de forma recorrente quanto isoladamente dentro da prática musical.

As entrevistas semiestruturadas com intervenientes da prática forneceram informações acerca da música de mbira, sua performance, seus processos e situações de transmissão musical. As pessoas entrevistadas foram selecionadas mediante os seguintes critérios: 1) ter uma experiência igual ou superior a 10 anos como muchayi wa mbira²⁹; 2) ser moçambicano com idade igual ou superior a 18 anos; 3) ser um muchayi wa mbira em plena atuação na atualidade, participando de festas e atividades diversas ligadas à música de mbira em Maputo; 4) estar disposto e disponível para responder às entrevistas; 5) aceitar participação na pesquisa etnográfica, permitindo a realização do trabalho de obtenção, organização, análise, publicação e divulgação dos dados, dentro dos preceitos de boa conduta de pesquisa; 6) ser reconhecido entre vachayi va timbira representativos dessa expressão cultural em Maputo.

As entrevistas foram gravadas, mediante autorização prévia da pessoa entrevistada, em gravadores digitais portáteis como câmera Handy Video Recorder Zoom Q4, Zoom H2n, e celular Samusung J5. A gravação permitiu a flexibilidade e economia de tempo tanto para o pesquisador quanto para as pessoas pesquisadas.

Estas entrevistas foram realizadas, transcritas e organizadas de forma individual no caderno de entrevista com vista construir as percepções e nuances particulares de cada interveniente. Na descrição textual usei nomes reais das pessoas pesquisadas de acordo com autorizações nos apêndices da tese, especificamente nos termos de consentimento livre e esclarecido (TCLE) e nas cartas de cessão de direito. Durante a transcrição minutava a descrição da(s) resposta(s) de cada pergunta conforme o áudio/vídeo para permitir uma busca rápida de um determinado assunto durante a redação da tese (figura 4).

Figura 4: Minutagem da transcrição da entrevista.



Fonte: Caderno de Entrevista (2021).

²⁹ Este item não será considerado para as mulheres, dado que a sua vinculação com o instrumento, não, necessariamente, com a performance de mbira em Maputo, é recente.

A análise das entrevistas elucidou as sutilezas implícitas na subjetividade de algumas questões da pesquisa, permitindo compreender, melhor, a vida e performance dos/as vachayi va timbira, assim como os seus principais elementos estruturais, idiomáticos e estilísticos no cenário contemporâneo.

As gravações de áudio e vídeo forneceram matéria-prima audiovisual a partir da qual se compreendeu aspectos organizacionais da música de mbira. Foram gravados os ensaios, entrevistas, apresentações, músicas, técnicas de transmissão entre outras atividades. Realizada cada gravação, assistia às sessões como forma de consulta para a elaboração, organização e transcrição dos materiais ilustrativos empíricos para posterior cruzamento com as informações obtidas em outros procedimentos.

As gravações de áudio foram transcritas na mbira, na voz, em tablatura, na partitura e em texto. A transcrição transforma, nas palavras do professor italiano Alessandro Portelli (1997, p. 27), os objetos auditivos em visuais [e/ou movimentacionais]. A partir dos objetos resultantes foi possível enfatizar elementos composicionais e criativos como contornos melódicos, melodias complementares, polifonias esporádicas, chamamento cadencial, forma responsorial, posição do corpo, forma de segurar a mbira e arranhar as lamelas, técnica de elaboração dos temas, a relação das partes que fornecem a textura, as formas de início e de fechamento, acentuações e densidade sonora, os movimentos corporais entre outros.

As gravações musicais mais relevantes para a análise foram selecionadas, editadas e disponibilizadas em *links* da plataforma youtube, com vista proporcionar ao leitor o contexto musical que não podia ser traduzido, fielmente, através do registro gráfico (tablatura ou partitura).

O registro fotográfico ajudou-me na captação dos aspectos que aconteciam nos ensaios, nas apresentações, na exposição, na gastronomia, nas lareiras, na festa etc. As fotos foram captadas com um celular Samusung J5 e catalogadas na pesquisa, descrevendo o nome do/da muchayi wa mbira, grupo ou situação, data e local da obtenção, bem como o seu uso e função dentro desse contexto.

Elas foram selecionadas, inseridas e analisadas junto ao texto, trazendo para a pesquisa perspectivas visuais das pessoas, materiais e ações do fenômeno, os tipos de mbira, as ferramentas de criação e transmissão, assim como outras particularidades dos/das vachayi va timbira. Para cada instrumento musical, a fotografia foi inserida uma vez e quando o nome do instrumento se repete, foi indicado apenas o número da figura por onde localizar a fotografia do respectivo instrumento em determinada página anterior.

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo trabalho e configurou-se como uma técnica de obtenção de documentos científicos, tais como: livros, periódicos, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos dos campos de Musicologia Africana, Etnomusicologia, Antropologia, Educação musical e afins. A natureza desta técnica proporcionou informações para a problematização da pesquisa, a definição da questão norteadora, a revisão da literatura, bem como o delineamento de avanços no universo de pesquisa.

A partir da pesquisa bibliográfica aliada à constante relação com a realidade pesquisada foi pensado o referencial teórico da investigação, buscando compreender e analisar os conceitos centrais, bem como as bases epistemológicas e metodológicas da pesquisa em manifestações africanas e moçambicanas do universo estudado.

Os dados desta tese foram apresentados por meio de uma descrição densa crítica analítica³⁰ que entre várias qualidades permeia análises dos aspectos do cotidiano social por meio do contato direto com a realidade. Tal descrição tomou forma de uma narrativa, maneira pela qual, habitualmente, contamos a nós mesmos e aos outros sobre nossas experiências ligadas a pessoas que fazem música.

Assim, o registro das falas foi grafado na medida do possível preservando as particularidades da realidade da música de mbira desde que tais sílabas, interjeições, palavras, frases, parágrafos, repetições etc. não interferissem na apresentação da informação transcrita. Esta forma de redação mostrou que o trabalho de pesquisa é um empreendimento coletivo do diálogo emergente da reciprocidade de pessoas, cujos saberes são negociados pela vivência e reapropriados de forma acessível em um texto. Esta forma de escrita tem em vista, não apenas enfatizar as pessoas pesquisadas, mas também envolver as pessoas leitoras com descrições narradas ou análises que as aproximam de aspectos mais particulares, tanto do pesquisador quanto da cultura estudada, diz o antropólogo estadunidense Clifford James Geertz (1973, p. 351).

Nessa visão, o fluxo da descrição densa crítica analítica de uma prática convida a pessoa escritora e a leitora a compartilharem as experiências representadas na produção cultural do conhecimento sobre a música, estimulando a mente da leitora a imaginar aquele momento descrito e fixa-se de maneira envolvente nas ocasiões de prática musical. Esse tipo de narrativa coloca a pessoa pesquisadora como alguém que está “dentro”, que é “aceito”, que estabeleceu um “relacionamento” com e, portanto, tem bom acesso às pessoas e à cultura em estudo, explica o etnomusicólogo estadunidense Jeff Todd Titon (2003, p. 179).

³⁰ Cf. Geertz (1973).

Assim, a descrição densa crítica analítica mostrou o meu diálogo engajado com pessoas que fazem música, no entanto, ao descrever o cenário pesquisado não existiu uma ilustração, totalmente, original da prática, pois, eu expressei as minhas observações específicas de maneiras e contextos apropriados a minha situação ou visão. Consequentemente, o texto descrito consiste de uma interpretação dos elementos mais significativos por mim vivenciados. Como afirma Titon (2003, p. 182), o etnógrafo mantém o controle sobre essas vozes, escrevendo como uma espécie de ventríloquo³¹ etnográfico.

A descrição dos dados sobre os/as vachayi va timbira perpassou das condições sugeridas por Bresler (2006) e Peirano (2014): i) considerar a comunicação e descrição de pessoas e eventos no contexto da situação; ii) transformar, de maneira feliz, para uma linguagem escrita o que foi vivo na pesquisa de campo, transformando experiência em texto; iii) enfatizar a interpretação tanto de questões êmicas (aquelas das pessoas participantes) como de questões éticas (aquelas do investigador), desenvolvendo um poder afetivo em uma experiência mútua e compartilhada por pessoas abrangidas do texto; iv) detectar a eficácia social das ações de forma analítica, intervindo, reflexivamente, no processo da descrição da prática sempre que necessário.

Durante o processo da produção da tese foram publicados textos em periódicos, congressos e encontros como: Revista Claves, Revista Música da USP, Revista Muiraquitã da UFAC, Revista OPUS da ANPPOM, Revista ABEM; Congressos e Encontros da ABEM, ANPPOM, ABET e LIA (SILAMBO; MESSINA, 2020; SILAMBO, 2020; 2020a; 2020b; 2021; 2021a; 2021b; 2022; 2022a e 2022b, 2022c). Esta produção com pares possibilitou uma discussão crítica, principalmente, das partes que eram recortadas conforme os grupos temáticos, simpósios ou debates nas revistas. As partes recortadas são, pontualmente, indicadas na tese.

Dito isso, esta tese está estruturada em cinco capítulos: no capítulo I discorro sobre as fontes documentais e institucionais, assim como os principais movimentos de reconstrução da história da música de mbira na África, principalmente, em Moçambique. No capítulo II falo da constituição da mbira, das bases conceituais da sua música, facilitando o entendimento analítico das partículas mínimas estruturantes do seu repertório. No capítulo III, aponto a colonialidade imposta nas terminologias da mbira e reviso tais termos a partir do seu meio. No capítulo IV foco nas experiências e histórias que abastecem a compreensão de que o valor cultural da prática da música de mbira ultrapassa o fazer musical em si. No capítulo V trato da

³¹ A arte de falar sem mexer os lábios, dando a impressão que a voz vem de outra fonte (boneco, pessoa etc.), mas não de quem fala.

performance, transmissão e absorção musical, abordando i) circunstâncias da performance da mbira e seus geradores de significado; ii) processos de transmissão e absorção dos/das vachayi va timbira; e iii) estratégias da minha própria absorção junto dos mestres. Esses capítulos são antecidos aqui por contextualizações metodológicas que me conectam com a investigação e procedidos pelas principais conclusões e desafios advindos da pesquisa. Fora disso, há apêndices que incluem cartas de cessão de direito, termos de consentimento livre e esclarecido, e guião das entrevistas. Vamos em parte pormenorizadas.

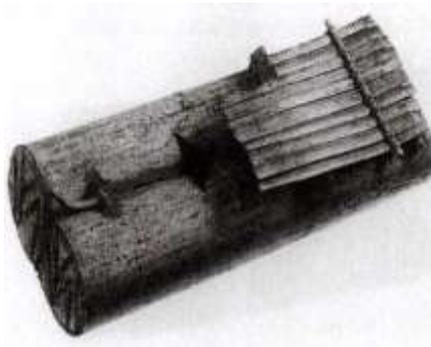
CAPÍTULO I - EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS DA MÚSICA DE MBIRA: AFUNILANDO PARA MOÇAMBIQUE

Neste capítulo discuto sobre as bases documentais e institucionais, assim como os principais movimentos que marca(ra)m a história da música de mbira na África, principalmente, em Moçambique.

1.1 Leituras e problematizações das bases documentais da música de mbira

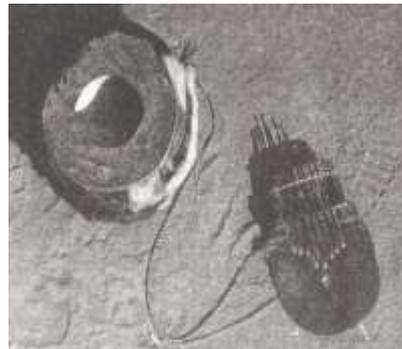
Os instrumentos musicais, objetos concebidos ou adaptados para a produção de sons musicais, vêm sendo manuseados na África desde a antiguidade. Um deles é a mbira, “reconhecida como uma invenção, exclusivamente, africana [...]”³². A invenção da mbira com lamelas de palmeira de ráfia/bambu data de 3000 anos atrás no Centro-Oeste de África, tendo-se disseminado pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia de ferro as lamelas vegetais foram permutadas pelo metal no Vale do Zambeze³³ há, aproximadamente, 1300 anos atrás³⁴ (figuras 5 e 6). É assim que se relata no capítulo **Kalimba-nsansi-mbira** pelo etnólogo e musicólogo austríaco de Viena Gerhard Kubik (1998), um eminente pesquisador da música africana.

Figura 5: Mbira com lamelas de bambu.



Fonte: Kubik (1998).

Figura 6: Mbira com lamelas de metal.



Fonte: Kubik (1998).

A mbira de lamelas de metal, como se percebe, floresceu nos países africanos que ocupam o território localizado entre os rios Zambeze e Limpopo. Este território compreende a

³² “Acknowledged as a uniquely African invention, [...]” (MUKHAVELE, 2022, p. 133).

³³ Esta região compreende a maior parte do que era Rodésia do Sul (Zimbábue), sul e centro de Moçambique, sul e leste da Zâmbia, sul do Malawi e norte de Transvaal na África do Sul (TRACEY, 1972, p. 85).

³⁴ “The mbira appears to have been invented twice in Africa: a wood or bamboo-tined instrument appeared on the west coast of Africa about 3,000 years ago, and metal-tined lamellophones appeared in the Zambezi River valley around 1,300 years ago” (KUBIK, 1998).

maior parte do que era Rodésia do Sul (Zimbábue), sul e centro de Moçambique, sul e leste da Zâmbia, sul do Malawi e norte de Transvaal na África do Sul (TRACEY, 1972, p. 85).

Porém a maior literatura produzida e que será apresentada neste subcapítulo, é resultado de pesquisas realizadas em Zimbabue, trazendo outros países como espaços subsidiários. Assim, é possível afirmar, sem me alongar, que a maioria dos trabalhos não evidencia, por exemplo, um panorama mais amplo acerca da música da mbira em Moçambique onde certos tipos de mbira têm a sua origem.

Em todo caso, a investigação documentada da prática desse instrumento, desde o início do século XVII, vem trazendo suas particularidades históricas e o ambiente sociocultural que o caracteriza. Um dos primeiros livros etnográficos que fala, também, sobre a “ambira³⁵” é **Etiópia Oriental** do missionário português Fr. João dos Santos (c. 1560-1622³⁶).

Dos Santos, tendo concluído a sua formação em Teologia no Colégio de S. Domingos de Évora em Portugal, em Abril de 1586 integrou um grupo de missionários que partiu para Oriente e que chegou a Moçambique em finais de 1586 para a evangelização. Viajando através do Vale do Zambeze, o religioso visitou, entre outras, a região de Tete e Sena, assim como as ilhas Quirimbas, tendo permanecido por terras de Sofala até 1595, altura em que embarcou para Goa. O seu regresso a Portugal ocorreu em 1600, onde permaneceu até 1606. Durante a sua estadia em Lisboa dos Santos compilou as notas que recolheu em suas incursões por terras africanas, publicando-as em 1609³⁷. Em **Etiópia Oriental** o frei relata entre outras observações que

Outro instrumento musical dos **cafres** [...], mas de teclas de ferro, é o que, também, chamam de **ambira**, [...] que tem umas vergas de ferro, espalmadas e delgadas, de comprimento de uma palma, temperadas no fogo de tal maneira que cada uma tenha sua voz diferente. Estas vergas são nove e todas estão fixadas sucessivamente, e aproximadas umas às outras, pregadas com as pontas em um pau, como acontece com o cavalete de viola, e dali se vão dobrando sobre um vão que tem o mesmo pau ao modo de uma escudela [vasilha de madeira pouco funda], sobre a qual ficam as outras pontas no ar. Esta [escudela] vibra [quando] os **cafres** tocam tão, ligeiramente, nessas pontas distintas e suspensas no ar com as unhas dos dedos polegares, [...]. Desse modo, são sacudidos os ferros, dando pancadas em vão sobre a boca da escudela, ao modo de berimbau, gerando todos juntos uma harmonia branda e suave música de todas as vozes concertadas. Este instrumento é muito mais musical que o outro das cabaças, mas não soa tanto, e, é tocado,

³⁵ Sobre o uso equivocado desse nome ver a tese do Luka Mukhavele (2022, p. 121-122).

³⁶ Cf. (CARVALHO, 2013, p. 1-2).

³⁷ Cf. (CARVALHO, 2013, p. 1-2).

ordinariamente, na casa onde estiver o Rei, porque é mais brando e produz muito pouco estrondo³⁸ (DOS SANTOS, 1609, p. 16-17, grifos meus).

Nessa descrição, o missionário caracteriza fisicamente o instrumento musical africano (mbira “ambira”), evidenciando o seu esquema, a textura sonora, o timbre, o modo como as nove lamelas são, tecnologicamente, temperadas no fogo de maneira alcançar diferentes vozes, assim como as suas técnicas peculiares de produção de som que animava, suavemente, o ambiente social do reinado.

Observa-se que a mbira é descrita pelo frei como pertencente aos “cafri”, ofuscando sua relação precisa com a cultura africana. A palavra *Cafre*, *Cafreal*, *Cafri*, *Kaffir* do árabe é um termo ofensivo usado na língua inglesa – diga-se usado pela hegemonia eurocêntrica – para designar uma pessoa de raça negra na África do Sul e outros países africanos³⁹. A utilização desse termo para pessoas negras africanas desconsidera as suas diversas autodenominações e denuncia uma relação de subordinação. Procura-se, assim, fundamentar “[...] que essas pessoas são apenas ‘coisas’, que elas não têm “alma” e que, por isso, delas podem se utilizar como bem quiserem”, aponta uma das principais vozes do pensamento das comunidades tradicionais, o brasileiro Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) (2015, p. 29).

*

A desconsideração das autodenominações africanas se perpetuou adiante. No âmbito das investigações do início do século XVIII o italiano sacerdote jesuíta Fillipo Bonanni (Roma, 1638-1725) descreveu – no seu tratado **Gabinetto Armonico** – os instrumentos musicais de várias épocas inerentes a quatro continentes, África, América, Ásia e Europa. Nesse tratado, publicado em 1723, Bonanni narra que a **Marimba de cafri** era praticada por pessoas da *Cafrería*, que fazem parte do Nwenemutapa - império que floresceu entre os séculos XV e XVIII no território localizado entre os rios Zambeze e Limpopo, onde se situam hoje algumas partes dos países como Zimbabwe, Moçambique, Zâmbia e Malawi. O sacerdote relata que

³⁸ “Outro infrumento mufico tem eftes cafres, [...], mas he todo de ferro, a que també chamão ambira, [...] tem húas vergas de ferro, efpalmadas, & delgadas, de comprimento de hum palmo, temperadas no fogo de tal maneira, que cadahúa tem fua vo diferente. Eftas vergás faó noue fomente, & todas eftão poftas em carreira, & chegadas húas às outras, pregadas com as pontas em humpao, como é caualete de viola, & dali fe vão dobrando fobre hú vão que tem u mefmo pao ao modo de hú efcudella, fobre o qual ficão as outras pontas no ar. Efte tangem os cafres tocandolhe neftas pontas que té no ar com as vnhas dos dedos pollegares, que pera iffo trazé crecidas, & comprias, & tão ligeiramente as tocão, [...]. De modo que facudindole os ferros, & dando as pancadas em vão fobre a boca da efcudella, ao modo de berimbao, fazem todos juntos húa harmonia de branda, & fuaue mufca de todas as vozes concertadas. Efte instrumento he muito mais mufco que o outro dos cabaços mas não foa tanto, & tangefe ordinariamente na cafa onde eftà o Rey, porq he mais brando, & faz mui pouco efrondo” (SANTOS, 1609, p. 16-17, grifos meus).

³⁹ Este silenciamento de identidade será desconstruído no capítulo da nomenclatura de mbira.

é incrível a habilidade com que esses povos usam a [marimba de cafri] em suas danças. Eles formam uma caixa de madeira leve com cerca de três dedos de altura e uma palma de largura em formato de um *rosetón* [ornamento circular] no meio. Na extremidade tem uma ponte formada por duas peças que são unidas em ângulo [na margem da tábua]; acima dela estão entrelaçadas, de forma suspensa, sete ou nove folhas de ferro que, alinhadas em direção à mão do músico, estendem-se em forma de linguetas na sua extremidade. Quando elas são pressionadas pelos polegares de ambas as mãos, vibram produzindo um som agradável⁴⁰ (BONANNI, 1723, p. 229).

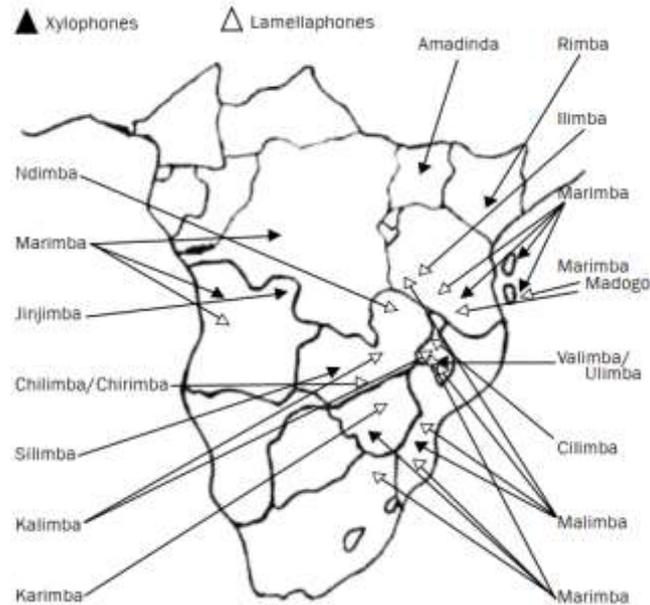
A mbira descrita pelo italiano é designada pelos povos do império Nwenemutapa como marimba, termo também usado para os lamelofones⁴¹ de Moçambique (província de Inhambane) e sudeste de Malawi⁴². O artigo **Mbira/Timbila, Karimba/Marimba** do norte-americano Billy Michael Williams (2000) explora uma possível relação entre marimba e mbira, examinando sua distribuição geográfica comum, sistemas de afinação, origens linguísticas e repertório na ancestralidade do continente africano. Williams buscou uma compreensão geográfica dos fatores que influenciam a nomenclatura dos dois instrumentos, demonstrando que ao longo da área ocupada pelos falantes de línguas bantu na África, principalmente centro, sudeste e oriente, os nomes marimba e mbira são usados quase, permutavelmente, para os xilofones e lamelofones (figura 7).

⁴⁰ “Marimba de los cafres (Marimba de cafri) - Se relatan tres sonidos usados por gente de la Cafrería, que es parte del reino de Monomotapa, [...]. Es increíble la destreza con la que estos pueblos la usan en sus bailes, representados al natural en la figura aquí propuesta. Forman una cajita de madera ligera de tres dedos de alto y cerca de un palmo de largo con su rosetón en medio. En el cabo está el puente, formado por dos piezas que se unen en ángulo; encima de él, para que estén levantadas, quedan siete o nueve láminas de hierro que, alineadas hacia la mano del músico, en su extremidad se ensanchan en forma de unas lengüetas. Si se oprimen con los pulgares de ambas manos, tremolando producen un grato sonido” (BONANNI, 1723, p. 229).

⁴¹ Termo para classificar, genericamente, a mbira (KUBIK, 2002, p. 6).

⁴² Cf. (WILLIAMS, 2000; GUMBORESHUMBA, 2009, p. 24).

Figura 7: Distribuição dos xilofones e lamelofones de acordo com a raiz rimba/limba.



Fonte: Williams (2000).

Outra fonte, do final do século XVIII, é uma ilustração de um lamelofone angolano feito por um escravizado angolano no norte do Brasil. A ilustração encontra-se no segundo volume do livro **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792** do naturalista português (nascido no Brasil) Alexandre Rodrigues Ferreira. A ilustração (figura 8) é desenhada em grande detalhe, retratando um formato de polígono (pentágono) de uma série de dezesseis lamelas em forma de espátula, assim como a técnica de suporte do instrumento, posicionamento dos dedos durante a execução e uma corda que pode auxiliar o suporte do peso do instrumento pelo pescoço. A figura é legendada a lápis como “karimba, instrumento que usam os índios” (FERREIRA, s.d⁴³).

Figura 8: Karimba dos índios.



Fonte: Ferreira (s.d).

⁴³ Sem data.

*

Nos meados do século XIX, a marimba é descrita no *Diccionario provincial* do geógrafo cubano Esteban Pichardo (1799-1879) em consonância com a mbira africana. Le-se que a marimba é “instrumento musical dos escravos negros [africanos], em forma de uma caixa onca funda com várias teclas elásticas tocadas pelas pontas dos dedos polegares, dando diversos sons secos ou de pouca sonoridade”⁴⁴ (PICHARDDO, 1861, p. 175).

Ainda no contexto deste século, o etnomusicólogo norte-americano Paul Berliner (1978, p. 29) assume que em 1865, Charles e David Livingstone publicaram o primeiro desenho de mbira feita de metal. Observa-se ainda que o artista, Thomas Baines, guia de pesquisa de Livingstone na África, apresentou ao pesquisador dois tipos de mbira: i) a de 22 lamelas colocadas dentro de uma cabaça ressoadora decorada (figura 9)⁴⁵ e a de nove (9) lamelas⁴⁶.

Figura 9: Mbira de 22 lamelas dentro da cabaça decorada.



Fonte: Berliner (1978).

*

No início do século XX, destaca-se a obra *Songs and tales from the dark continent* da etnomusicóloga norte-americana Natalie Curtis Burlin (1920) produzida através de experiências do moçambicano muNdawu⁴⁷ Kamba Simango e muZulu⁴⁸ sul africano Madikane Qandeyane Cele. Nessa obra, a mbira é descrita e legendada como “Mbi’la, instrumento dos nativos” ou “ZaTza⁴⁹”, como é comumente conhecida (figura 10).

⁴⁴ Marimba – instrumento músico de los negros bozales em forma de canoncito com várias palitos ou tablitas elásticas que modo de eclas y heridas con las puntas de los dedos pulgares dan diversos sonidos algo secos o de poca sonoridad (PICHARDDO, 1961, p. 175).

⁴⁵ Mbira desenhada por Thomas Baines na província de Tete, Moçambique.

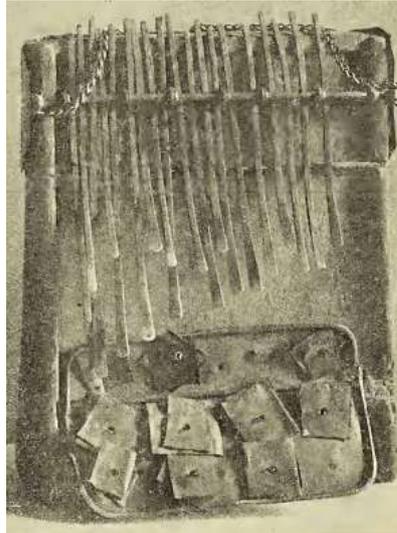
⁴⁶ Imagem não encontrada durante a pesquisa.

⁴⁷ Referente à pessoa da etnia Ndawu predominante no centro de Moçambique.

⁴⁸ Referente à pessoa da etnia Zulu predominante na África do Sul, Lesotho, Eswatini, Zimbábue e Moçambique.

⁴⁹ Próximo de nsantse!

Figura 10: A mbila (mbira) do Kamba Simango.



Fonte: Curtis (1920, p. 3).

Portanto, a “mbila” analisada nesse contexto

era feita de peça de madeira com cerca de trinta centímetros de comprimento e cerca de sete centímetros de espessura, cuja extremidade inferior era, parcialmente, escavada para dar ressonância [...]. Fixas, à superfície plana, estavam as linguetas finas de metal, com uma extremidade presa ao instrumento e a outra livre que permitia a vibração das teclas quando pressionadas para baixo pelos polegares e indicadores. Na extremidade inferior da mbila estavam presas chapas finas, sobrepostas duas a duas, que vibravam quando as linguetas de metal eram tocadas. Os tons prateados e tilintantes acompanhados pelo zumbido constante das chapas vibrantes soavam como um riacho serpenteando sobre pedras em meio a juncos farfalhantes [som semelhante ao das folhas agitadas pelo vento]. Era uma música muito poética e silvestre, emitida pela pequena mbila que parecia a própria voz da natureza⁵⁰ (CURTIS, 1920, p. 8).

No livro da Curtis, narra-se que, depois de várias batalhas contra a escravização e colonização na província de Sofala (Beira), centro de Moçambique, Kamba Simango conseguiu uma bolsa para estudar no *Hampton Institute* na Virgínia - EUA. Entretanto, quando ele não estivesse estudando, se sentava sozinho e quieto, tocando a sua “mbila” da

⁵⁰ The mbi'la was made of a block of wood about a foot long and some three inches thick, the lower end of which was partially hollowed out to give resonance, [...]. Attached to the flat surface were thin tongues of metal, one end fastened to the instrument, the other free to vibrate when snapped downward and outward by the thumbs and fingers. At the lower end of the mbi'la were pinned thin disks of tin, two on each pin, which vibrated when the metal tongues were played upon. The silvery, tinkling tones accompanied by the constant jingling buzz of the vibrating disks sounded like a brook purling over stones amid rustling reeds. It was a most poetic and sylvan music, evoked by the little mbi'la which seemed the very voice of nature” (CURTIS, 1920, p. 8).

qual resultou a descrição acima. A “mbila” tornou-se uma companheira constante do Kamba Simango, traduzindo amor pela música e a necessidade de uma auto-expressão como evidência do ressurgimento do povo africano (figura 11).

Figura 11: Kamba Simango e sua mbila.



Fonte: Curtis (1920, p. 8).

Nos meados do século XX, principalmente desde 1950, início do campo da Etnomusicologia, foram permitidas novas documentações e abordagens sobre a música africana com foco na mbira. Assim, no texto **Patterns of Nsenga Kalimba Music** o etnomusicólogo e antropólogo social britânico John Blacking (1961) faz uma breve introdução da música dos vaNsenga de Rodésia do norte (Zâmbia) usada nos rituais da puberdade. Blacking apresenta as diferenças entre kalimba e Ndimba, bem como a sua música de forma que o leitor possa explorar, na medida do possível, a relação da música com as pessoas praticantes, observando os padrões dos movimentos estruturais rítmicos e melódicos por ele representados.

Blacking (1961) avança que para entender a música de mbira e realizar estudos comparativos, os métodos de transcrição devem ser padronizados. Esse posicionamento pode ter sido recebido, abertamente, por parte de alguns etnomusicólogos. Em 1985 Kubik defendeu que as tríades maiores são a base das progressões de acordes consonantes utilizados na organização das multipartes da música em várias regiões da África. Em 1988 ele apresentou a seu ver os padrões harmônicos dos vaNsenga/vaShona. Já em 1989 o sul africano Andrey Tracey definiu o sistema da música de mbira. Há outros seguidores que trilharam esse caminho.

Observa-se, então, um enorme esforço de criar padrões de “normalidade”, que são ditaduras que considero, em parte, um equívoco que nos retira possibilidades de escolhas. Embora essa padronização possa ser ideal, penso que a homogeneização de um sistema de transcrição, nos estudos da mbira em particular, pode limitar a pesquisa tendo em conta que existe uma ampla diversidade de tipos de mbira que demanda, não só uma padronização, mas também uma criatividade e teorias fundamentadas pela vivência das pessoas que desenvolvem a prática.

Continuando com a produção, no artigo denominado **Mbira Music of Jege A. Tapera** o etnomusicólogo sul africano Andrey Tracey (1961) faz uma descrição das músicas que lhe foram ensinadas, pessoalmente, por Tapera. O autor descreve o envolvimento do Jege Tapera com a música através de uma das maiores versões de mbira tradicional (nsantse na sua forma diminutiva chinsantse ou kansantse) praticada pelos povos vaSena e vaNyungwé encontrados na província de Tete (Centro de Moçambique). Depois de abordar sobre as notas, escala e afinação da mbira do Tapera, Tracey transcreve as partes da voz a partir de gravações.

No artigo **The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia (1932)** o etnomusicólogo britânico Hugh Tracey (1969), pai de Andrey Tracey, faz uma problematização do sistema de afinação da mbira, demonstrando que um mesmo tipo de mbira pode apresentar diferentes frequências sonoras em sua estrutura de afinação. Entre as razões dessa ambiguidade da afinação o autor aponta: o uso do ouvido para o desvio das notas, as mudanças climáticas e da temperatura, a portabilidade do instrumento, a sua passagem hereditária e a (in)disponibilidade do material de construção. No seu estudo, o autor usa sete tipos de mbira encontrados entre os vaShona de Zimbabwe e Moçambique com destaque para a mbira dzeMidzimu, madebe dzaMhondoro, Hera, Njari dvaManjanja, njari duku, mbira dzavandawu e vaTsonga, tulimba e kalimba. Em suas conclusões o autor enfatiza que as versões mais importantes são njari, madebe e hera, assim como a mais antiga mbira dzeMidzimu que já estava em extinção durante sua pesquisa. Ademais a njari e madebe se configuraram como as mais ligadas a música dos vaShona.

Nos textos **The Original African Mbira (1972)** e **The Family of the Mbira (1974)** Andrew Tracey apresenta algumas evidências de diferentes tipos de afinações da mbira para mostrar ao leitor que, pelo menos na parte abaixo da bacia do Rio Zambeze os diferentes tipos de mbira descendem, com maiores ou menores graus de probabilidade, de um único tipo específico de proveniência comum, a kalimba hexatônica, ou seja, de seis notas (figura 12).

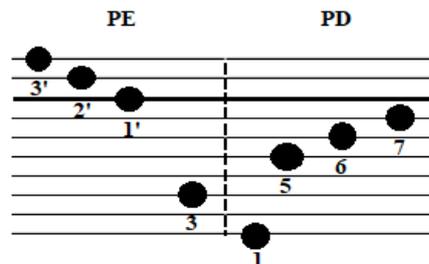
Figura 12: Ramificações das versões da mbira na base de proveniência comum.



Fonte: Tracey (1972, p. 89; 1974, p. 7), edição e tradução do autor.

O sistema de afinação de proveniência comum apresentado por Tracey, alicerça-se em seis notas produzidas nas oito lamelas (sons)⁵¹, divididas pela metade para cada polegar, sendo PE - polegar esquerdo e PD – polegar direito (figura 13).

Figura 13: Sistema de proveniência comum da afinação da mbira.



Fonte: Tracey (1972, p. 86; 1974, p. 8), edição e tradução do autor.

Estas duas obras de Tracey (1972, 1974) procuram ser exaustivas na apresentação das afinações e nomenclatura da mbira. Entretanto, nesses textos, por exemplo, Tracey limita-se em apresentar desenhos que estariam vinculados com uma determinada estrutura de afinação da mbira, deixando em segundo plano as imagens reais desta família de instrumentos. Esse procedimento é, também, verificado no trabalho de Blacking (1961).

Presumo que, tal problemática pode ter sido causada pela indisponibilidade do material para o registro das imagens, ou, em alguns casos, pela proibição por parte das pessoas

⁵¹ Há duas notas duplicadas, representadas com mesmo número, sendo que a com apóstrofo é a mais aguda.

pesquisadas, todavia é relevante que esses estudos sejam complementados por figuras, áudios ou vídeos, pois nelas(es) podemos vislumbrar épocas, espaços, sujeitos e características das artes musicais. A partir dessas estratégias de pesquisa podemos i) captar situações contextuais que se processam e tornam a música de mbira viva, inter-relacionando-a com elementos mais amplos das vivências das pessoas na sociedade; e ii) trazer letras do repertório, nomes do instrumentos nos idiomas locais e suas fotografias contextuais.

Ainda no âmbito do século XX, o etnomusicólogo norte-americano Paul Berliner (1978) apresenta no livro **The soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe** a classificação, construção, técnica de execução, ocorrência, relação executante-instrumento, e, faz uma análise e apresentação de cinco tablaturas do repertório clássico da mbira. Berliner busca uma compreensão musical e intelectual da mbira, descrevendo como ele aprendeu a tocar e a compreender os conceitos estéticos dos tocadores de mbira da etnia Shona de Zimbabwe.

É preciso destacar que esta é a única obra encontrada que debruça sobre o processo de transmissão musical na qual o etnomusicólogo descreve como ele aprendeu a tocar mbira no contexto da prática da música dos vaShona de Zimbabwe. Esse livro, concordando com Van Dijk (2010, p. 84), coloca o instrumento em seu contexto musical e social, expressando para o público leitor um profundo amor e respeito do autor por uma cultura musical específica. Os discos que acompanham o livro despertam a estética do instrumento e sua música.

Berliner (1978, p. 18) aponta, nesta investigação, que a mbira teve origem há mais de 1500 anos na tribo Zezuru, pertencente à etnia dos vaShona, grupo dos falantes de Bantu, termo próprio de língua africana que significa “O Povo”, que vive entre rios Zambeze e Limpopo no Zimbabwe e em uma parte de Moçambique e Zâmbia”. As evidências arqueológicas e históricas pontuam o fato que a mbira era um instrumento antigo entre o povo vaShona, pois os arqueólogos descobriram vários exemplos das partes de mbira nas ruínas de Inyanga e Niekerk no noroeste de Zimbabwe entre 1500-1800 (BERLINER, 1978, p. 28).

Mas, também, existem evidências encontradas em diários de campo dos primeiros europeus que dão indicações da prática da música de mbira entre os vaShona antes do aparecimento do material documentado sobre este instrumento.

Os diários dos primeiros europeus e aventureiros no Sul de África, explicitamente, indicam que os vaShona tinham ferreiros, altamente, habilitados e que a mbira era um instrumento musical bem estabelecido entre os vaShona pelo menos no século XVI. Além disso, também é sabido que a

mbira era um instrumento musical importante entre os vaShona muito antes da primeira documentação impressa⁵² (BERLINER, 1978, p. 2).

Na onda dessas revelações, o **Catálogo dos Instrumentos Musicais de Moçambique** de Maria Duarte (1980) apresenta a classificação, construção, técnica de execução, ocorrência e o enquadramento contextual de 30 instrumentos musicais de Moçambique, incluindo a mbira. Nessa obra a portuguesa não estuda os instrumentos de forma aprofundada, pois a intenção do catálogo é fazer um resumo sobre os instrumentos que foram usados no I Festival da Canção e Música Tradicional de Moçambique num manual compactado em 31 páginas.

Já na obra **Instrumentos musicais de Moçambique**, Margot Dias (1986) desenvolve os aspectos apresentados pela Duarte (1980). A alemã debate os métodos de aprendizagem, simbolismo, fatos filosóficos, a maneira de ser dos respectivos povos, e apresenta os instrumentos em classes, inclusive a mbira. Dias ressalta a vantagem de estudar os instrumentos musicais no seu contexto cultural e o uso do sistema de classificação destes para “fins académicos” (Hornbostel - Sachs).

Aqui há de alguma maneira, um procedimento equivocado. É que, por um lado, a autora advoga ser importante estudar os instrumentos musicais no seu contexto local o que é pertinente, mas, por outro, aplica um sistema de classificação que perpetua a matriz colonial. Devemos lembrar que o sistema de classificação dos instrumentos musicais proposto pelo etnomusicólogo austríaco Erich Von Hornbostel e o musicólogo alemão Curt Sachs tinha uma finalidade prática que consistia em permitir os curadores de museu (europeu) a classificação dos instrumentos musicais de qualquer parte do mundo. Ou melhor, este sistema de classificação não foi pensado com uma visão mental africana. Ela tinha uma aspiração universal e global. Em sua estruturação prevê as classes dos idiofones, membranofones, cordofones, aerofones e eletrofones. O princípio básico desta divisão são as características físicas da produção do som. Os critérios mais flexíveis dessa classificação se refletem na maneira de execução, no método de produção do som e o critério externo físico da sua estrutura. Mas existem instrumentos musicais híbridos que não podem ser resumidos nesta classificação, por exemplo, o xizambi - um idiofone, cordofone e aerofone de fricção e sacudimento (MUKHAVELE, 2022, p. 453).

⁵² “[...] the diaries of the first European missionaries and adventures in Southern Africa clearly indicate that the shona were highly skilled blacksmiths and that the mbira was well-established musical instruments among the shona at least by the sixteenth century. Moreover, it is most likely that the mbira was an important musical instrument among the shona long before its first printed documentation” (BERLINER, 1978, p. 29).

O sistema de Hornbostel-Sachs, também, desconsidera as pessoas produtoras e tocadoras do instrumento, a sua conceptualização física e dimensão simbólica. Este sistema é uma imposição colonial orquestrada para facilitar o processo de comparação de diferentes instrumentos musicais globalmente, como se todos fossem iguais, ou melhor, colocar os instrumentos dentro de uma caixa e descrevê-los de acordo com critérios explícitos, possibilitando a atribuição de nomes e discursos de controle sobre os instrumentos musicais, diz o musicólogo e teórico musical ganense Victor Kofi Agawu (2016).

Na onda da produção, especificamente, no artigo **The System of the mbira** publicado no sétimo simpósio de etnomusicologia (ILAM), Andrey Tracey (1989) defende que o fato de existir um som, uma técnica, um sistema que as pessoas tocadoras de mbira reconhecem e cujas fronteiras geográficas podem ser traçadas coloca em foco uma área de África “pura” que, explicitamente, compartilha um sistema de música definível.

No livro **The Nyunganyunga mbira**, Dumisani Abraham Maraire (1991), discute questões sociais e espirituais da mbira, as versões da mbira, as teclas, as notas, o dedilhado, a afinação e faz uma introdução da textura da música dos vaShona através de alguns exercícios de aprendizagem da execução em tablatura. Dentre vários aspectos, este etnomusicólogo zimbabuano, também, introduz o sistema de registro da música de mbira em notação de tablaturas.

Este livro, tal como o do Berliner (1978), os artigos de Tracey (1961, 1972, 1974, 1989), a dissertação do Perminus Matiure (2009) e a tese do Luka Mukhavele (2022)⁵³ são, a meu ver, mais profundos e disponíveis para o estudo da música de mbira. Esses textos foram escritos em inglês e até então não encontrei uma tradução em língua portuguesa. A tradução desses textos seria um grande contributo para os países africanos falantes do português, pois a maior parte da população nesse contexto ainda enfrenta várias dificuldades para lidar com a língua inglesa o que impede o debate e avanço da literatura. Em todo caso, o ideal seria produzir essa literatura usando línguas nativas, o que implicaria sua inserção ativa no sistema de ensino formal.

Estes livros e artigos, por outro lado, foram pensados dentro do contexto zimbabuano a, aproximadamente, seis, cinco ou quatro décadas atrás, no entanto a mbira tem se transformado, significativamente, em termos de construção, número de lamelas, repertório, nomenclatura, contextos de execução o que aponta uma necessidade de trazer outras discussões complementares experimentadas em Matiure (2009)⁵⁴, Silambo 2018 ou em Luka (2022).

⁵³ Estes dois últimos serão apresentados mais adiante.

⁵⁴ Este foca em Zimbabwe.

*

Caminhando para o século XXI, Gerhard Kubik (2002) apresenta na obra **Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia** conhecimentos sobre os instrumentos musicais da classe dos idiofones (lamelofones) dedilhados, difundidos na África subsaariana, suas diversidades em formas e tecnologias. Nessa obra é possível analisar as transformações e permutações que a mbira vem sofrendo, em termos de matéria-prima usada na sua fabricação. Também, o autor nos mostra outra realidade da mbira africana através de imagens recolhidas numa pesquisa de terreno feita em Angola, no Distrito do Cuando-Cubango, entre Agosto e Dezembro de 1965.

Por sua vez o antropólogo japonês Kazunobu Ikeya (2006) no texto **The Thumb Piano and San Identity in Central Botswana** caracteriza quatro versões de mbira usadas pelos vaSan do centro de Botswana (Enate, Karanyane, Taon e Runba). Ikeya centra-se na classificação e difusão das quatro formas de mbira, assim como nas habilidades da sua construção. O autor apresenta as pessoas tocadoras, analisa suas melodias e discorre sobre as mudanças do meio de performance nos últimos anos da publicação do texto.

No texto **The Mwera Lamellophone Luliimba** a alemã Uta Reuster Jah (2007) discute sobre a organologia da mbira (luliimba) destacando o nome, história e uso recente do instrumento; as suas partes no idioma local; o esquema de afinação; a técnica de execução; os contextos e ocasiões da sua performance; os músicos; o modo de transmissão do instrumento como herança cultural; assim como a sua relação com Mangubila (xilofone).

Na dissertação de mestrado, a etnomusicóloga zimbabuana Laina Gumboreshumba (2009) analisa o impacto do trabalho de Tracey nas publicações subsequentes de outros estudiosos dentro do contexto da música de mbira. A autora traz uma visão mais desenvolvida em relação à nomenclatura, estrutura harmônica, formas de transmissão da mbira, explorando o fato de ela ter observado e vivenciado a música de mbira, inicialmente, com o seu pai e depois nos eventos de evocação dos espíritos ancestrais incluindo cerimônia de agradecimento, pedido de chuva e indicação dos chefes locais.

No universo das pesquisas apresentadas, nesta tese, a Gumboreshumba é a única mulher africana pesquisadora. Podemos compreender, assim, que a pesquisa da música de mbira é ainda bastante negligenciada e silenciada nos estudos realizados por africanos, principalmente, por mulheres o que aponta um campo aberto para pesquisa da Musicologia Africana, ciência de estudo de música de África envolvendo ramos de conhecimento como teoria, história, acústica, filosofia, sociologia, antropologia etc. Por outro, nas pesquisas feitas sobre pessoas tocadoras de mbira nota-se, de alguma maneira, uma ausência da voz feminina.

Andrey Tracey (1961) refletiu sobre o tocador zimbabuano Jege Tapera. Paul Berliner (1978) toma sete zimbabuanos tocadores de mbira como pesquisados: Cosmas Magaya, Luken Pasipamire, Ephat Mujuru, John Kunaka, Simon Mashoko, John Hakurotwi Mude e Mubayiwa Bandambira. O etnomusicólogo norte-americano Thomas Turino (2000) toma como pesquisados os zimbabuanos Thomas Mapfumo, Chris Mhlanga, Tute Chigamba, Ephat Mujuru, Chartwell Dutiro, Bhundu Boys e outros, assim como a zimbabuana Stella Chiweshe, a única mulher. Perminus Matuire (2009) teve como pesquisados oito homens e uma mulher de Zimbabwe: Remigious Gwama, Samuel Mujuru, Cosmas Zambuko, Champkin Muringani, George Nyahwedekwe, Musafare Kamazizwa, Abraham Zharare e Tazvinga Chizema. A única mulher pesquisada foi a Cecilia Nyahwedekwe. O trabalho mostra que a Cecilia não entra em contato físico “direto” com a mbira durante a performance, mas realiza ações que ajudam na evocação espiritual na cerimônia.

As pesquisas observadas acima impedem de formular afirmações definitivas, mas permitem detectar uma tendência que – sem segredo – omite as mulheres da prática de mbira, perpetuando a dominação masculina. Entretanto, a etnomusicóloga norte-americana Claire Jones foi uma das que em 2008 quebrou esse paradigma no artigo **Shona women ‘mbira’ players: gender, tradition and nation in Zimbabwe** publicada no Fórum da Etnomusicologia (UK). O artigo destaca as carreiras e experiências de cinco tocadoras de mbira, cada uma liderando sua própria banda. Todas são zimbabuanas – Beauler Dyoko, Stella Chiweshe, Irene Chigamba, Benita Tarupiwa e Chiwoniso Maraire – algumas nascidas no final da primeira metade do século XX e outras na segunda.

A partir das experiências das cinco mulheres a autora apresenta as principais barreiras da participação ativa das mulheres na música de mbira: i) A demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos em meados de 1800, que desencorajavam a música associada à religião tradicional e às práticas de possessão espiritual; ii) A atribuição oficial de um *status* elevado aos homens do que mulheres na sociedade Shona pré-colonial; iii) O interesse dos maridos e pais patriarcas indígenas em manter suas esposas e filhas em casa para cuidar das plantações e reivindicar terras; iv) A atribuição de figuras, socialmente desviantes e sexualidade desacreditada a mulheres que migraram para as cidades urbanas; v) A proibição de mulheres menstruadas a comparecer em cerimônias de possessão espiritual por acreditar-se que o sangue (cor vermelha) seja perigoso para a exposição espiritual em alguns grupos dos vaShona (Korekore); vi) A marginalização e desvalorização de atividades das mulheres por interpretações de gênero de papéis e práticas tradicionais que advogam não fazer parte da cultura (Shona) “mulheres tocar música”; vii) A colocação de mulheres para cantar,

dançar e tocar hosho (chocalho) e ngoma (tambor) nas cerimônias, reservando a mbira, geralmente, para os homens; viii) A ideia de que as mulheres que tocam mbira eram carentes de uma feminilidade e comportamento apropriado, não podendo cozinhar adequadamente, por exemplo; ix) A representação da classe de músicos como bêbados, inconfiáveis e violadores sexuais; e x) A expectativa dos gerentes dos espaços de performance de que as mulheres durmam com eles para conseguir *shows*.

Estas barreiras formaram estigmas de inferioridade das mulheres, afetando a sua plena autoestima na performance e gerando dicotomia entre o sujeito (homem) e o objeto (mulher). Mas, os depoimentos e intervenções das cinco mulheres em Jones ilustraram mudanças – ainda que parciais – nas narrativas e atitudes tradicionalistas, nacionalistas, do cristianismo, da supremacia e, sobretudo, demonstraram o seu protagonismo na música de mbira.

A resposta que me foi dada pelo mestre May Mbira quando em conversas de pesquisa, perguntei “quem toca a mbira?” pode elucidar essa transformação.

Para mim, quem deve tocar a mbira é quem tem o espírito aberto a receber, aprender e a entregar. Não há gênero, não há faixa etária, não há cor, não há raça, não há etnia, não há tribo, não há tradição. Todos que recebem o chamado de transmitir essa cura, então, são todos bem vindos a esse instrumento, porque a mbira é amor, então é mesma coisa como perguntar quem pode transmitir o amor ou como pode receber o amor? (DOS MARQUILE, 2022).

Tanto o homem quanto a mulher podem transmitir ou receber o amor. Ambos podem tocar a mbira. E, portanto, tenho observado no campo de pesquisa, que a mulher vem desempenhando um papel crucial na transmissão do amor⁵⁵ tanto em Zimbabwe como em Moçambique.

Continuando com a produção do século XXI, na dissertação do mestrado **The relationship between mbira dzaVadzimu modes and Zezuru ancestral spirit possession** o zimbabwano Perminus Matuire (2009) apresenta e analisa a relação entre os *modos*⁵⁶ e sistemas de afinação da mbira dzaVadzimu, e a possessão do espírito Zezuru em uma performance encenada. Os resultados da pesquisa indicam que existem vários *modos* que são reproduzidos na mbira dzaVadzimu e que se acredita que esses *modos* pertencem aos ancestrais e foram passados de geração em geração. Esses *modos*, juntamente, com os sistemas de afinação deste tipo de mbira, desempenham um papel significativo nas cerimônias Mapira (singular bira), porque ajudam na evocação de espíritos ancestrais dos vaZezuru,

⁵⁵ Aponto as evidências no capítulo sobre as narrativas dos vachayi va timbira.

⁵⁶ Canções típicas - abordarei no capítulo II.

possibilitando a comunicação dos vivos e dos mortos, e deste modo revigorando o passado no presente.

O artigo **The Lala Kalimba: The Correlation Between Instrument and Style** do etnomusicólogo holandês Marcel Van Dijk (2010) debruça sobre as semelhanças e diferenças de dois tipos de kalimba (kankobele e ndandi) dos vaLala de Zâmbia dando ênfase para o esquema de afinação; processo de colocação e desvio das notas das teclas; a combinação sonora das teclas; as categorias e características musicais; as estruturas tonais e melódicas; e finalmente, estabelece relações com a kalimba dos vaNsenga de Rodésia do norte (Zâmbia) estudada pelo Blacking (1961).

O artigo **KARIMBA: The shifting boundaries of a sacred tradition** da etnomusicóloga norte-americana Jocelyn Moon (2018) explora as conexões entre as inovações das tradições da mbira Kwanongoma e karimba no Nordeste de Zimbabwe com exemplos das coleções de arquivos da *International Library of African Music* (ILAM) e sua pesquisa etnográfica. A autora caracteriza o tipo mais amplo de karimba com base no esquema das lamelas, repertório comum e sua relação com as práticas religiosas tradicionais. Moon destaca que a história da moderna mbira kwanongoma – ensinada nas escolas – pode apoiar novos rumos e práticas criativas entre os músicos urbanos do Zimbabwe, mas não ilustra as características dinâmicas ou práticas inovadoras das tradições da karimba no Nordeste. A autora defende uma visão mais diversa da karimba que seja apoiada pelo contexto mais amplo das tradições musicais nas regiões fronteiriças, a fim de destacar as fronteiras fluidas da música da karimba e sua gama de expressões.

O moçambicano construtor de instrumentos musicais, Ozias Américo Macoo (2021) contribuiu com a monografia **Mbira inovada: sistemas de captação eletroacústico** na qual reflete sobre a mbira nyunganyunga inovada, consubstanciando, contemporaneamente, a preparação da tábua harmônica, teclas, sistemas de captação eletroacústicos e suas formas de conservação, e validando o instrumento em palcos contemporâneos com equipamentos tecnológicos atuais. Macoo constatou que os transdutores piezoelétricos são os melhores para a captação de vibrações e conversão do sinal de áudio da mbira inovada.

O musicólogo moçambicano Luka Mukhavele (2022) em seu estudo recente e exaustivo **African Musical instruments from a contemporary and global perspective: mbira and xizambi** propõe abordagens, métodos e técnicas inovadoras, como soluções experimentais que desafiem o potencial dos instrumentos musicais tradicionais, promovendo a sua revigoração; e, conseqüentemente, produzir instrumentos e músicas que sejam adequados/as e relevantes nos contextos contemporâneos locais e globais. Luka me ajudou a

consolidar caminhos sob como incluir e estabelecer modos de saber e fazer africanos como premissa para a construção de sistemas de conhecimento consistentes e autossustentáveis, que devam abordar e resolver os problemas de África.

Em síntese, a literatura elucidou que a pesquisa da música de mbira, tanto no contexto de Zimbabwe como de Moçambique ou em outros países africanos, desde o século XVII, vem despertando interesse de missionários, historiadores, antropólogos, (etno)musicólogos na sua maioria europeus e americanos. Entretanto, pela minha experiência na pesquisa nesse campo, posso afirmar que a circulação dessa pesquisa é fraca no continente, principalmente, em Moçambique.

A música de mbira é, portanto, produzida por africanos, mas recolhida, analisada e consumida em outros continentes, ou seja, explicita o crítico palestino-estadunidense Edward Said (2003, p. 308), existe uma fonte de informação (o africano oriental) e uma fonte de conhecimento (o europeu ou americano orientalista) que mantêm uma relação em que “é preciso ver e conhecer o Oriente como um domínio governado pela Europa”⁵⁷ (SAID, 2003, p. 197).

Esse problema, também, tem raízes na tradição do campo de Etnomusicologia e na sua forte relação com o método etnográfico, ambos com prefixo *etno*. Portanto, o campo que se tornou Etnomusicologia a partir de 1950 era a última parte das três musicologias propostas pelo musicólogo austríaco Guido Adler - Musicologia Histórica, Sistemática e Comparativa (MUGGLESTONE; ADLER, 1981).

A Musicologia Comparativa foi concebida, essencialmente, para encontrar os “ditos atrasos” das culturas musicais do outro (africano e outros indígenas) para, então, agrupá-los e ordená-los, a fim de serem transformadas para o produto, supostamente, universal (tonal) considerado desenvolvido pelos etnógrafos, maioritariamente, estrangeiros.

Efetivamente, como a tradição da etnomusicologia previa o estudo do outro por um pesquisador distante do seu contexto, foi se comandando um processo de saqueamento de várias culturas africanas com vista a definir suas formas de “evolução” fora do seu contexto, país e livre das suas verdadeiras pessoas fazedoras para em seguida efetuar um processo de “modelagem”.

Ao confirmar o processo de saqueamento, o antropólogo e folclorista norte-americano Alan Lomax (1959, p. 952) declarou que África é o continente mais bem registrado musicalmente falando, significando que em meados da década de 1950, mais gravações foram

⁵⁷ “[...] one must see and know the Orient as a domain ruled over by Europe” (SAID, 2003, p. 197).

feitas da música tradicional africana em comparação a música tradicional de qualquer outro continente.

Os produtos decorrentes desse saqueamento eram arquivados em revistas, jornais, editoras, fortemente, orquestradas pela linha da frente que escolhia “civilizadamente” o que publicar ou discutir! Como resultado desse “grande” projeto, as pessoas africanas passaram a serem ‘traduzidas’ para as bibliotecas coloniais a partir, por força das circunstâncias, de um discurso com premissas, explicitamente, discriminatórias e das referências eurocêntricas, que as situam, continuamente, nas antípodas do progresso e do desenvolvimento, definidos a partir de critérios que, supostamente universais, são, de fato, eurocêntricos (MUDIMBE, 1988).

Assim, as pessoas negras africanas eram caracterizadas como atrasadas, bárbaras e selvagens em diversos graus e tornaram-se, por assim dizer, objetos reais do interesse da pessoa pesquisadora. Dessa maneira, cresceu em significância o fato de que o Oriente “é corrigido, até mesmo penalizado, por estar fora das fronteiras da sociedade europeia, ‘nosso mundo’”⁵⁸ (SAID, 2003, p. 67), o que cria um sistema de poder que impede e anula saberes produzidos por grupos subalternizados, esquecendo-se que todas as pessoas possuem lugares de fala⁵⁹ para debater e refletir, criticamente, em variados temas na sociedade.

Contra esse equívoco, o filósofo argentino Walter D. Mignolo (2009, p. 167) denuncia que os “*designs* científicos” impostos não respondem às necessidades e visões africanas, mas às necessidades e visões dos europeus ocidentais (Inglaterra, França e Alemanha etc.). E, portanto, qualquer pessoa africana que fale, abertamente, é quase sempre tido como uma agitadora contra a dominação estrangeira⁶⁰ e paga com a morte, o que barra o engajamento com as histórias culturais reais das pessoas sociais africanas.

Sim, Aline Sitoè Diatta, Amina de Zária, Mbuya Nehanda (Nehanda Charwe Nyakasikana), Candace Amanishaketo, Cyprian Ntaryamira, Eduardo Mondlane, Felix Roland Mumi, Juvenal Habyarimana, Lawrence Kabila, Makeda de Sabá, Marian Ngwabi, Muhammad Al Gaddafi, Muhammad Anwar Al-sadaat, Murtala Muhammed, Nzinga Mbandi Ngola⁶¹, Tomas Sankara, Patrice Emily Lumumba, Rainha Manarina, Rainha Muhumusa

⁵⁸ “For the Orient [...] is corrected, even penalized, for lying outside the boundaries of European society, ‘our’ world” (SAID, 2003, p. 67).

⁵⁹ Cf. (RIBEIRO, 2017).

⁶⁰ Cf. (SAID, 2003, p. 33).

⁶¹ Embora não assassinada, passou por situações dolorosas para lutar contra (e resistir) a colonização portuguesa, garantindo a independência do seu povo durante a sua governação em quase toda sua vida.

(Muserakande), Steve Biko, Samora Machel, Samuel Doe, Sylvanus Épiphanio Olympio entre outras pessoas africanas pagaram com a pena de morte.

Assim, na formação cultural africana, traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, enquanto os traços negros “africanos”, escravizados e colonizados eram sempre posicionados em termos de subordinante e marginalização (HALL, 2003, p. 41-42).

Isso não mudou tanto até hoje, pois, conforme os sul africanos Madimabe Geoff Mapaya e Ndwamato George Mugovhani (2019, p. 29), “universidades na Europa, nos Estados Unidos e em outros lugares continuam a formar em sua maioria graduados não africanos que se especializam em estudos africanos, como a música indígena africana”⁶² e os resultados das suas pesquisas não são, facilmente, acessíveis dentro do continente. Entretanto, se o país, ou melhor, o continente, não decide ou não consome a literatura que se produz sobre ele, então não existe uma reflexão intensa sobre sua prática.

Para minimizar essa questão é relevante adotar a ideia de Musicologia Africana, politicamente, como uma emancipação da África e da erudição africana (MAPAYA, 2018, p. 122). Em Musicologia Africana liberta do prefixo *etno*, as pessoas africanas investigadoras desse campo devem participar dos ambientes de criação de música, juntos de familiares ou outras pessoas conhecidas mais novas de maneira a construir conhecimento informado pela prática, ao mesmo tempo em que preparam novas pessoas para a afirmação do campo.

Fora das questões problemáticas já apontadas, no que diz respeito à nomenclatura da mbira, a maior parte da literatura consultada tende a apresentar a distribuição geográfica de alguns nomes desse instrumento, sem, no entanto estudar e analisar os fatores que influenciam no uso de uma determinada nomenclatura num determinado espaço geográfico. Isto demanda um estudo aprofundado já que o nome africano tem um significado potente nas culturas africanas.

Enfim, os trabalhos apresentados acima, embora com certas lacunas, trazem importantes contribuições acerca da música de mbira como manifestação cultural, tendo mostrado que a (etno)musicologia e outros campos têm servido à música africana, colocando-a na academia. Dito isso, seria equivocado negar que o continente africano, de alguma forma, se beneficiou dos estudos dos outros.

Porém, defende professor KI-Zerbo (2010, p. 123) “há uma necessidade urgente de se reeditar o maior número possível de narrativas desse tipo [europeia sobre o africano], e de

⁶² “Universities in Europe, the US and elsewhere continue to churn out mostly non-African graduates who go on to specialise in African Studies such as indigenous African music” (MAPAYA; MUGOVHANI, 2019, p. 29).

publicá-las com comentários e notas apropriados, tornando possível, assim, sua avaliação e reinterpretação à luz da nova historiografia [e Musicologia] da África”, afirmando e consolidando os passos dados por Mukhavele.

1.2 Reconstrução histórica da música de mbira em Moçambique: apontamentos sobre ativistas, movimentos e instituições implicado[a]s

A investigação na África vem acontecendo em paralelo aos projetos de escravização do dito “sub-homem”, da colonização do “inferior”, da civilização do “bárbaro” e da cristianização do “pagão”. As colônias mundiais, mas principalmente, “os portugueses não viam com bons olhos a vinda de outros estrangeiros e dificultavam qualquer tentativa de pesquisa séria nos territórios africanos controlados por eles, quer em assuntos sociais, economia e antropologia [ou nas artes]”, denuncia o sociólogo e antropólogo moçambicano Eduardo Chivambo Mondlane (1969, p. 16). A pesquisa em música evidencia que,

especialmente, o sistema português de colonização, implementado em Moçambique, tem sido mais prejudicial para as culturas locais do que a colonização inglesa nos países vizinhos de Moçambique. A par da colonização portuguesa, introduziu-se o sistema de assimilação, que condicionou o acesso à educação e à integração social das populações locais [culminando com o] abandono das culturas indígenas e à adoção da identidade e cultura portuguesas⁶³ (MUKHAVELE, 2022, p. 71).

Consequentemente, o ensino em sala de aula introduzido pelo o Ocidente na África levou muito pouco em conta a importância da aprendizagem implícita por meio de jogos e histórias locais como procedimentos decisivos de transmissão do conhecimento sociocultural (HERBST, 2019, p. 34). As pessoas africanas eram, por assim dizer, alfabetizadas para desqualificar os seus saberes, esvaziar seus territórios, desprezar e ignorar a sua cultura e educação tradicionais, “enfraquecendo a resistência contra colonizadora” (SANTOS, 2015, p. 53). Em outras palavras, os colonos assaltaram a cultura e educação africanas “insistindo uma versão do seu próprio sistema de educação, totalmente fora do contexto, que viria a desenraizar o Africano do seu passado e força-lo a adaptar-se à sociedade colonial. Era necessário que o próprio Africano adquirisse desprezo pelos seus próprios antecedentes” (MONDLANE, 1969, p. 69).

⁶³ “Especially, the Portuguese system of colonization, implemented in Mozambique, has been more detrimental to local cultures than has the English colonization in Mozambique’s neighbouring countries. Along with Portuguese colonization, the assimilation system was introduced, which conditioned access to education and social integration of local people to the abandonment of indigenous cultures and adoption of the Portuguese identity and culture” (MUKHAVELE, 2022, p. 71).

Estas barreiras estavam, também, aliadas ao sistema dos prazeiros introduzido em Moçambique durante os séculos XVII e XVIII.

Prazeiros eram os colonos e proprietários portugueses e goeses⁶⁴ que, [...] dominavam os africanos que tinham a desgraça de lhes cair sob a alçada. A sorte destes africanos era pior do que a dos escravos. Os prazeiros controlavam, muitas vezes, distritos inteiros a seu bel-prazer, [...]. Missionários dominicanos e jesuítas, também, possuíam vastas terras, administrando-as como qualquer prazeiro, cobrando impostos por cabeça e, logo que a escravatura se tornou rendosa, negociando em escravos (MONDLANE, 1969, p. 28).

Para se aliviar destas imposições era preciso ser “civilizado (assimilado)”, o que significava, diz Mondlane (1969, p. 55), i) saber ler, escrever e falar português correntemente; ii) ter meios suficientes para sustentar a família; iii) Ter bom comportamento; e iv) ter a necessária educação e hábitos individuais sociais de modo a poder viver sob a lei pública e privada de Portugal e, sobretudo, estar desligado de todos os costumes tribais. Portanto, ser assimilado, não significava aceitar o africano como africano, mas sim ser exigido a se identificar, completamente, com os brancos e nunca receber tratamento igual ao do branco.

Esse, sim, devia ser olhado como português de pleno direito, enquanto que a maioria da população africana que não correspondesse a esta descrição ficava sob autoridade dos administradores coloniais. Para gozar esse “direito (obrigação)” era preciso se alinhar ao princípio da unidade política baseada na unidade moral, na qual os portugueses deram grande importância à religião católica na educação (colonização) dos africanos⁶⁵ (MONDLANE, 1969, p. 70).

Portanto, a administração colonial estava, fisicamente, espalhada pelo Moçambique para destruir a estrutura do poder local africano. Somos lembrados pelo Mondlane (1969) que numa circular, lida em todas as igrejas católicas e seminários de Moçambique, o bispo auxiliar de Lourenço Marques, Custódio Alvim Pereira definiu dez pontos cuja finalidade era convencer o clero de que a independência do povo africano era não só um erro, mas, também, contrariava a vontade de Deus.

⁶⁴ Goese é um adjetivo referente a pessoa natural de Goa que é hoje um estado da Índia, outrora dominado pelos portugueses por mais de 400 anos.

⁶⁵ “Depois da queda da monarquia em 1910, Portugal foi, oficialmente, secularizado, mas a separação da igreja e do Estado nunca foi, totalmente, realizada. Cerca de 1920, foram restituídos na igreja os subsídios para estabelecimentos de ensino. Em 1926, quando o regime Salazar tomou conta do Poder, depois de uma década de violência e instabilidade, o papel especial da igreja na civilização da África foi, oficialmente, reconhecido. Pelo Ato Colonial de 1930, as missões católicas foram colocadas em situação privilegiada entre os grupos religiosos, com fundamento no princípio de o catolicismo representar a religião nacional e ser, portanto, “instrumento” lógico da civilização e influência nacional” (MONDLANE, 1969, p. 70-71).

A declaração diz (destaco quatro linhas): 1) A independência não conta para o bem-estar do homem. Pode ser boa se existirem as condições adequadas (as condições culturais, ainda, não existem em Moçambique); 8) Os mais educados têm o dever de guiar aqueles que têm menos educação contra todas as ilusões de independência; 9) [...] não devemos, portanto, apoiar esses movimentos [de independência]. A doutrina da Santa Sé é bem clara [...]. A grande revolução é o do Evangelho; e 10) A palavra de Ordem “África para os Africanos” é uma monstruosidade filosófica e um desafio à civilização cristã, [...].

É evidente, assim, que a finalidade da educação portuguesa dos africanos e o processo da evangelização era a submissão. Em teoria, o fim da educação e evangelização era ajudar o africano a “civilizar-se” e torná-lo um “português”, produzindo não cidadãos, mas servos de Portugal (MONDLANE, 1969). De modo que, algumas vezes, até missionários portugueses foram utilizados como “pacificadores” nativos, oferecendo a fé cristã como canção de embalar, enquanto as forças militares portuguesas ocupavam a terra e controlavam o povo (MONDLANE, 1969, p. 29).

Na África, em particular Moçambique, estas barreiras acabaram reprimindo as artes musicais suas canções, danças, instrumentos, indumentária e mais. Mas tais obstáculos foram aos poucos se transformando pelo papel desempenhado na luta pela África independente. “Durante os primeiros anos da independência, alguns dos novos dirigentes africanos, em especial Kwame Nkrumah, fizeram um trabalho de inculcar valor na propagação do ideal duma África independente, forte e unida” (MONDLANE, 1969, p. 261). Há dois depoimentos encontrados em Mondlane (1969) que apontam para essa transformação. Gabriel Maurício Nantimbo conta que

eu estava num estado de servidão, mas não sabia. Pensava que o mundo era assim mesmo. Não sabia que Moçambique era a nossa pátria. Os livros diziam que éramos portugueses. Então, cerca de 1961, comecei a ouvir outras coisas. [...] O partido [FRELIMO⁶⁶] ganhou força. Os chefes explicaram-nos a verdade, ensinaram-nos a nossa própria pátria, e vimos, claramente, como Moçambique, que pertence a nós e não a Portugal, tinha sido dominado (MONDLANE, 1969, p. 153).

Já a Rita Mulumbua narra que

A luta transformou-nos. A FRELIMO deu-me a possibilidade de estudar. Os colonialistas não queriam que estudássemos, ao passo que agora estou neste destacamento onde nós treinamos de manhã, de tarde vou para a escola aprender a ler e escrever. Os portugueses não queriam que estudássemos,

⁶⁶ Frente de Libertação de Moçambique.

porque se o fizéssemos compreenderíamos, saberíamos coisas. Por esta razão a FRELIMO quer que estudemos para sabermos e sabendo compreendermos melhor, combatermos melhor e servirmos melhor o nosso país (MONDLANE, 1969, p. 183).

A independência dos africanos a partir, principalmente, de 1950, permitiu 1) a revigoração dos costumes e filosofias africanas; 2) a expansão das redes radiofônicas e televisivas e das gravadoras; 3) a abertura de instituições de ensino de música que contemplassem artes musicais africanas; 4) a emancipação das mulheres em diversas esferas, em particular na música; 5) o intercâmbio “controlado” entre pessoas de diferentes países; e mais.

É nessa onda que foi fundado o *Kwanangoma College of Music* em 1947 no Zimbabwe, tendo inaugurado o programa de Etnomusicologia em 1989. Esse colégio desenvolve, entre outras habilidades, a performance da música e dança tradicional e popular africana no seu contexto cultural. A partir da literatura e minhas notas de campo observa-se que a proeminência e popularização da mbira nyunganyunga foi definida nesse colégio na década de 1960, principalmente, por figuras como Jege Tapera, Hugh Tracey, Andrey Tracey, Dumisani Maraire e mais.

Sem passar muitos anos depois da fundação do *Kwanangoma College of Music*, em 1954, na África do Sul, o etnomusicólogo britânico Hugh Tracey criou a *International Library of African Music* (ILAM), o maior repositório de música africana no mundo. Esta instituição é, na contemporaneidade, dedicada a pesquisa da música (incluindo a de mbira) e das artes orais africanas, preservando milhares de gravações históricas registradas desde, aproximadamente, 1929. Nos estudos da ILAM tem-se registrada, analisada e arquivada a música da África subsaariana, em particular a de mbira, com o objetivo de estabelecer uma teoria do fazer musical na África, avaliando os seus valores sociais, culturais e artísticos. Grande parte destes estudos está alojada na revista desta instituição, a *African Music*⁶⁷.

Em Moçambique, por sua vez, foi criado o Instituto de Investigação Sócio-Cultural (ARPAC) vinculado ao Ministério da Cultura. Conforme indica o folheto do ARPAC, esta instituição foi criada em 1983, em forma de projeto para, entre outros fins, assegurar o destino dos documentos recolhidos na Campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura realizada entre 1978 a 1982 na então República Popular de Moçambique. O ARPAC

⁶⁷ <https://www.ru.ac.za/ilam/>

promoveu movimentos de formação de pessoas moçambicanas, habilitando-as com técnicas de investigação histórica, antropológica e sociológica.

Em 1993, pelo Decreto 26/93 de 16 de Novembro, o ARPAC deixou de ser projeto e passou à instituição pública legal e autónoma integrado no, então, Ministério da Cultura, Juventude e Desportos, fortalecendo sua missão de pesquisa, arquivo e divulgação sistemática e científica da cultura moçambicana. No concernente à investigação, o ARPAC possui um sector da Etnomusicologia criado em 1992, focando na pesquisa, recolha, arquivo e divulgação da música local de Moçambique, atividades iniciadas em 1993.

É nesse cenário que em 1992 o etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele integrou-se no ARPAC, pesquisando música tradicional do país, tendo conhecido a mbira (nsantse) em Tete com o músico João Brás. É nessa província, no distrito de Changara que, também, nasceu o grande tocador da mbira (kalimba, nsantse), o mestre Lázaro Vinho (1925-2004). Sobre Brás e Vinho poucas informações existem.

Entretanto, em 1994 o Mukhavele ganhou uma bolsa do ARPAC e em 1995 foi estudar Etnomusicologia no *Zimbabwe College of Music* tendo trazido ações que revigoraram a mbira na cidade e província de Maputo. Outros moçambicanos que, também, ganharam bolsas do, então, Ministério da Cultura, Juventude e Desportos, saindo da Escola Nacional de Música foram o Pedro Júlio Siteo e Maria Ezelina Chau. Estes estudos delinearam o que Dos Marquile chama de fase embrionária

[...] que foi a fase do resgate e da realocação da mbira. [...] Essa fase embrionária da reintegração foi quando se trouxe de volta [a mbira] aqui em Moçambique com os professores Luka, professor Siteo quando vieram dos estudos lá do Zimbábue, quando se criou a Mukhambira como um epicentro da execução, construção e resgate do instrumento (DOS MARQUILE, 2022).

Foi em 2005, no bairro de Costa de Sol⁶⁸, que Mukhavele fundou Mukhambira⁶⁹, projeto de pesquisa dos instrumentos musicais africanos – incluindo a mbira – que trouxe novas abordagens, métodos, técnicas e tecnologias para esses instrumentos. Nessa direção, se compunha a primeira fase da reconstrução histórica da mbira em Moçambique do século XXI, consistindo na “[...] a entrega [da mbira] para os seus difusores, que os primeiros e principais foram o Ivan, depois veio o Nharira, [...]. Foram esses que deram os primeiros passos aqui na cidade de Maputo” (DOS MARQUILE, 2022) se aliando a bandas. A banda Licoloma, diz o

⁶⁸ Distrito Municipal kaMavota, Cidade de Maputo.

⁶⁹ Este projeto está sediado, atualmente, no distrito de Marracuene, província de Maputo.

mestre Mucavel (2019), “foi o primeiro grupo em Moçambique a usar mbira como instrumento principal”. Em consonância, o mestre Zande Mudolas aponta que

Bom, as primeiras pessoas que eu vi mesmo foi o Ivan Tsotsi, primeiro vi ele na televisão. Eu o conhecia de vista, mas não sabia que ele é um artista, porque eu não estava muito dentro da família artística naquela altura. Vi-o, também, na banda Licoloma com o Hoigo Jasse. Eles [os membros da banda] é que faziam aquela fusão [com instrumentos convencionados ocidentais], só que depois eles sumiram. Depois nós aparecemos com a banda Moticoma quando eu introduzi a mbira, usando-a como instrumento principal da banda. A partir daí foram surgindo outras pessoas. [...] Naquela altura éramos muito poucos [tocadores de mbira] e, também, era muito difícil adquirir uma boa mbira (LISENGA, 2022).

Há relatos, também, de que a primeira fase se reconfigurou com o aparecimento da banda feminina Licuti criada em Maputo sob influência e inspiração de artes musicais moçambicanas de base percussiva. Segundo uma das fundadoras dessa banda, a musicista moçambicana Clementina Ernesto Zimba Uamusse (2022), “likuti é nome de um tambor de lá de Cabo Delgado⁷⁰ que acompanha a famosa [dança] Mapiku”. Tinoca Zimba, como é mais conhecida Clementina relata que

a protagonista que criou o grupo Likuti foi a falecida Lídia Mati. Ela sempre pensou que era bom que criássemos um grupo de mulheres focando a parte da música tradicional, essa mistura de instrumentos tradicionais. Eu sempre apreciei [a música local]. Então, quando ela falou-me isso eu, wau iya, também, estou interessada. E, aí fomos buscando outras colegas, no caso de Nguilozi, Alexa [...] e a Neusa Naiana (UAMUSSE, 2022).

É por esta iniciativa que Uamusse (2022) lembra-se da Mate como “uma mulher guerreira [com] pujança – essa coisa de dizer nós mulheres somos capazes, não fiquemos na dependência [...]”. No entanto, o estilo dessas mulheres era desenvolvido em colaboração com outras pessoas e experiências. O Atanásio Nyusi⁷¹, disse Uamusse (2022), “[...] para mim é biblioteca e faz parte da história de Likuti. Então, ele é que vinha nos dar os ritmos, o cantar [durante os ensaios]”. A Lídia Mate, especificamente, “para além de cantar e dançar, porque ela foi bailarina da orquestra Marrabenta; Ela tocava percussão, tocava mbira e tocava hudo” afirma Uamusse (2022). Por estas experiências, outras fontes orais da pesquisa entendem que

[as membras da] banda Licuti foram as que trouxeram esse despertar para as pessoas “ei existem este instrumento!”. Licuti era uma banda feminina da

⁷⁰ Província da região norte de Moçambique.

⁷¹ Esta entrevista foi feita na semana que ele perdeu a vida.

falecida Lúdia que era uma grande executante da mbira, a primeira mulher que executou a mbira nyunganyunga aqui em Moçambique, [...] no contexto contemporâneo (DOS MARQUILE, 2022).

O ativismo da Mukhambira, Licoloma, Licuti e Moticomá, diz dos Marquile (2022), foi bastante útil no processo da difusão da mbira no contexto contemporâneo. “Depois de Moticomá vem essa geração [...] na qual eu faço parte que é a de desconstrução e entrega com muita força da mbira nyunganyunga na cidade [de Maputo] que sou eu, Beríncia, Jojo Mbalango, [...] Muhamgos [...], a oficina da Wakambira [e não só]” (DOS MARQUILE, 2022).

Afinal, a pesquisa experimental da Mukhambira foi seguida por Xitata Luthier Africana (2008), Waka Mbira (2013), Modern Mbira (2015) e outros projetos. A Xitata Luthier Africana, diz o seu fundador Clélio Vilanculos⁷², foi criada em 2008 no bairro de Laulane, Distrito Municipal kaMavota⁷³, com suporte de vários mestres como Ivan Mucavel, May Mbira, Paulo Mbalango, Ndzondza Tivane e outros. Vilanculos (2021) relata que a sua intenção era tirar esses instrumentos da prateleira⁷⁴, adequando-os às necessidades das pessoas tocadoras atuais a partir de técnicas inovadoras da sua construção.

A Xitata Luthier Africana divulga os instrumentos da música tradicional de Moçambique, principalmente, a mbira e potencia o sector da sua construção e reparação. Como indica o fundador, a Xitata, dentro dos anos da sua existência, influenciou o desenvolvimento de um movimento de construção de instrumentos musicais – diga-se da mbira – em Moçambique a partir da formação feita a nível nacional, concretamente, nas províncias de Nampula, Tete, Manica, Inhambane, na cidade e província de Maputo.

O projeto Waka Mbira, por seu turno, foi criado na Associação dos Músicos Moçambicanos no início do ano 2013 e significa “os da mbira, os jovens da mbira, os rastas da mbira”. O mestre Auro Meireles dos Marquile (2022), conhecido no cenário artístico como May Mbira, descreve que os líderes fundadores deste projeto são May Mbira e Ndzondza Tivane e os cofundadores incluem Ivan Tsotsi, Careca, Jojo Mbalango, Leo Dzidzi e falecido Nharira.

Os Waka Mbira trabalham de forma coletiva sem qualquer hierarquia e visam i) revigorar e massificar a mbira e todas as práticas a sua volta; ii) entregar a mbira para as novas gerações; iii) colocar a mbira no ensino primário público como uma ferramenta de

⁷² Comumente conhecido por Xitaro.

⁷³ Cidade de Maputo.

⁷⁴ Estes instrumentos serviam como objetos de decoração ou de presente para os turistas (VILANCULOS, 2019).

desenvolvimento cultural de Moçambique; e iv) garantir a sustentabilidade dos mestres e das mestras através da sua construção e performance.

Outro projeto que se empenha nesses objetivos é a Modern Mbira. O seu mestre fundador Ozias Américo Macoo narra que este projeto foi surgindo a partir do ano 2012 na sua residência no bairro de Choupal, em Maputo, como uma extensão do projeto Mukhambira, tendo se afirmado na indústria de construção de mbira em 2015. Este projeto conta com a colaboração dos mestres Raimundo Lisenga (instrutor da prática da mbira), Alcídio Matavel (marketing dos instrumentos), Micas Silambo e mais.

O foco da Modern Mbira é inovar a mbira a partir da experimentação de sistemas de captação electroacústico integrado⁷⁵ que otimizam a sua performance em palcos e com equipamentos acústicos modernos, permitindo inclusive um registro fácil do áudio.

Esse projeto se dedica em i) adoptar formas de conservação da mbira contra as mudanças climáticas ou temperaturas extremas; ii) experimentar diversas madeiras nativas e exóticas com o intuito de exploração de novas cores sonoras (timbres); e iii) experimentar novas escalas musicais e tessituras que possibilitam a transposição e execução de diferentes sistemas musicais, não exclusivamente tradicionais moçambicanos (MACOO, 2022).

O mestre tem partilhado os seus instrumentos com músicos, musicoterapeutas e outras pessoas praticantes da mbira em Moçambique, África do Sul, Itália, Bélgica, Alemanha, Finlândia, Noruega, Brasil, Argentina, EUA etc. Dessa partilha o mestre afirma que os seus instrumentos são usados em “inúmeros registros de áudios, trilhas sonoras de filmes, [...] na música eletrônica, na música clássica europeia, [...] no ensino da música nas escolas e nas atividades de musicoterapia” (MACOO, 2022).

Todos esses estudos e projetos foram substanciais na concepção da Festa de Mbira que, segundo o mestre Amisse (2021), foi estabelecida em março de 2017 na cidade de Maputo através da iniciativa do Ndzondza Tivane⁷⁶, instigado pela necessidade de existência de um dia de troca de experiências dos/das artistas de mbira.

A 1ª edição ocorreu no Café Gil Vicente, a 2ª, 3ª e 6ª na Associação dos Músicos Moçambicanos (AMM), e a 4ª e 5ª no Museu da Mafalala. Foi, precisamente, na 2ª edição (2018) que Ndzondza Tivane convidou os mestres Estevão Carlos dos Santos Amisse (NBC prestação de Serviços) e Clélio Vilanculos (Xitata Luthier Africana) para a direção da Festa

⁷⁵ Sistemas de Bluetooth receptor e transmissor que possibilitam a conexão com o smartphone e sistema de rádio frequência-wireless.

⁷⁶ Responsável da Ndzondza produções.

de Mbira, sendo Amisse o diretor geral, Tivane o diretor artístico e Vilanculos o multifuncional.

A Festa de Mbira é realizada, anualmente, na cidade de Maputo e nas suas seis edições a direção contou com apoio de voluntários, amigos e organizações com destaque para Waka Mbira, Mukhambira, Modern Mbira, Xitata Luthier Africana etc. É nessa ótica que Vilanculos (2021) relata, em forma de agradecimento, que em todas as edições, mesmo com dificuldades, os/as artistas têm sido os principais parceiros na realização da festa, assim como organizações como AMM, o Museu da Mafalala e pessoas singulares que colaboram de forma espontânea.

Embora a Festa de Mbira seja realizada na cidade de Maputo e no ambiente de vários desafios, participam vachayi va timbira de várias províncias de Moçambique, trazendo uma “diversificação de sons da mbira, do estilo de tocar de norte, do centro e, também, cá de sul, [assim como] a fusão de muitos ritmos” (AMISSE, 2021).

Portanto, a Festa de Mbira foi criada como, diz o mestre Amisse (2021), “[...] um palco de manobra do instrumento, onde podíamos mostrar à pessoa a execução do instrumento e dar a conhecer o instrumento que por muito tempo ficou ofuscado né, uma forma de manutenção do mesmo [...]”. Nesse sentido, o mestre Amisse (2021) narra que a mbira já está sendo muito reconhecida, pois

já existe muita curiosidade e até de compra [do instrumento]. Isso significa que [a festa] está a surtir efeito [...], e a gente já está a começar com programas de introduzir a mbira para crianças né em alguns bairros [...] numa pequena escala primeiro, mas depois vamos esperar ver qual é a onda da Covid, se isso passa ou abranda. A ideia é levar para escola primária (AMISSE, 2021).

Na 4^a e 5^a edição da Festa de Mbira testemunhei uma grande mobilização de crianças do bairro da Mafalala que foram orientadas pelos mestres Ivan Mucavel e NBC Gas Butano sobre as técnicas de execução, mas também sobre as formas de condutas, socialmente, aceites na sua comunidade (figura 14). Isto veio a se intensificar no distrito de Matutuine (Ponta de Ouro) onde se realizou parte da 6^a edição desta festa. Nesse cenário, fora dos experimentos com a mbira, os mestres Ivan Mucavel, May Mbira e Maneto Tefula orientaram crianças sobre o processo de construção dos instrumentos musicais como xigoviya, goxa, nyanga entre outros. Isto permitiu que as crianças da comunidade local estivessem em contato com os instrumentos musicais, desenvolvendo inclusive parceria com projetos sociais educativos como Txina Ponta, Rádio Comunitária e Lwandi Surf que trabalham com crianças.

Figura 14: Mestre Gas Butano na projeção futurista da mbira no Museu da Mafalala.



Fonte: Festa de Mbira (2020).

Sobre o protagonismo da Festa de Mbira, Delta Acácio Cumbane explica que

a mbira já está aqui há muitos, muitos anos atrás, mas [...] eu acredito que tem pessoas que pensam que a mbira é de fora, porque não foi muito desenvolvida, [por exemplo] aqui no nosso país, em Moçambique. [...] veja só, agora já temos a Festa da Mbira e as pessoas já estão a tocar e conhecer a mbira (CUMBANE, 2021).

A partir desse panorama, pontua que o processo de recriação e manutenção da música da mbira em Moçambique é, predominantemente, realizado nas comunidades, em organizações privadas, entre outros espaços sociais, mas, também, existem instituições formais que vêm assumindo esta missão como a Escola Nacional de Música (ENM) e a Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).

Segundo o professor de Etnomusicologia, Pedro Júlio Siteo (2022), o processo de ensino-aprendizagem (PEA) da mbira na ENM foi introduzido mais ou menos no ano 2003/2004 “no âmbito do Projecto UMOJA, uma parceria cultural entre Noruega, Zimbabwe, África do Sul e Moçambique, onde havia troca de alunos e professores para os diferentes países signatários ou membros do projeto”.

O objetivo da ENM era, diz Siteo (2022), maximizar a prática de instrumentos musicais da África na escola uma vez que já havia *mbila*, ngoma, assim como a prática da canção tradicional⁷⁷. A primeira professora a concretizar esse objetivo foi a Tadzo Moyo, uma zimbabuana exímia tocadora de mbira, formada no *Zimbabwe College of Music* em Harare.

Moyo formou vários alunos na prática da mbira, entre eles: Paulino Pedro Siteo, Edson Massangaie, Otis Selimane, Álvaro Félix Biché, Arsénio Pedro Siteo, Júlio Jorge

⁷⁷ A mbira era menos conhecido na zona sul de Moçambique.

Manhique, Keluna Siteo, Jéssica Anvarite, Dikson Utui dentre outros. Depois da professora Tadzo Moyo veio a Charlote Meda que continuou com o projeto e, finalmente, veio o atual o mestre Simão Nhacule, explica Siteo (2022).

A mbira, como instrumento exposto na prateleira, existe na ECA desde, aproximadamente, 2011, fornecida pela Mukhambira. Em 2016, Pedro Júlio Siteo introduziu o ensino coletivo da mbira nas atividades da ECA, visando maximizar a prática dos instrumentos africanos. Siteo auxilia essa prática através de seus próprios instrumentos e vem formando músicos como Raja Ali, Virgínia Uamusse, Eugénio Tsenane entre outros.

A introdução da mbira tanto na ENM como na ECA permitiu a diversificação do ensino-aprendizagem de instrumentos musicais, possibilitando a sua integração afirmada em concertos musicais dentro e fora do campo académico. Fora dessas instituições, a Academia *Music Crossroads* e o projeto Xikhitsi têm revigorado a mbira.

Em suma, *Zimbabwe College of Music* (Zimbabwe), ILAM (África do Sul), assim como ARPAC, ECA-UEM, ENM, *Music Crossroads* e Xikhitsi (Moçambique) são instituições que contribuem para a visibilidade da música de mbira. De igual modo, Mukhambira, Licoloma, Likuti, Moticoma, Xitata Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira e Festa de Mbira vem colaborando na reinvenção criativa da música de mbira em Moçambique, principalmente em Maputo.

CAPÍTULO II - TERMINOLOGIAS DA MBIRA: COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE

Este capítulo reflete sobre a colonialidade imposta nas terminologias da mbira e revisa tais termos a partir dos seus cosmos – pessoas, práticas, situações, espaços e épocas. Trata-se de uma prática decolonial (contracolonial) que propõe uma revirada às tentativas de epistemicídios (bombas da cultura imperial) perpetrados sobre a ancestralidade africana.

2.1 A colonialidade nas terminologias da mbira⁷⁸

O período colonial de dominação (invasão, subjugação e expropriação) de poder e soberania de um povo sobre o outro, quase, acabou na África, mas a colonialidade do saber, permanece ativa, dominando profundamente o período da construção continental e depreciando o patrimônio histórico da humanidade.

A colonialidade do saber pauta, diz o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2007), pela repressão de outras formas de produção de conhecimento não europeias, tendendo a negar o legado intelectual e histórico de outros povos, como os indígenas e africanos, reduzindo-os a categorias vazias e preconceituosas, como primitivos e irracionais por pertencerem a “outra raça”.

Assim, a construção das sociedades africanas tem sido acompanhada por preconceitos e estereótipos que se refletem na Historiografia, Musicologia etc. sobre os seus povos encaminhando, equivocadamente, o que seria a sua contribuição na história, música etc. da humanidade. Finge-se não perceber que “viver sem história é ser uma ruína ou trazer consigo as raízes de outros. É renunciar à possibilidade de ser raiz para outros que vêm depois. É aceitar, na maré da evolução humana, o papel anônimo de plâncton ou de protozoário [sem qualquer valor taxonômico]” (KI-ZERBO, 2010, p. LVII). Talvez se pergunte se os africanos têm consciência de serem os agentes de sua história, cultura, música etc.?

Certamente, durante alguns séculos o [...] africano teve razões de sobra para não desenvolver uma consciência responsável. Excessivas imposições exteriores e alienantes domesticaram-no a tal ponto que mesmo quando ele vivia longe da costa onde se dava o aprisionamento de escravos e da área de influência do comandante branco, ele guardava num canto qualquer de sua alma a marca aniquiladora da escravidão (KI-ZERBO, 2010, p. 28).

Este aniquilamento se repercutia, não apenas no dia-a-dia do indivíduo, mas, ainda, na produção acadêmica, ao ponto de estudiosos afirmarem que “hoje [1788], ainda encontramos,

⁷⁸ Parte deste subcapítulo foi discutida em pares no congresso da ANPPOM (ver SILAMBO, MESSINA, 2020).

no entanto, muitos povos asiáticos, africanos e americanos, que, também, sabemos que não fizeram progresso para os milênios em outros ramos da cultura”, afirma Johann Nicolaus Forkel (1967, p. 285). Portanto,

tem sido costume entre os europeus [eurocêntricos] e os americanos [brancos] conceber todo o pensamento humano como proveniente do espírito ocidental. Em particular à África nunca foi atribuída qualquer contribuição para o desenvolvimento humano. Sempre foi olhada como um mundo fechado e, completamente, atrasado [...] ⁷⁹ (MONDLANE, 1969, p. 67).

Assim, as práticas africanas foram, equivocadamente, quase sempre inferiorizadas, pois para os arquitectos da hegemonia a competência do espírito universal e, portanto digno de proteção, nunca havia passado pelo dito oriente e oriental.

Nessa lógica, “[...] o oriental pertencia ao sistema de governo cujo princípio era, simplesmente, garantir que nenhum oriental jamais tivesse permissão de ser independente e governar a si mesmo”⁸⁰ (SAID, 2003, p. 228). Essa forma hierarquizada e não humanizada do ser subalternizou saberes e vozes mantendo-os num lugar silenciado, estruturalmente, para garantir uma visão unidimensional do mundo que sustenta relações racistas, sexistas, homofóbicas e de classe.

Lamentavelmente, a cura destes preconceitos de relações é demorada, pois o racismo, sexismo e outros males se espalharam de forma difusa e imanente nos manuais escolares, nos filmes, [na música] e programas de rádio e televisão, e na presença de “dados” psíquicos mais ou menos conscientes trazidos às vezes pela educação religiosa e com mais frequência ainda pela ignorância e pelo obscurantismo (KI-ZERBO, 2010, p. 40).

O africano foi, por essa visão, vivendo num ambiente colonizado com poucas chances de desenvolver suas potencialidades e de se afirmar na construção da humanidade. Com as discussões sobre os direitos humanos, ele foi pouco a pouco se livrando do mundo

⁷⁹ Estudos [...] têm provado que estas afirmações resultam do [...] etnocentrismo do pensamento ocidental. A obra de Leakey apontou para a África central e oriental como possível berço da sociedade humana na sua forma mais primitiva. [...] há cinco ou seis mil anos, foi no vale do Nilo que se desenvolveu pela primeira vez aquilo que se convencionou chamar sociedade “civilizada”. Enquanto os europeus ainda viviam em sociedades tribais primitivas, isoladas na cintura das florestas nórdicas, os africanos do Norte estavam aprendendo a dominar o meio ambiente desenvolvendo a tecnologia e constituindo uma sociedade estável e complexa. Já utilizavam a Matemática para medir a terra, calcular o movimento dos astros e desenhar grandes e complicados edifícios; inventaram algumas das primeiras técnicas de extração de minério, fundição e forja do ferro; deram alguns dos primeiros passos na ciência médica. Foi esta sociedade que absorveu os primitivos invasores muçulmanos, e por meio dum fusão cultural criou a aperfeiçoada cultura islâmica na África, a partir da qual a Europa ganhou muitas ideias científicas que tornaram possível a Renascença. [...] Há vestígios de consideráveis trocas culturais entre as várias zonas de África, e entre a África e o Médio Oriente e a Índia (MONDLANE, 1969, p. 67-68).

⁸⁰ “[...] Oriental belonged to the system of rule whose principle was simply to make sure that no Oriental was ever allowed to be independent and rule himself” (SAID, 2003, p. 228).

colonizado, porém as marcas indelévels que constituem a colonialidade ainda são, demasiadamente, fortes no mundo atual, principalmente, na cultura.

No contexto de música de mbira esta colonialidade se dá empregando, por exemplo, terminologias europeias na nomenclatura do instrumento, como uma tentativa forçada de se adequar à universalidade. O europeu e americano entendem, evidentemente, que controlar a riqueza do povo (colonialismo), não se limita apenas ao controle econômico e político, mas ao controle da sua cultura, exemplificado, neste caso, pela governação das terminologias de sua autodefinição.

Portanto, segundo zimbabuano Dumisani Maraire⁸¹, muitas pessoas chamam a mbira por nomes europeus, com conotação depreciativa, pois foram, assim, ensinados pelos missionários cristãos, que pretendiam engrandecer os seus instrumentos musicais em detrimento dos africanos.

Maraire reagia ao fato de que as pessoas da cultura africana que apoiaram a educação dos missionários em África referiam-se com regularidade ao seu instrumento (mbira) de forma etnocêntrica (eurocêntrica), usando designações como “piano de dedo/*finger piano*”, “piano de polegar/*thumb piano*”, ou “piano de mão/*hand piano*,” e mostravam-se, pouco interessadas em aprender o seu próprio nome africano (BERLINER, 1978, p. 9).

Nesse contexto está explícita a sedução da cultura europeia que se transformou em uma espécie de molde cultural promovida pelos próprios europeus, mas incorporada por africanos colonizados. Assim, muitas pessoas continuam a ser “evangelizadas” que a sua herança cultural indígena é atrasada e inferior à do Ocidente. No entendimento supostamente universal, o conhecimento da mbira só podia operar em língua portuguesa ou inglesa através de um instrumento ocidental (piano) que pudesse, por hipótese, possuir a mesma configuração ou técnica de execução (digitação) que a mbira.

Nessa ótica, John Blacking (1961, p. 28) percebe que “o dedilhado de kalimba [um protótipo de mbira] é baseado no dedilhado do piano europeu, embora na kalimba seja usado apenas os polegares”⁸². A partir do Blacking supõe-se que a mbira é uma cópia do piano.

Vejamos. A invenção do piano é creditada ao italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731, Veneza), mas há outras pessoas que contribuíram para o que se tornou o piano que conhecemos hoje. Ninguém, realmente, sabe quando o piano foi inventado, mas de acordo com alguns estudiosos, a família Médici, já tinha um piano, aproximadamente, em 1700.

⁸¹ Informante do Paul Berliner.

⁸² The fingering” has been based on European piano fingering, although only the thumbs are used (BLACKING, 1961, p. 28).

Os estudos revelam que, aos 33 anos (em 1688), Cristofori atraiu a atenção de Ferdinando de Médici, o qual o contratou para ajudá-lo a manter os instrumentos musicais de sua vasta coleção, além de tentar inventar alguns novos. “Arpicembalo” era um instrumento que se parecia com o cravo. A data de sua invenção é considerada como algo entre 1698 e 1699, mas Cristofori poderia estar trabalhando no instrumento desde 1694. Contudo, ele só foi apresentado ao público em 1709 como pianoforte e mais tarde foi abreviado para “piano”⁸³ (STONE, 2015).

Em outra esfera como reiterado, a invenção da mbira com teclas de palmeira de ráfia/bambu e madeira, data 3000 anos atrás no Centro-Oeste de África, tendo-se disseminado pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia de ferro, as teclas vegetais foram permutadas pelo metal no Vale do Zambeze há, aproximadamente, 1300 anos atrás (KUBIK, 1998). Ademais, a mbira, defende Berliner (1978), era um instrumento musical importante entre os vaShona muito antes da primeira documentação impressa.

Em síntese, a construção mais antiga da mbira era de origem vegetal, antecedendo a idade de ferro (Metalurgia) na África situada entre os séculos V e II A.C. e, portanto, a mbira não deve ser tomada como cópia do piano, um instrumento que veio mais tarde que mbira.

Por outro lado, o período estimado em relação à descoberta do piano, o material usado na construção, o formato do instrumento, o número e formato de teclas, o processo de afinação, até mesmo a técnica de execução não legitimam-nos a considerar a mbira como piano de mão, de dedo ou de polegar.

A aplicação desses termos para mbira é, portanto, considerada como um ingresso para o modernismo ocidental e para o (etno)musicólogo britânico Philip Vilas Bohman, (2002, p. 15), este era um ingresso com um preço alto: era necessário adotar a história europeia como se fosse sua, desempenhando apenas o papel que lhe foi atribuído.

Os africanos, então, para ingressar na esfera do modernismo deviriam redefinir suas identidades culturais em relação às forças globais, concordando que as verdadeiras autoterminologias da mbira eram exóticas e só podiam ser usadas, de forma clandestina, em ambientes exotizados. O objetivo era, sem dúvida, visibilizar o termo piano, que pela colonialidade sobrevive entre nós, soando como uma caixa de ressonância ao colonialismo.

Não faz sentido reduzir a mbira a “piano de qualquer coisa”, pois isso retira o instrumento do seu contexto original e distorce o verdadeiro conceito africano de mbira. Quando um elemento cultural (nome, símbolo, objeto, povo, traço, ginga, instrumento,

⁸³ Devo ressaltar que ainda chama-se pianoforte em alguns países como na Itália. Mas, “Piano” é uma abreviação que virou normativa em algumas línguas como inglês e português.

repertório, costume, comida etc.) é retirado de seu contexto original, ele é submetido a uma dominação e descaracterização sociocultural, gerando uma estrutura racista que não permite seu acesso e visibilidade. Com a mesma preocupação Luka Mukhavele salienta que

os pesquisadores da organologia formados no Ocidente, intencionalmente ou não, exercem seu poder de controle, apropriando-se de instrumentos não ocidentais para invenções, convenções e culturas ocidentais e, assim (dando-lhes nomes ocidentais), silenciando e mascarando suas vozes reais, histórias e identidades ao lado de suas contrapartes ocidentais e no fórum acadêmico/científico mais amplo. Esse fenômeno é uma forma de colonialismo cultural [...], pois através da imposição de nomes e conceitos ocidentais, os instrumentos locais são desapropriados de suas culturas originais e apropriados no Ocidente⁸⁴ (MUKHAVELE, 2022, p. 8).

Conscientes desta problemática, os etnomusicólogos usam o termo lamelofone para classificar, genericamente, a mbira justificando que este é um termo neutro da família dos instrumentos nas línguas europeias e evita confusões semânticas (KUBIK, 2002, p. 6).

O termo lamelofone foi, portanto, uma tentativa que os etnomusicólogos encontraram para a substituição dos termos “piano de polegar”, “piano de mão” e “piano de dedo”. O Nketia (1974, p. 77) tal como a Gumboreshumba (2009, p. 17) afirmam que o termo lamelofone define uma grande família de instrumentos musicais difundidos na África Subsaariana cujo som é produzido dentro ou fora de um ressoador (caixa, cabaça, lata) pela vibração de lamelas finas ou linguetas de metal, madeira ou outro material dedilhado pelos polegares e/ou indicadores. Embora o termo lamelofone seja usado aqui por estudiosos africanos do campo da etnomusicologia, julgo que pode ser examinado mais um pouco!

O termo lamelofone é constituído por duas partes: lamela (tecla) e fone (som). Os dicionários mais comuns explicam que o termo lamela provém do latim *lamell* e significa placa, lâmina ou folha; o termo som, também, provém do latim *sonus* e significa ruído, ou melhor, uma vibração causada pelo contato de dois corpos. Como se sabe o latim é uma língua antiga originária da região do Lácio, atual cidade de Roma na Itália, país europeu.

Na verdade aqui não há nada de neutralidade no uso deste termo para a mbira, conforme defendem os etnomusicólogos. O que ocorreu foi/é o silenciamento (e generalização) dos nomes africanos pelo latino europeu, ou seja, as múltiplas autodenominações dos grupos sociais africanos foram tornadas unidade como estratégia de

⁸⁴ “In this case, western-trained organologists, intentionally or not, exercise their control power, appropriating non-western instruments to western inventions, conventions, and cultures, and thus (by giving them Western names), muting and masking their actual voices, histories, and identities beside their Western counterparts, and in the broader academic/scientific forum. This phenomenon is a form of cultural colonialism, [...] as through the imposition of western names, and concepts, local instruments are disappropriated from their original cultures and appropriated in the West” (MUKHAVELE, 2022, p. 8).

dominação. “[...] Os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-nos uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/ desumanizar” (SANTOS, 2015, p. 27), privando a África da plena participação no debate crítico global. O uso do termo lamelofone opera dentro de um consentimento do campo da etnomusicologia onde certas opiniões predominam sobre outras, gerando uma forma de liderança (colonialismo) cultural, de novo a hegemonia.

Surgem então duas principais questões: por que aplicar termos neutros das línguas europeias num instrumento africano? Será que esta família de instrumentos não tem nomes próprios ou não está vinculada a uma tradição cultural com suas próprias línguas?

Já basta o pressuposto de que os instrumentos musicais africanos estão apenas de forma rudimentar e que devem sofrer uma direcção gradual para o presente universal “ocidental”. Afinal o termo lamelofone pode, simplesmente ser substituído, por exemplo, pelo termo mbira, pois este aparece como primeiro nome em várias versões de mbira como verá no próximo subcapítulo. Esta ideia é, ainda, sustentada pelo Luka Mukhavele (2022, p. 113) ao evidenciar que “em Moçambique e no sul de África, em geral, as pessoas tendem a usar o nome mbira para todos os tipos de ‘lamelofones’ incluindo xityatye dos povos Makonde do norte de Moçambique e a Kalimba [mais para o centro do país e seus vizinhos]”⁸⁵ (MUKHAVELE, 2022, p. 113). Portanto, tinha razão Dumisani Maraire (1991, p. 14) ao descrever que a “mbira é o nome de uma família de instrumentos no mesmo sentido que o termo cordas abrange violões, violinos, violoncelos e muitos outros instrumentos”⁸⁶.

De forma que, a palavra mbira pode substituir o termo europeu lamelofone para acomodarem-se autodenominações africanas. Digo mais, é necessário usar os outros nomes africanos adicionados à palavra mbira para que as pessoas conheçam as diferentes versões ou tipos de mbira. Afinal, a viola e o violino são instrumentos, convencionados europeus, quase similares em sua estrutura e técnica de execução – à semelhança dos diferentes tipos de mbira –, mas um é viola e outro é violino apesar de ambos pertencerem à família das cordas (cordófonos). Portanto, os europeus não se limitam a dizer que são cordófonos, porém, falam, igualmente, o nome específico do instrumento.

⁸⁵ “Likewise, in Mozambique and in the Southern African region, in general, people tend to use the name mbira for all types of lamellophones, including the xityatye of the Makonde people from the north of Mozambique and the Kalimba” (MUKHAVELE, 2022, p. 113).

⁸⁶ “Mbira is a name for a family of instruments in the same sense as the term strings encompass guitars, violins, cellos, and many other instruments” (MARAIRE, 1991, p. 14).

É preciso, assim, buscar estratégias que reajam às tentativas de epistemicídios das terminologias da mbira, admitindo que cada raça ou etnia (nome) deve algo à outra(o), o que pode, finalmente, trazer a paz permanente na construção da humanidade.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e a antropóloga moçambicana Maria Paula Menezes (2010) frisam que os epistemicídios são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura à outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver, subalternizando ou matando tudo o que é diferente da tendência dominante.

O escritor queniano e ativista político Ngũgĩ wa Thiong’o olha para os epistemicídios como bomba da cultural imperial. Thiong’o (1986) explicita que o objetivo de uma bomba cultural é aniquilar a crença de um povo em seus nomes, línguas, danças, canções, religiões, ambiente, herança de luta, unidade e capacidades, fazendo com que o povo tome seu passado como um deserto de não realizações, identificando-se com o que está mais afastado de si mesmo. “Sabemos que os assaltos coloniais à África por meio da linguagem falada (francês, inglês e português, principalmente) e da expressão religiosa (islamismo e cristianismo, principalmente) já causaram dezenas de milhões de vítimas” (AGAWU, 2021, p. 8).

Sendo mais preciso, “destituir valores da cultura, destruir referências, desprover de identidades, apagar os sentidos, esvaziar de significados são armas do colonizador” (WILLIAM, 2019, p. 88-89). Lamentavelmente, muita história local continua a ser contada de uma perspectiva colonial, tal como foi escrita na época colonial, e os trabalhos acadêmicos continuam a se basear em paradigmas eurocêntricos em suas agendas, discursos, perspectivas, metodologias e abordagens (MUKHAVELE, 2022, p. 71).

Os colonos portugueses – em comparação com outras colônias mundiais – são os que mais dificultavam a prática de tradições e filosofias africanas nas suas próprias comunidades e tão pouco se podiam imaginá-las dentro da academia.

Como resultado, muitos tipos de instrumentos musicais africanos e seus saberes não são conhecidos, mesmo em famílias onde seus descendentes eram pessoas tocadoras. Afinal, esses instrumentos só podiam ser tocados de maneira clandestina, sob pena de suas pessoas tocadoras serem escorraçadas pelo colono. Esta prática gerou a perda (na verdade morte) do conhecimento afim.

Digo mais, durante a minha infância ouvi várias vezes o falecido Madala Mathe – exímio tocador de xitende (figura 15) e colaborador na machamba (campo de cultivo) do meu tio (Dinis Miambo) em Namaacha – dizendo na língua xiChangana **A xitende axifinarekanga** (Este xitende não está afinado).

Figura 15: Xitende (plural svitende).



Fonte: Silambo (2022g).

O termo **axifinarekanga** (não está afinado) provém do verbo *kufinara* emprestado do português (afinar). O que ocorreu neste caso é a substituição do termo/conceito **kutwananisa** (da língua xiChangana) por **kufinara** (neologismo da língua portuguesa) causando o aniquilamento (a morte) de terminologias organológicas africanas.

Observa que o verbo **kufinara**, como revelado na tese do Mukhavele (2022, p. 126-127), vem sendo usado em vários contextos musicais e com tanta naturalidade pelas pessoas falantes de xiChangana, como se sempre tivesse existido e com o tempo substituiu seu termo vernacular equivalente, **kutwananisa**, “que literalmente se traduz como ‘fazer ouvir um ao outro’, refere-se à afinação. Este termo deriva de **kutwanana**, que significa ouvir/compreender o outro; significando ouvir/sentir” (MUKHAVELE, 2022, p. 553).

Ao aceitarmos o uso do termo **kufinara** mesmo sabendo que no passado ele nos foi imposto, nós só o fazemos porque somos capazes de ressignificá-lo. Tanto é que ele se transformou do crime para o direito. Isso demonstra um refluxo filosófico que é um resultado direto da nossa capacidade de pensar e de elaborar conceitos circularmente (SANTOS, 2015, p. 95).

Neste subcapítulo desenvolvi a ideia de que as sociedades colonialistas, quando querem dominar a espécie humana, impõem suas cosmologias e subjagam todas as autodenominações típicas dos grupos sociais. Ao contrário dessa tendência, cresce em significância a necessidade de decolonizar (contracolonizar) as terminologias da mbira impostas (e seu saber afim) a partir do olhar do seu meio social e histórico, “uma fonte na qual poderemos, não apenas ver e reconhecer nossa própria imagem, mas, também [alimentar] e recuperar nossas forças, para prosseguir adiante no progresso humano” (KI-ZERBO, 2010, p. lvii), como se pretende refletir no próximo tópico.

2.2 Decolonizar as terminologias da mbira⁸⁷

A vida da colonialidade nas terminologias da mbira merece uma intervenção decolonial, o que implica trazer as terminologias da mbira em ambientes formais e abrangentes a partir de uma abordagem africana – suas visões e potencialidades liberadas – para que as identidades criadas pelo colonialismo cultural possam se dissolver. Esta ideia compactua com a prática da contracolização que consiste em todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (SANTOS, 2015, p. 47-48).

A finalidade dessa intervenção, em particular nesta pesquisa, não é só desconstruir as ideologias indelévels, mas principalmente, construir um novo Moçambique no qual as terminologias (línguas) africanas, também, sejam livres e iguais para serem utilizadas sem preconceitos. Portanto, a mentalidade das pessoas africanas deve ser induzida a respeitar a integridade intelectual e a validade humana das terminologias expressivas do conhecimento africano.

Isto é importante, pois a prática da mbira – icon da perpetuação da identidade africana – é um autêntico testemunho de uma tradição cultural continental, intrínseca à diversas épocas, espaços do cotidiano dos povos de Moçambique, Zimbabwe, Angola, Zâmbia, Tanzânia, Congo, Uganda, Namíbia, Camarões, Nigéria, Malawi etc.

A partir dessa visão, encontramos distintas versões e designações da mbira na África sustentadas por vários investigadores⁸⁸.

Moçambique: mbira nhare ou dzavadzimu, dzavandawu, nyunganyunga, nyonganyonga, kalimba, karimba, urimba, marimba, ndhondhoza, dzava-nyungué moto m'djindja, nsantse, chiyatya, luliimba etc.;

Zimbabwe: nhare, njari ou dzavadzimu, dzavandawu, nyunganyunga, matepe/madhebhe dza mhondoro /hera, kwanangoma, kalimba, karimba etc.;

Angola: ringa, rissange, quisanje, likembe, kisanji, ocisanji, cisanzi etc.;

Zâmbia: kalimba, ndimba, njari, njari huru, ndandi, kankobebe etc.;

Tanzânia: luliimba, ilimba, marimba madogo etc.;

Botswana: enate, karanyane, taon e runba;

Malawi: nsantse e nyonganyonga;

⁸⁷ Parte deste subcapítulo foi discutida em pares na Revista Muiraquitã (SILAMBO, 2020a).

⁸⁸ Blacking (1961); Berliner, (1978), Duarte, (1980); Dias (1986); Williams (2000); Kubik (2002, 2017); Jah (2007); Gumboreshumba, (2009); Van dijk (2010); H. Tracey (1969); Tracey (1961, 1972, 1974, 1989).

Namíbia: thishanji e kangombyo;

Congo: likembe;

Uganda: kadongo;

Camarões: timbrh;

Nigéria: agidigbo.

Na visão africana, cada terminologia tem um significado especial. Entretanto, procuro expor tal significado a partir de algumas terminologias que ocorrem em Moçambique, campo do meu trabalho.

2.2.1 Kalimba

A kalimba ou karimba de oito teclas (figura 16) é considerada o progenitor comum de vários tipos de mbira disseminados pela África (TRACEY, 1972, 1974). O termo kalimba ou karimba é constituído por duas partes: o morfema ka- e o tema básico -limba ou rimba. O morfema ka- é um prefixo diminutivo que indica tratar-se de um instrumento pequeno relativamente aos outros da família das “timbira”, afirma Williams (2000). Na ótica dos bantu, o tema básico -limba ou -rimba refere-se a uma tecla (nota) da mbira ou xilofone.

Assim, kalimba ou karimba é um termo referente a um instrumento musical africano de tamanho menor, ou seja, de teclas com comprimentos menores embutidas, proporcionalmente, numa tábua harmônica.

Figura 16: Kalimba da Mukhambira.



Fonte: Silambo (2021c).

Os termos kalimba ou karimba apresentam uma permutação do “l” e “r”, por influência das características linguísticas de certos grupos sociais. Os vaShona, vaNdawu,

vaSena do centro de Moçambique⁸⁹, alternam as consoantes “l” e “r”, resultando alterações na comunicação oral e escrita. Estas permutações são extensivas a outros grupos sociais e fonemas. Nesse prisma,

alguns grupos etnolinguísticos possuem variações fonéticas ditadas por imperativos/técnicos linguísticos, como a ausência de fonemas específicos em uma língua. Os casos mais comuns são os fonemas D e T, B e P, e R e L, que são muitas vezes intercambiados em línguas Sub-Sahara Bantu, como Emakwa, Shona, Nyungwe, Sena, Chewa, ou Zulu, faladas em Moçambique e países vizinhos⁹⁰ (MUKHAVELE, 2022, p. 114).

Essa permutação não acontece apenas na kalimba e karimba, porém como confirma Kubik (1980) os fonemas “r” e “l” são permutáveis em muitos grupos etnolinguísticos bantu, por isso mbila torna-se mbira, malimba torna-se marimba, valimba torna-se varimba, chilimba torna-se chirimba e por aí vai. Esta presença do “r” no lugar do “l”, d no lugar de t e b no lugar de p é, portanto, uma marca linguística significativa nos idiomas africanos como shona, ndawu, sena, emakwa, nyungwé, chewa e zulu, revelando uma genealogia cultural.

Assim, as semelhanças dos nomes em diferentes idiomas são uma possível indicação de um fundamento (uma base) linguístico, histórico, social ou conceitual comum entre os instrumentos [...] corroborando tanto uma genealogia intrarregional quanto interregional das versões dos instrumentos ao longo das diversas regiões etnogeográficas, grupos etnolinguísticos e/ou épocas⁹¹ (MUKHAVELE, 2022, p. 114).

Dito isso, em algumas culturas africanas a kal[r]imba serve como instrumento de iniciação usado por crianças e amadores da mbira (TRACEY, 1972; 1974). Como tal, o peso da sua tábua harmónica e a flexibilidade das lamelas devem ser adequado(a) ao seu dono ou a sua dona para não inibir o processo de iniciação. Na visão do Nzewu,

as crianças, normalmente, constroem esses instrumentos sozinhas e as usam para adquirir a habilidade de performance e exercícios individuais ou em grupo de criatividade que, eventualmente, os qualificarão para recrutamento em grupos adultos [...]. Os instrumentos musicais das crianças são menos

⁸⁹ Províncias de Tete, Zambézia, Manica e Sofala.

⁹⁰ “Some ethnolinguistic groups have phonetical variations dictated by linguistic imperative/technicalities, such as the absence of specific phonemes in a language. The most common cases are the phonemes D and T, B and P, and R and L, which are often interchanged Sub-Sahara Bantu languages, such as Emakwa, Shona, Nyungwe, Sena, Chewa, or Zulu, spoken in Mozambique and neighbouring countries” (MUKHAVELE, 2022, p. 114).

⁹¹ “Thus, similarities, of the names in different languages are a possible indication of a common linguistic, historical, social, or conceptual background, among the instruments, once again, corroborating both an intraregional, and an interregional genealogy of the instruments’ versions across the diverse ethno-geographic regions, ethnolinguistic groups, and/or epochs” (MUKHAVELE, 2022, p. 114)

duráveis e são réplicas menores de instrumentos de adultos. Eles são feitos de materiais baratos e às vezes perecíveis (NZEWU, 2007, p. 81)⁹².

No entanto, a kal(r)imba pode ser apropriada para adulto e para outros ambientes de forma que “as fronteiras espirituais e seculares [da sua prática] são, altamente, variáveis, dependendo do indivíduo e dos contextos sociais em que se tocam⁹³ (MOOM, 2018, p. 118).

Por exemplo, “o repertório da pequena kal(r)imba é orientado em grande parte para acompanhar as danças da exposição de Shangara, realizadas para relaxar em festas de bebidas locais após um longo dia de trabalho no campo (BERLINER, 1978, p. 33)⁹⁴. Em suma, a análise do termo kalimba oferece pistas sobre as características culturais e linguísticas dos grupos sociais praticantes do instrumento.

2.2.2 Mbira nyunganyunga

A mbira nyunganyunga (figura 17) existia em Moçambique com o nome karimba. Outrora foi levada deste país para Zimbabwe por Jege A. Tapera. Este zimbabuano nasceu por volta de 1905 no distrito de Murehwa, na então Rodésia do sul (TRACEY, 1961). Quando tinha, aproximadamente, 25 anos, Tapera decidiu viajar do seu distrito para o nordeste da província de Tete, centro de Moçambique.

Figura 17: Mbira nyunganyunga da Xitata.



Fonte: Silambo (2021d).

⁹² Some cultures have music instruments designated as children’s instruments. Children normally construct such instruments by themselves, and use them to acquire the performance skill and self- or group-exercises in creativity that would eventually qualify them for recruitment into adult groups [...]. Children’s music instruments are less durable, and are smaller replicas of adult instruments. They are fashioned out of cheap and sometimes perishable materials (NZEWU, 2007, p. 81).

⁹³ “[...] the spiritual and secular boundaries of the karimba are highly variable, depending on the individual and the social contexts in which they play” (MOON, p. 118).

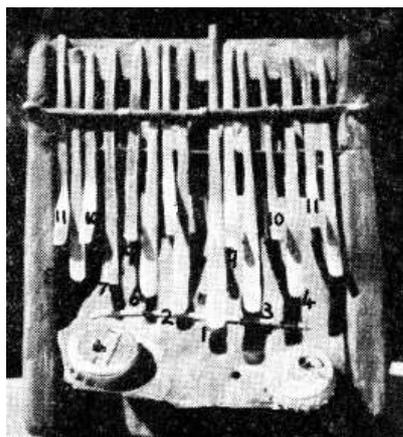
⁹⁴ The small Karimba’s repertory is oriented largely toward accompanying the *Shangara* exhibition dances performed for relaxation at beer parties following a long day’s work in the field (BERLINER, 1978, p. 33).

Nesse território africano, ele ouviu o nsantse (kansantse) conhecido como karimba, tocada pelos vaSena e vaNyungwé durante a década de 1930. Andrey Tracey (1961) narra que, por influência dessa experiência, Tapera aprendeu duas músicas locais, a *Chikunda 1* e *Chikunda 2* tocadas na karimba moçambicana. A partir desse envolvimento Tapera, como os que o antecederam, obteve uma karimba e um repertório que, posteriormente, levou para Zimbabwe.

Por volta da década de 1960, este Muridzi wembira, como é conhecido o tocador da mbira na língua shona, levou a karimba de treze lamelas (figura 18) dos vaNyungwé de Tete para o seu país e designou-a de mbira nyungwé nyungwé. O etnomusicólogo zimbabuano Sheasby Matiure (2008, p. 85), explica que “Jege Tapera cunhou este termo para significar que obteve e aprendeu esse instrumento com praticantes vaNyungwé de Moçambique”⁹⁵, entretanto, posteriormente, o etnomusicólogo zimbabuano Dumisani Abraham Maraire fez adaptação deste rótulo para mbira nyunganyunga.

Os vaNyungwé falam Nyungwé ou cinyungwé, idioma bantu usado por mais de 400 mil pessoas em Moçambique, principalmente, na margem Sul do Rio Zambeze, na província de Tete, desde a fronteira com a Zâmbia até Doa no distrito de Mutarara. Esse grupo sociocultural permitiu que Jege Tapera vivenciasse, intensamente, as práticas e repertório cultural de vários instrumentos dessa família.

Figura 18: karimba de 13 lamelas.



Fonte: Tracey (1961, p. 46).

⁹⁵ “Jege Tapera coined this term to signify that he obtained and learned this instrument from Nyungwe musicians in Mozambique” (MATIURE, 2008, p. 85).

A partir dessas pesquisas e observações, Jege Taperá junto de Andrew Tracey adicionaram duas lamelas à karimba. De igual modo, foi ajustada, ligeiramente, a afinação das lamelas numa tábua harmônica de madeira mais resistente (MATIURE, 2008, p. 85).

Com essas transformações e remodelações, no decurso da década 1960, a mbira nyunganyunga passou a possuir quinze lamelas, adequando-se à música dos vaShona de Zimbabwe. Desde a implantação da Mukhambira em 2005, este instrumento voltou a Moçambique, em particular Maputo, ganhando outras características físicas e acústicas: aumento de número de lamelas, novas técnicas de fixação das lamelas, inovações das madeiras, novos timbres, novos estilos musicais e contextos de uso e produção.

A mbira nyunganyunga, portanto, representa o grupo sociolinguístico Nyungwé de Moçambique. Nessa visão, a filosofia africana de atribuição de terminologias aos instrumentos musicais é fundamentada no grupo sociocultural da sua origem, refletindo um valor relacional entre música, cultura e sociedade. Assim, também, é para outros dispositivos e práticas cotidianas africanas.

2.2.3 Mbira dzaVadzimu (dzeMidzimu)

“Entre o povo Shona, de onde se sabe que esta versão [dzaVadzimu] se originou, o instrumento está, intrinsecamente, entrelaçado com as filosofias e práticas espirituais e religiosas, e toda a cosmologia tanto na cultura tradicional quanto na contemporânea”⁹⁶ (MUKHAVELE, 2022, p. 319).

A mbira dzaVadzimu (figura 19) é tocada, principalmente, para auxiliar nas cerimônias mapira dos espíritos ancestrais. Mapira é plural de bira⁹⁷, uma cerimônia formal dos vaShona que dura toda a noite, na qual os membros da família de um doente se reúnem para pedir ajuda a um espírito ancestral.

Durante a cerimônia, o espírito discerne a causa da doença através da consulta aos aflitos. A família serve bebidas do ritual, especialmente, fabricada em homenagem aos antepassados, e convida um conjunto de tocadores de mbira para fornecer a música da noite (BERLINER, 1978, p. 187).

⁹⁶ Among the Shona people, where this version is known to have originated, the instrument is intrinsically interwoven with the spiritual and religious philosophies and practices, and the whole cosmology both in the traditional and in the contemporary culture (MUKHAVELE, 2022, p. 319).

⁹⁷ Há uma semelhança entre as palavras “bira e mbira”, podendo por presunção, concluir-se que ambas têm origem do verbo shona kupira que significa uma ritual de oferta (BERLINER, 1978, p. 187).

Figura 19: Mbira dzaVadzimu da Mukhambira.



Fonte: Silambo (2021e).

Assim, a mbira dzaVadzimu faz parte da vida religiosa, social, cultural e artística do cotidiano africano, conectando a ancestralidade e seus descendentes, podendo ser transmitida de pai para filho por gerações. Ela funciona como uma linguagem comum entre os espíritos vaShona mortos e os seus descendentes vivos, daí a proveniência do seu nome mbira dzaVadzimu, que significa mbira (dos “dza” espíritos ancestrais “Vadzimu”).

Do mesmo modo, este tipo de mbira une o mundo natural e o sobrenatural. Ele, também, fala, ela se comunica, agindo como um repositório da espiritualidade dos vaShona que é atraído para a dimensão dos vivos à medida que a sua música interage, profundamente, entre as pessoas participantes da cerimônia. “Na maioria, se não em todas as tradições Bantu, através do instrumento, o músico estabelece comunicação com seus espíritos ancestrais e sua realidade cosmológica”⁹⁸ (MUKHAVELE, 2022, p. 21). Não é por acaso que, “músicos e a sociedade em geral afirmam ter recebido o instrumento [mbira dzaVadzimu] e as melodias ensinadas por seus espíritos ancestrais”⁹⁹ (MUKHAVELE, 2022, p. 319)¹⁰⁰.

Portanto, a mbira dzaVadzimu representa um grupo sociocultural, uma tradição, um símbolo da autoridade religiosa, uma forma de relacionamento com a espiritualidade o que justifica a tese de Paul Berliner (1978, p. 190) ao referir que a mbira não é apenas um instrumento, e sim como uma bíblia, um caminho que foi encontrado para rezar.

⁹⁸ “In most if not all Bantu traditions, through the instrument, the musician establishes communication with his ancestral spirits and his/her cosmological reality” (MUKHAVELE, 2022, p. 21).

⁹⁹ “Musicians and society in general, claim to have been given the instrument and taught tunes by their ancestral spirits” (MUKHAVELE, 2022, p. 319).

¹⁰⁰ Ver, também, Berliner (1978).

A mbira dzaVadzimu é, também, chamada nhare. Tocadores zimbabuanos de mbira como Luken Pasipamire e Cosmas Magaya, às vezes, usavam a palavra nhare (ferro) para referir, indiretamente, a mbira (BERLINER, 1978, p. 239). Este termo era usado como um código que não pudesse ser percebido pelo público geral que muitas vezes pressionavam os tocadores de mbira para executarem-a nas ruas. Para esses tocadores, era preciso criar sua linguagem técnica “nhare” para manter segredo, dignidade e sigilo profissional em cerimônias tradicionais da bira face às solicitações repetidas de atuação nas ruas.

Na visão do mestre de mbira, PePukai Mudzingwa, a expressão nhare significa ferro no idioma Shona antigo, podendo, por conjectura, deduzir-se que este tipo de mbira tenha surgido na fase de transição das lamelas de palmeiras de ráfia ou bambu para as de metal (SILAMBO, 2012, p. 28).

Por outro lado, nhare é vinculada a uma linha de conexão telefônica segundo experiências do mestre Mujuru (informante de Matiure). Em sua voz afirma que, quando os espíritos estão chegando enquanto estou tocando mbira, sinto um desequilíbrio emocional no sangue, kunyaunywa¹⁰¹ e, também, a mbira começa a soar como se estivesse em um amplificador. As lamelas da mbira se tornam suaves e fáceis de tocar. Torno-me possuído. Sempre que alguém é possuído, existe uma relação entre o modo de tocar e o espírito a ser evocado. Mbira é como um telefone. Esta é a razão pela qual a mbira dzaVadzimu é, também, conhecida como nhare¹⁰² (MATIURE, 2009, p. 103-104).

Em suma, os africanos, tal como outras sociedades, nem sempre dão nomes específicos a cada instrumento, mas referem-se ao material de que esses instrumentos são feitos, bem como ao seu uso e função. O antropólogo social britânico Alan Merriam (1964, p. 210) nos fala que o uso se refere às situações nas quais a música é aplicada à ação humana, enquanto a função concerne às razões (propósitos) para a sua aplicação numa determinada sociedade. O termo mbira dzaVadzimu, sendo mais específico, tem relações com vários aspectos: espíritos ancestrais, cosmovisão, cura de doenças, linguagem técnica específica, tipo do material de fabricação, função social, entre outras.

2.2.4 Mbira Ndhondhoza

A mbira ndhondhoza (figura 20) foi inventada pelo Luka Mukhavele a partir do processo experimental que consistiu na remodelação da mbira dzaVadzimu. Este processo

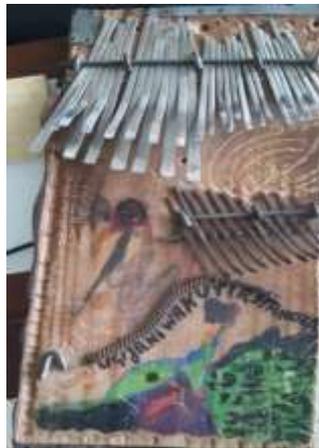
¹⁰¹ Kunyaunywa é uma palavra shona para estado de transe (MATIURE, 2009, p. 103).

¹⁰² Nhare é uma palavra shona que em inglês equivale a telefone. A palavra denota uma ideia de comunicação entre os vaZezuru e seus ancestrais (MATIURE, 2009, p. 104)

visou “explorar as potencialidades do instrumento e habilitá-lo para novos repertórios, [...]. Devido ao seu alcance excepcionalmente profundo¹⁰³, a versão do instrumento foi nomeada ‘Mbira Ndhondhoza’, que se traduz como *bass mbira* em inglês”¹⁰⁴ (MUKHAVELE, 2022, p. 320).

Kudhondhoza é um termo do idioma xiChangana que significa produzir sons graves, predominantemente, emitidos por pessoas do sexo masculino a partir da adolescência. Na mbira ndhondhoza pode-se, diz Silambo (2012, p. 25), produzir sons no registro grave em relação aos outros instrumentos mais comuns da mesma família.

Figura 20: Mbira Ndhondhoza da Mukhambira.



Fonte: Silambo (2019).

Esse tipo de mbira tem afinidade com o seu construtor. Luka possui uma capacidade de produzir sons graves tanto na fala como no canto¹⁰⁵. A ligação forjada entre o corpo do instrumento e corpo humano, assim como as suas variações de tons-teclas com base nas extensões vocais de pessoas de diferentes gêneros e faixas etárias fornecem mais evidências da configuração do instrumento (MUKHAVELE, 2022, p. 291).

Esta concepção conduziu Luka na configuração da mbira em discussão. Portanto, o termo mbira ndhondhoza prevê uma relação instrumento-*performer* num processo de personificação em que a música chega ao instrumentista através do timbre da frequência executada no instrumento, mas inicialmente influenciada na sua construção pelas características do *performer*, seu dono, bem como o repertório clássico do instrumento.

¹⁰³ Na propagação de notas graves.

¹⁰⁴ [...] which is aimed to explore the potentials of the instrument, and habilitate it for new repertories, [...]. Because of its exceptionally deep range, the instrument version has been named “Mbira Ndhondhoza”, which translates as bass mbira in English (MUKHAVELE, 2022, p. 320)

¹⁰⁵ Confira neste link: <https://youtu.be/6bjSxjU46J8> (MUKHAVELE, 2019).

A personificação do instrumento indica a natureza íntima do relacionamento entre a pessoa tocadora e a mbira durante a sua performance (BERLINER 1978). Assim, a criatividade musical é coordenada pela interação mútua amigável entre o corpo humano e a morfologia do instrumento. Ou seja, a mbira ndhondhoza é capaz de fazer sugestões musicais ao Luka durante a performance, e vice-versa.

Entretanto, a eficácia da relação personificada dependerá do modo como o instrumento musical é usado em criações musicais, explorando, interativamente, a sua qualidade tímbrica, bem como efeitos sonoros produzidos, simpaticamente, quando o instrumento é tocado.

A mbira ndhondhoza tem características similares que a mbira njari. A mbira njari é um instrumento independente no qual ampliam a seção grave do polegar esquerdo através da adição de lamelas. Na mbira njari huru ou “*big njari*”, exemplifica Tracey (1974), a seção grave é ampliada e o registro da mão direita aumenta mais cinco notas. Observe que na mbira ndhondhoza é, também, ampliada a secção das lamelas agudas.

Em resumo, o termo mbira ndhondhoza tem origem no registro e timbre grave produzido pelo instrumento, subentendendo um nome onomatopaico.

2.2.5 Mbira Dzava-Nyunguê Moto m'djindja

A mbira dzavaNyunguê Moto m'djindja (figura 21) foi arquitetada pelo mestre Ivan Yohan Mucavel. A construção do seu primeiro modelo foi concluída em 23 de Setembro de 2019 na Mukhambira.

A concepção da mbira dzavaNyungué Moto m'djindja visou consolidar a técnica de variação do som, principalmente, de forma oitavada, dando mais flexibilidade integrativa da mbira na prática de *Jam Sessions*. Esse tipo de mbira, comenta Luka Mukhavele¹⁰⁶, é resultado de uma consciência e visão lúcida aplicada num instrumento com o poder de nos libertar da prisão mental.

¹⁰⁶ Comentário do dia 25 de Setembro de 2019 feito na página do facebook denominada Entusiastas do debate que favorece as Nossas Artes Tradicionais.

Figura 21 - Mbira dzavaNyungué Moto M'djindja.



Fonte: Silambo (2022e).

A mbira dzavaNyungué Moto m'djindja é composta pela mbira nyunganyunga e mbira dzaVadzimu daí o nome dzava (prefixo contido na palavra **dzaVadzimu**) e Nyungwé (grupo sociocultural onde provém a mbira nyunganyunga). A sintonização dessas duas versões de mbira traduz uma inovação baseada no fundamento desse instrumento, mantendo a relação da mbira com a ancestralidade espiritual e com os vaNyungwé.

A filosofia de combinação de terminologias aplicada por esse construtor constitui um avanço da ideia apresentada pelo zimbabuano tocador de mbira Mubayiwa Bandambira ao reportar que o nome completo de uma das suas mbira era naquela ocasião a mbira huru dzaVadzimu (BERLINER, 1978, p. 33 - 34), remetendo a dois tipos de mbira – mbira huru e mbira dzaVadzimu – idealizadas em uma só tábua harmônica.

Outro aspecto relevante sobre a terminologia mbira dzavaNyungué Moto m'djindja é o fato de carregar um carimbo verbal. Ao falar de carimbo verbal me refiro às duas últimas expressões usadas neste instrumento “Moto m'djindja” que é o nome artístico do Ivan Mucavel. Nesse sentido, apesar deste construtor não aplicar um carimbo sob os seus instrumentos, ele timbra-os através da expressão “Moto m'djindja” que significa para o mestre (2019) “fogo que, dificilmente, se apaga faça chuva, vento ou sol”.

Portanto, a terminologia dzavaNyungwé Moto m'djindja reflete uma inovação baseada na tradição, demonstra a relação entre a mbira e o construtor, e evidencia uma força que mantém a dinâmica da prática da música de mbira.

*

A partir da discussão acima destaco que as terminologias da mbira dependem de cada grupo sociocultural que convive com o instrumento, sendo distintas através de elementos como tamanhos, formatos, matérias-prima, usos, funções e o som produzido. Para além desses elementos (critérios), Agawu (2016, p. 99) acrescenta a natureza da dança que o instrumento acompanha.

Esses e outros critérios são significativos de várias maneiras, pois mostram que as terminologias da mbira são moldadas pela experiência, pensamentos, habilidades e necessidades africanas, carregando um sentido na identidade sociocultural. Portanto, para uma compreensão adequada do seu significado é preciso adentrar, decisivamente, nos respectivos mundos cognitivos africanos, as comunidades. Assim, as variadas formas da mbira vinculam o instrumento a outros domínios da experiência humana: sociedade, cultura, língua, criatividade, inovação e mais.

Nesse sentido, seria uma conquista se todas as pessoas usassem nomes em línguas africanas para instrumentos africanos sempre que possível. Agawu (2016, p. 74) segrada que “aprender a pronunciar esses nomes encorajaria a familiaridade com os sistemas fonéticos de outras línguas, abriria janelas para outros padrões de discurso dentro de culturas individuais e contrariaria a tendência de empregar categorias metropolitanas em vez de indígenas”¹⁰⁷.

A intersecção gerada nos cruzamentos compreensivos desses elementos estabelece caminhos decoloniais para reinvenção consolidada de um mundo melhor.

Pois somente quando admitimos que cada raça deve algo à outra, somente quando compreendemos nossa imensa dívida mútua e humana, podemos esperar por aquela tolerância, compreensão e cooperação inter-raciais e internacionais que podem, finalmente, trazer a paz permanente¹⁰⁸ (CURTIS, 1920, p. xxv).

A partir daí produziremos um humanismo sustentado por um senso de comunidade (Wumunhu ou ubuntu), ou melhor, a dissolução das algemas esquecidas nas mentes das pessoas africanas. Assim, a cultura deve ser reexaminada para provocar uma interação dinâmica e um ambiente mais consciente e criativo, equilibrando a nossa percepção e usos das culturas umas das outras. Ao olhar a produção do conhecimento nesse prisma, estaremos a dar voz aos sujeitos para enunciar suas práticas, vivências, construções, costumes entre outros aspectos significativos da humanidade.

Portanto, as principais diretrizes filosóficas da pesquisa das culturas musicais africanas podem pautar pela recapitulação do passado, reconquista de uma identidade africana e reivindicação da suposta, universalidade.

¹⁰⁷ “Learning to pronounce these names would encourage familiarity with the phonetic systems of other languages, open windows to other patterns of discourse within individual cultures, and counter the tendency to employ metropolitan categories over indigenous ones”(AGAWU, 2016, p. 74).

¹⁰⁸ “For only when we admit that each race owes something to the other, only when we realize our vast mutual, human indebtedness, may we hope for that inter-racial and inter-national tolerance, understanding and cooperation which can at last bring permanent peace” (CURTIS, 1920, p. xxv).

CAPÍTULO III – ESTRUTURA DA MBIRA E SUA MÚSICA

Neste capítulo falo da constituição da mbira, das bases conceituais para a compreensão e interpretação da sua música, facilitando o entendimento analítico das partículas mínimas estruturantes do seu repertório.

3.1 Partes da mbira

As partes básicas da mbira contemporânea são, segundo Macoo (2019) e Dos Marquile (2022): uma base de madeira ou tábua harmônica, um cavalete, um travessão ou barra, os grampos ou ganchos e as lamelas ou teclas que estão suspensas pela madeira e fixas pelo travessão sobre o cavalete (figura 22).

Figura 22: Partes da mbira nyunganyunga.



Legenda:

1. Tábua
2. Barra
3. Cavalete
4. Prego ponte paris
5. Gancho
6. Lamela

Fonte: Silambo (2022f).

A tábua harmônica é o ressoador primário da mbira. Ela ecoa por simpatia ao som das lamelas quando estas são arranhadas pelos dedos da pessoa tocadora. A função do travessão ou barra é prender as lamelas, enquanto que o cavalete apoia as lamelas e transmite a sua vibração à tábua harmônica. É o cavalete que estabelece a suspensão das lamelas no ar, permitindo um espaço de manuseamento entre as lamelas e a tábua, principalmente, nas tábuas não escavadas. O cavalete é segurado, por um lado, por pregos ponte paris e por outro pela pressão das próprias lamelas assentes sobre a tábua harmônica através das extremidades, geralmente, não espalmadas.

A mbira nyunganyunga possui dois registros. O registro constituído por lamelas compridas, encontradas na série abaixo, produz sons graves (RG) e o composto por lamelas mais curtas (série acima) produz sons mais agudos (RA) quando arranhadas. Como veremos

mais adiante, existem outros tipos de mbira que possuem três registros – grave, médio e agudo – como é o caso da mbira dzaVadzimu.

As teclas da mbira (nyungangunga) são, na filosofia africana, relacionadas a uma estrutura familiar. Maraire chamou a tecla mais baixa ou grave do instrumento de “pai [- P]”; a tecla uma oitava acima dessa, a “mãe [- M]”; e a tecla uma oitava acima dessa [mãe], a “criança [- F]”. De acordo com esta estrutura de saber, o restante das teclas compreendem quatro “famílias” de teclas semelhantes, cada uma com uma “mãe [- M1, 2, 3 e 4]” e “filho [- F1, 2, 3 e 4]” ou “filhos gêmeos” (duas teclas com a mesma altura). Havia uma tecla no instrumento, [hoje encontrada na mbira nyunganyunga como II grau], que não pertencia a nenhuma dessas “famílias”; Maraire chamava esta tecla de “ovelha negra [- OV]” ou “nota independente” (BERLINER, 1978, p. 1-2), confira a figura 23.

Figura 23: Relação de parentesco familiar.



Fonte: Silambo (2020).

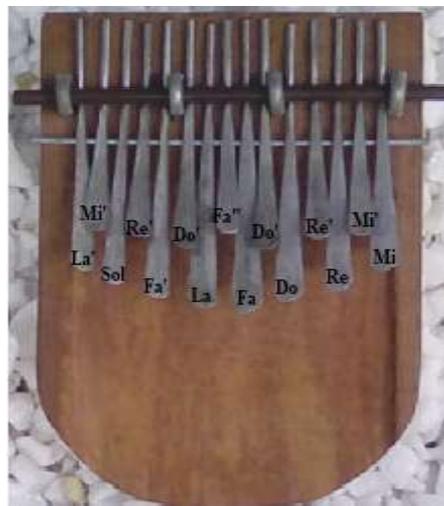
Com esta filosofia de organização dos sons, entendo que a música revela, através da mbira, a maneira como a maior parte das famílias e grupos sociais africanas/os funciona: o pai é a peça chave, a mãe a segunda e os filhos vão se sobrepondo, flexivelmente, a essa realidade organizacional. Essa estrutura não significa, é evidente, exercer um poder de autoridade sobre o outro ou outra, afinal todas as lamelas (teclas) são consideradas como membros duma determinada família ou famílias (várias frequências sonoras da mbira) que são entrelaçadas rítmica, melódica e combinadamente para formarem (tocarem em união), coletivamente, um núcleo familiar (uma música) que intervém, abertamente, em várias situações da comunidade (SILAMBO, 2020b).

Cada tecla é uma identidade sonora única na mbira e, por consequência, na música por esta produzida. O seu impacto na música depende da sua relação com as demais teclas do instrumento ou membros da comunidade. “Esta filosofia performativa de humanidade ancora-se na filosofia da vida cultural africana, na qual o indivíduo nunca é mais importante do que a comunidade/grupo” (FREIRE, GRAEFF, 2020, p. 124).

Esta visão filosófica (musical) é descrita em várias culturas africanas. Meki Nzewi (2007); Meki Nzewi e Odyke Nzewi (2009) encontram-a na tradição Igbo da Nigéria, Moya Aliya Malamusi (1999) localiza-a na música de ngorombe (“flautas” de pão) do mestre Sakha Bulaundi, moçambicano refugiado em Malawi 1990.

Fazendo uma relação de aproximação das identidades sonoras da mbira, especificamente, com o sistema modelado colonialmente, chegaríamos a uma escala hexatônica de Fá maior formada por seis graus organizados, tipicamente, para permitir a articulação dos dedos durante a execução das estruturas musicais próprias da tradição (figura 24).

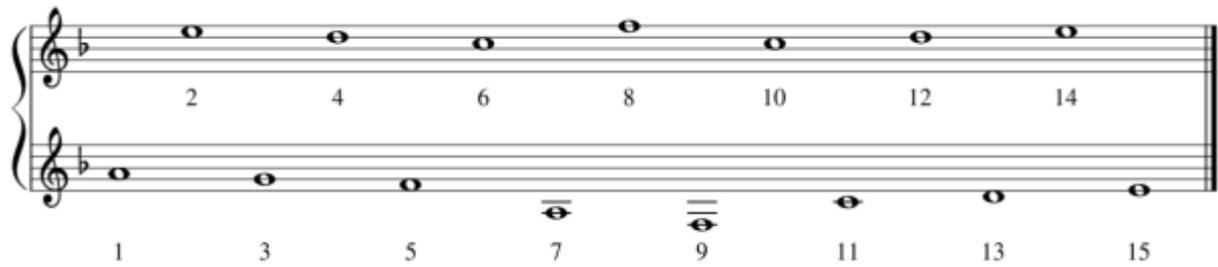
Figura 24: Relação das identidades sonoras da mbira com o sistema modelado.



Fonte: Silambo (2020).

As notas representadas na figura 24 estão demonstradas por aproximação na partitura (figura 25) na qual os números ímpares representam as notas mais graves e os pares, as notas mais agudas.

Figura 25: Aproximação das identidades sonoras da mbira na nyunganyunga na partitura.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A tabela 1 ilustra a relação entre as notas do registro grave e agudo.

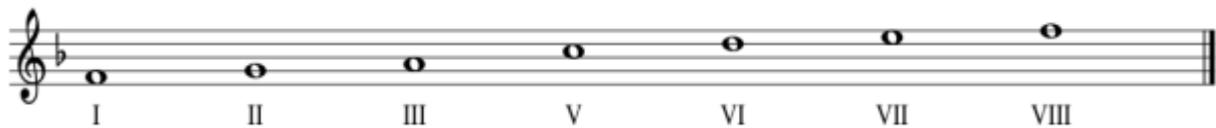
Tabela 1: Relatividade das notas dos registros grave e agudo.

Teclas	Notas	Relatividade
9, 5, 8	Fá (F)	Oitavas
7 e 1	Lá (A)	Oitavas
1 e 10	Dó (C)	Oitavas
3 e 12	Ré (D)	Oitavas
5 e 14	Mi (E)	Oitavas
6 e 10	Dó (C)	Mesma altura
4 e 12	Ré (D)	Mesma altura
2 e 14	Mi (E)	Mesma altura
3	Sol (G)	Sem relação de igualdade ou de oitava

Fonte: Maraire (1991, p. 18).

Ao organizar as notas aproximadas da mbira nyunganyunga, tendo em conta uma escala diatônica, forma-se uma escala hexatônica composta por seus graus (figura 26). Ou seja, uma escala diatônica sem o quarto grau (que neste caso seria o Sib). Esta nota é, geralmente, executada com a voz ou em outro instrumento tocando juntos (SILAMBO, 2018), sustentando a filosofia de que um instrumento musical nunca é importante do que a comunidade, o coletivo dos instrumentos.

Figura 26: Escala aproximada da mbira na nyunganyunga.



Fonte: Elaborado pelo autor.

3.2 Bases conceituais e teóricas para a compreensão e interpretação da música de mbira

A maior parte das canções da mbira é gerada a partir do que, no contexto da tradição da mbira, denominam-se *modos*, peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou movimentos arranhados (dedilhados) típicos do instrumento.

Os *modos* consistem, então, de uma técnica de combinação sucessiva e simultânea das lamelas arranjadas para criar um significado que desperta nas pessoas tocadoras e ouvintes a expectativa de que, quando uma ou mais lamelas forem tocadas, outras seguirão, circularmente, enquanto a performance estiver a ocorrer. Em teoria, as estruturas musicais, ou melhor, *modos*, são organizadas/os de forma circular em um movimento cíclico constante que intercala, combinadamente, uma chamada e uma pergunta.

A maioria dos *modos* – *chemutengure*, *nhemamusasa*, *nyamaropa*, *karigamombe*, *bangiza*, *taireva*, *chipembere*, *mukatiende*, *kuzanga*, *mandarendare*, *chipundura*, *nhimutimu*, *shumba*¹⁰⁹ etc.) – é derivada de experiências da prática de caça e está relacionada aos espíritos ancestrais dos vaZezuru (parte dos vaShona). Matiure (2009) descreve que o *modo nyamaropa*, usado para invocar o espírito Makombwe, parece ser a mãe da maioria dos *modos* e se refere à carne (*nyama*) e ao sangue (*ropa*) dos animais caçados na floresta, por exemplo. Não é por acaso que este *modo* é base da afinação de muitas timbira do tipo dzaVadzimu. Portanto,

o *nyamaropa*, também, continua sendo a afinação mais comumente usada/popular dentro e fora das comunidades Shona e de toda a região e, na maioria das comunidades tocadoras da mbira dzavadzimu da diáspora. Por exemplo, a afinação *nyamaropa*¹¹⁰ foi/é por muitos anos, a única, ou pelo menos, a afinação principal que foi ensinada no *Zimbabwe College of Music*, onde muitos professores de música [...] foram treinados¹¹¹ (MUKHAVELE, 2022, p. 323).

¹⁰⁹ Estas palavras são oriundas do idioma shona, bastante falado no Zimbábwe e no centro de Moçambique.

¹¹⁰ A afinação *nyamaropa* corresponde, em aproximação, ao modo mixólidio (ver BERLINER, 1978; MATIURE, 2009; MUKHAVELE, 2022).

¹¹¹ “The Nyamaropa also remains the most commonly used/popular tuning in and outside the Shona communities, and the whole region, and, in most diaspora mbira dzavadzimu playing communities. For

Enfim, os nomes dos *modos* são oriundos do idioma shona, bastante falado no Zimbabwe e no centro de Moçambique. Devido a relação dos *modos* com os vaShona o mestre Nhacule (2021) defende que a música de mbira deve ser fundamentada na base de estruturas musicais (melodias, concordâncias, ritmos, técnicas etc.) do povo shona.

As músicas tradicionais (modos) têm um papel importante na transmissão e manutenção da cultura, assim como na prática e transformação das músicas atuais, enquanto fonte de inspiração, de materiais e fundamento para novos estilos musicais, instrumentos, repertórios, teorias, conceitos e discursos científicos (MUKHAVELE, 2022, p. 11-12).

Nesse sentido, é possível que diferentes *modos* tenham as mesmas características, porém uma organização de notas distinta, dependendo da criatividade e da improvisação de cada pessoa¹¹². Portanto, para caracterizar as apresentações, principalmente as contemporâneas, não há uma preocupação obsessiva com a autenticidade e a fidelidade do *modo* estabelecido. O que há no *modo* são estruturas flexíveis (forma padrão) por meio das quais podemos – na composição em performance – construir novos modelos de peças musicais.

A inovação, nesse contexto, consiste em criar o novo individualizado a partir de *modos* já conquistados. Portanto, a identidade da pessoa que toca a mbira é decidida não pelo material musical empregue, porém pela forma singular e prática como esse material é transformado em música, podendo o intérprete aplicar uma visão pessoal na peça musical em busca da melhor expressão artística em relação ao contexto.

Portanto, o *chemutengure* interpretado pela mestra Beauty Siteo é diferente do tocado por Ozias Macoo, assim como o de Luka Mukhavele em comparação com o de Virgínia Uamusse. Mas o que define a beleza de uma interpretação é a fidelidade ao espírito dos *modos*, a técnica da rítmica e da dinâmica, os contrastes, a respiração, o colorido tímbrico e, sobretudo, a relação emocional da pessoa com a mbira e o *modo* tocado providos da história e das contingências da sua criação.

É a partir dessa habilidade e cuidado em performance que as pessoas tocadoras da mbira manipulam os *modos* e os processos inerentes à música da mbira, iniciando a execução no registro mais grave e com pouco material do *modo*, aumentando-o aos poucos, modulando as suas dinâmicas até atingir o que o mestre Ivan Mucavel denomina como corpo da música

example, the Nyamaropa tuning was/is for many years, the only, or at least, the main tuning that was taught at the Zimbabwe College of Music, where many music teachers, including myself, have been trained” (MUKHAVELE, 2022, p. 323).

¹¹² Luka Mukhavele: <https://youtu.be/OJgMXr9-0Jw>; Dumisani Maraire: <https://youtu.be/6HU4VLZeccg>; Thomas Mapfumo: <https://youtu.be/Orw9j-FmbJw>

da mbira, quando todo o *modo* fica mais evidente, cambiando todos os registros do instrumento (figura 27).

Figura 27: Registros da mbira dzaVadzimu.



Legenda:

RG – Registro grave
 RM – Registro médio
 RA – Registro Agudo

Fonte: Silambo (2021).

Estruturalmente, ainda, uma peça típica da mbira tem: 1) uma breve introdução (nkómbísó ya masúngúlu¹¹³) com mbira por vezes com vocábulos mnemônicos; 2) a música orgânica propriamente dita alicerçada no padrão básico (masúngúlu¹¹⁴) tocado na mbira e voz (letra); 3) as variações (svihámbániso¹¹⁵) tocadas na mbira por vezes com vocábulos mnemônicos; 4) uma coda (ncíla¹¹⁶) da mbira (por vezes com vocábulos mnemônicos). Todas as quatro partes da sua música apresentam, comumente, duas frases musicais – uma frase antecedente e uma frase consequente – tocadas de forma repetida e responsorial (pergunta e resposta).

A introdução (nkómbísó ya masúngúlu) e a coda (ncíla) são tocadas de forma mais lenta, ambígua e ritmicamente mais livre do que o corpo da música (outras duas partes). Em geral, a introdução começa devagar e torna-se mais rápida, aumentando o andamento até o desejado na parte da mbira e voz. Porém, a coda segue, comumente, o movimento contrário ao da introdução, em direção à finalização. As outras duas partes (mbira/voz e solo) tendem a ser mais orgânicas, mantendo o andamento.

¹¹³ Expressão de xiChangana traduzida como demonstração dos pilares do padrão básico.

¹¹⁴ Termo do xiChangana traduzido como a base.

¹¹⁵ Termo do xiChangana referente às múltiplas variações do padrão básico.

¹¹⁶ Termo do xiChangana traduzido como cauda, coincidindo com o significado na visão eurocentrada.

Essa condução particular é uma característica importante da tradição da mbira e é buscada em um discurso de uma lógica contínua de pausas e acentuações. Esse é um procedimento, relativamente, convencionado para a construção da narrativa artística da composição em performance da música de mbira.

O que se pretende com essa sequência específica de sinais gestuais e sonoros articulados na peça musical é contribuir na construção do significado emocional da performance dentro de estruturas repetitivas. Pois, “ao tocar a mbira você acompanha um ritmo, praticamente, mais repetitivo” (LISENGA, 2021) e com durações ora uniformes ora, tecnicamente, irregulares. As estruturas responsoriais repetitivas, mas distintivas, representam conceitos e teorias que caracterizam, não apenas a música de mbira, mas também a africana em geral. No próximo ponto, busco explorar essas características a partir do repertório contemporâneo da mbira produzido pelos mestres estudados nesta pesquisa.

3.3 Entendimento das estruturas musicais da mbira a partir do repertório

O entendimento das estruturas que compõem a música mbira passa pelo estudo das partículas mínimas do seu repertório. Neste subtópico analiso duas músicas: uma tocada na mbira dzaVadzimu (*tshiketa kudelela*) e outra na mbira nyunganyunga (*hama dzangu*).

3.3.1 Tshiketa kudelela

Nesta análise são considerados aspectos estilísticos e estéticos.

3.3.1.1 Estilos musicais

Estilo musical é uma característica ou convenção social que expressa e representa um sistema sociocultural aplicado em um determinado grupo étnico. A música *tshiketa kudelela*¹¹⁷ foi pensada no estilo do Sudeste da África. Os estilos ramificados dessa gênese são estruturados, recorrentemente, em ritmos dançantes, acentuações polirítmicas, linhas rítmicas independentes, sobreposições rítmicas interdependentes, movimentos rítmicos mutáveis, acentos ao longo da fração do tempo, frases musicais e letras curtas, progressões harmônicas construídas com poucos “graus tonais”.

Esses elementos estruturais abarcam Moçambique, Zimbabwe, África do Sul, Malawi, Botswana, Lesoto, que constituem uma mesma área geomusical dividida pelas fronteiras coloniais planejadas na conferência de Berlim, em 1884-1885. A existência de elementos convergentes nesses países do sudeste da África tem sido favorecida pelas relações de

¹¹⁷ <https://soundcloud.com/user-91938060/tshiketa-kudelela>

ancestralidade, comércio e exploração do mercado comum, principalmente, desde o período da formação dos reinos e impérios africanos.

A partir desse compartilhamento, o compositor da música *tshiketa kudelela*, Luka Mukhavele (2021) frisou que nessa música é feita uma fusão de makhwayi, ximanjhemanjhe, chimurenga e ximatsatsa. Às vezes ela tem uma versão com saxofone que dá o elemento de afro-jazz. Essa diversidade é influenciada pelas múltiplas escutas, práticas instrumentais e estilísticas do compositor.

Luka dançou Makhwayi¹¹⁸ na sua infância, um estilo oriundo de Gaza. Durante a performance as pessoas fazem articulações rápidas dos pés (no chão e aéreas), da cintura e dos braços, seja sentado ou em pé. Em geral, as artes musicais integradas na makhwayi são apresentadas num recinto aberto junto de vozes e mbhalapala¹¹⁹ (figura 28). Na makhwayi participam mulheres, crianças e homens que tocam, dançam e cantam letras do seu cotidiano social. Comumente, enquanto as mulheres e crianças cantam e batem palmas, os homens dançam, tocam e assobiam formando uma estrutura cooperativa mega-melorrítmica produzida por tudo e todas as pessoas.

Figura 28: Mbhalapala.



Fonte: Silambo (2022w).

Ximanjhemanjhe¹²⁰ é um estilo sul africano que, também, marcou o movimento sincronizado do corpo do Luka. Este estilo de música e dança foi trazido a Moçambique, principalmente, pelos moçambicanos que emigraram para África do Sul à procura de trabalhos nas minas. Ximanjhemanjhe é caracterizado por uma marcação mais acentuada no bumbo proporcionando um material rítmico seguido pelos pés no chão e aéreo, assim como pelas mãos em frente ou nos lados das pessoas que dançam. As letras das músicas, neste

¹¹⁸ <https://youtu.be/KCfKdYmQ64w>

¹¹⁹ No vídeo Ka nkovana vs bushbuckridge pode-se ter uma ideia da sonoridade envolvente do mbhala-pala (MTEKZA, 2019).

¹²⁰ <https://youtu.be/HR7UbvVT8g>

estilo, trazem um teor educativo, assim como falam sobre as transformações socioculturais e desenvolvimento de infraestruturas das sociedades africanas.

O estilo chimurenga¹²¹ do Zimbabwe foi muito usado para a luta pelos direitos humanos, dignidade política, soberania do estado e justiça social. O termo chimurenga¹²² provém do nome Murenga, filho do mambo Mambire da terra de Huruhuswa (a terra da grama grande “the land of big grass”). Fala-se que, embora houvesse muitos grupos de pessoas nesta terra, eles viviam em paz sob o governo de seu mambo. Ele (o mambo) mantinha o equilíbrio entre as pessoas e os espíritos, que viviam no reino espiritual de Nyikadzimu.

A história reza que, numa noite, mambo Mambire foi convocado pelos membros de alto escalão do culto de Huruhuswa. “Por que você me convocou?” - perguntou mambo Mambire. O médium espiritual mais influente do culto respondeu: “Os espíritos desejam falar com você, meu senhor. Recebi instruções de Nyikadzimu; Esta noite devemos convocar o espírito Gombwe, o espírito mais poderoso ao lado do próprio Samasimba”. Tudo foi feito para este ritual. Depois de horas dançando e tocando música de vários tipos de mbira, hoshho (chocalho) e ngoma (tambor), uma luz começou a irradiar dos olhos do sábio superior. “Está feito, o grande sábio está possuído pelo espírito” - disse um membro do culto. Todos fizeram vência a ele e bateram palmas, incluindo mambo Mambire. “Eu sou aquele que foi enviado pelo próprio Samasimba”, disse o espírito Gombwe. “Espírito poderoso, que notícias você traz de Nyikadzimu?” - perguntou mambo Mambire, que não tinha certeza se esse acontecimento resultaria em benção ou maldição. “Não tenham medo, pois, trago boas novas a vocês”, disse o Gombwe. “Sua esposa dará à luz um filho que se tornará um líder obstinado. Ele afastará o mal no futuro, então você deve dá-lo o nome de Murenga, que significa resistente”, disse o Gombwe. Muitos anos depois do nascimento de Murenga, mambo Mambire ainda mantinha a paz e a unidade na terra de Huruhuswa com a ajuda do culto ao leão que se tornou mais influente pelas suas previsões. Após a morte do Mambo Mambire, começaram a haver desavenças por desacreditar a nova liderança que seria assumida por Murenga. Assim, Murenga teve de lutar, vencer e conquistar novas alianças que o ajudava em novas batalhas.

Foi dessa maneira que se aliou ao espírito da magia que os permitia teletransportar-se de um lugar para o outro e do espírito do som do Ngoma (tambor) Lungundu que destruíra os

¹²¹ <https://youtu.be/BZNtGAqVA2w>

¹²² <https://pamberineruzhinji1980.wordpress.com/2018/10/20/murenga-the-story-of-a-great-warrior-who-inspired-chimurenga/comment-page-1/>

impundulus (pássaros relâmpagos, criaturas malignas enviadas por bruxas). Uma vez vencida a batalha, os guerreiros costumavam dançar ao som da melodia de Ngoma Lungundu, para maximizar o poder do tambor de guerra. Eles chamavam essa prática de “dança de guerra”. Nessa prática, todas as pessoas recebiam ordem de trazer seus instrumentos musicais, como tingoma (tambores) e timbira para participar do ritual como uma forma de celebrar a vitória, mas também de preparar a resistência na nova batalha. O espírito de luta e resistência foi, assim, influenciando a vida cotidiana, mesmo no cenário contemporâneo.

Portanto, “o termo chimurenga se traduz como revolução e, em conexão com a música, é atribuído a Thomas Mapfumo, que compôs música revolucionária combinando sua música baseada em mbira com letras, politicamente, conscientes e proativas”¹²³ (MUKHAVELE, 2022, p. 110). As músicas de Thomas Mapfumo – um dos difusores de chimurenga e influenciador do Luka - são articuladas na base da tradição da mbira dos vaShona. Ressalta-se que as músicas de Mapfumo apresentam muito texto, mas continuam explorando outros elementos do estilo do Sudeste da África, apresentados no início deste subcapítulo.

Ximatsatsa¹²⁴ é uma expressão artística típica de Gazankulu (África do Sul). Este estilo, além do trabalho com os pés – no chão e às vezes aéreos –, faz um trabalho muito intenso com a cintura. Esse trabalho – tal como em ximanjhemanjhe - é acentuado pelos movimentos das saíotes usadas na performance. Trata-se de um estilo com pouca verbalização textual expressa de uma voz vocalizada que veicula mensagens da vida e problemas sociais de um povo.

Todos os estilos apontados acima contém uma linha de tempo dançante, mas na *tshiketa kudelela* o compositor cria uma articulação rítmica descontínua do bumbo da bateria. Como diz o mestre Luka Mukhavele (2021), “a ideia é fazer a pessoa dançar, mas também deixar a pessoa a refletir sobre a música” como acontece quando escutamos algumas músicas do ximanjhemanjhe.

A justaposição das seções excitantes (dança) e de calma (reflexão) é uma característica da forma musical africana. A calma, na visão de Nzewi (2007, p. 43), costuma ser marcada por um ritmo melódico fluido, tonal e lento baseado em movimentos graduais e intervalos curtos, enquanto a excitação é caracterizada por um jogo rítmico animado de essência

¹²³ “The term chimurenga translates as revolution, and in connection with music, it is ascribed to Thomas Mapfumo, who composed revolutionary music by combining his mbira-based music with politically conscious and proactive lyrics” (MUKHAVELE, 2022, p. 110).

¹²⁴ <https://youtu.be/rAjpS68PREw>

percussiva. A intenção criativa desses gestos sonoros é proporcionar um equilíbrio emocional ou psíquico na apreciação ou utilização da música.

Luka (2021) pontua que os coros desta música apresentam contornos melódicos dos vaChangana, sendo que a expressão vocal como um todo foi sugerida pelos subtons (microtons) da mbira. A guitarra, continua ele, faz um estilo entre ximanjhemanje e ximatsatsa. Ademais, o baixo elétrico foi tocado por um músico de Burundi, país da África Oriental (centro-leste). Entretanto, o burundese acrescentou suas sensibilidades musicais nas acentuações fornecidas por Luka.

Em suma, o material proveniente das artes musicais do Sudeste da África tomou um tratamento especial e fragmentário para lidar com as intenções específicas do compositor, assim como com as peculiaridades de cada *performer*.

3.3.1.2 Estética musical

O canto, mbira, palmas, tambores, assobios e mais, como veremos no capítulo V, são indispensáveis na performance da música de mbira, mas nessa parte reflito, apenas, sobre a beleza sensível contextual (estética) da voz e mbira uma vez que são as principais partes imperativas que se complementam nessa prática musical.

a. Parte vocal

A música *tshiketa kudelela* é baseada em três vozes, uma usada para liderança e outras tidas como cooperativas para a articulação das estruturas musicais dos vaChangana. Todas as vozes compõem um círculo cooperativo, mas a de líder tem muita verbalização textual em comparação com as duas cooperativas¹²⁵.

Na música africana, o líder é uma pessoa que conduz o grupo holístico e demonstra uma disposição especial que atrai a confiança e o respeito das pessoas envolvidas (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 5). O líder se encarrega pelo conjunto como um todo. O cantado pelo líder depende e, por sua vez, apoia a performance das outras pessoas do coletivo. Nesse tipo de performance,

Todos os seres humanos são iguais, mas todos contribuem com traços peculiares consoantes às normas comunitárias de complementaridade. Este é o princípio da individualidade em conformidade. Cada componente do conjunto é uma identidade sonora (temática) única que complementa as identidades

¹²⁵ Pauta da voz: <https://drive.google.com/file/d/1s58kocQK9IhzCcVPbCTB1fdroNnbZm9A/view?usp=sharing>

sonoras dos/das colegas para constituir uma família de conjunto harmoniosa¹²⁶ (NZEWI, 2019, p. 87).

Para que a constituição desse tipo de família seja efetiva, as artes musicais africanas desenvolvem certos valores na prática coletiva. A respeito disso a educadora musical queniana Elizabeth Achieng' Andang'o relata que a

A prática da performance em conjunto cultiva a necessidade de dar e receber, de ouvir e depois responder, de aguardar a sua vez e de dar a cada membro o seu “momento de glória” quando a música o exigir. [...] Enquanto alguém espera sua vez de tocar, ela ouve, atentamente, aquele que está tocando de quem eles seguem a deixa. Esses valores, se transferidos para as interações humanas, podem resultar em uma sociedade onde haja respeito, carinho e compartilhamento¹²⁷ (ANDANG'O, 2019, p. 212).

Com vista a explorar esse pensamento, no princípio da música *tshiketa kudelela* há uma construção melódica de frases, extensivamente, equilibradas entre o líder e os coristas permeando uma forma responsorial. Esta forma se costura em frases antecedentes e consequentes de um enunciado melódico de *tékételo* (chamada) e *nhlamulu* (resposta). “A chamada é normalmente expressa por uma voz solo, enquanto a resposta é confiada a um grupo”¹²⁸ (AGAWU, 2016, p. 230). No princípio da música *tshiketa kudelela*, a chamada e a resposta têm a mesma extensão, mas no decorrer da música a chamada (do líder) tende a ser longa, enquanto a resposta (das vozes cooperativas) mais curta.

Ao longo do desenvolvimento da música, as vozes se ligam sobrepondo o fim de *tékételo* (chamada) e início de *nhlamulu* (resposta). A voz do líder soa mais grave e as cooperativas são mais agudas, no entanto, no estilo do Sudeste da África as pessoas podem cantar em qualquer oitava (registro), ou mudar de oitava, bruscamente, desde que respeitem as nuances intervalares de um determinado povo¹²⁹, neste caso os *vaChangana*.

¹²⁶ “All humans are equal, but everybody contributes peculiar traits consonant with communal complementarity norms. This is the principle of individuality in conformity. Every ensemble component is a unique sonic (thematic) identity that complements sonic colleagues’ identities to constitute a harmonious ensemble family” (NZEWI, 2019, p. 87).

¹²⁷ “The practice of ensemble performance cultivates the need to give and take, to listen and to thereafter respond, to await one’s turn and to give each member their ‘moment of glory’ when the music calls for it. [...] As one awaits their turn to perform, they listen keenly to the one playing from whom they take their cue. These values, if transferred to human interactions, can result in a society where there is respect, caring and sharing” (ANDANG'O, 2019, p. 212).

¹²⁸ “The call is normally expressed by a solo voice, while the response is entrusted to a group” (AGAWU, 2016, p. 230).

¹²⁹ Esta característica faz com que, nessa análise, não seja relevante identificar notas mais graves ou agudas de um determinado instrumento usado na música.

Outra característica percebida na música *tshiketa kudelela* é desenvolvimento temático consistindo na técnica de variação rítmica interna¹³⁰. Primeiro, o tema é repetido (tocado ou cantado) duas ou mais vezes de modo a ser afirmado ou registrado na mente da pessoa executante ou ouvinte. Em seguida os eventos rítmicos e melódicos do tema dado são, posteriormente, retrabalhados variadamente dentro de uma duração flexível, mas sem mascarar as estruturas rítmicas e melódicas essenciais que afirmam a identidade do tema.

O princípio de desenvolvimento temático funciona de forma integrada com o de repetição. As três vezes da música *tshiketa kudelela* são caracterizadas por uma repetição de duas formas: i) Repetição de mesmo texto com melodias distintas (figura 29). Esta característica pressupõe que nem sempre determinadas palavras têm uma duração e acentos fixos (rigidamente definidos).

Figura 29: Mesmo texto e melodia distinta.

Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-wa-ani yo van-ga-a-ku-dla - ya
 Tshi-ka sva a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla - ya
 Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-sa - ti va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla - ya

5
 tshi-ke - ta a-ku-de - le-laa va - a - va - nu - na va'n-wa-ani - yo - oh! van-ga-a-ku-dla - ya

Fonte: Transcrição do autor.

2) Repetição do mesmo texto e melodia com contrastes melódicos e textuais (livres) na voz do líder (figura 30). Este tipo de intervenções (livres) permitem a expressão individual e máximo conteúdo verbal (AGAWU, 2016, p. 200).

¹³⁰ Cf. Nzewi (2007, p. 114).

Figura 30: Mesmo texto e melodia com contrastes do líder.

34

1. 2.

hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom -

hee svi-ni-kom - bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

Detailed description: This musical score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains the lyrics 'hee svi-ni-kom - bo' repeated four times. The first two phrases are followed by a first ending (marked '1.'), and the last two by a second ending (marked '2.'). The second staff has a bass clef and contains the lyrics 'hee svi-ni-kom - bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo'. A red circle highlights a specific melodic phrase in the second staff, which is a variation of the 'hee svi-ni-kom - bowe-noo' phrase.

Fonte: Transcrição do autor.

Em algumas passagens ou dependendo do contexto da performance, as repetições apresentam uma estrutura formal irregular conduzida pelo líder, ou seja, as vozes cooperativas só encerram a repetição, de forma sobreposta, à medida que o líder inicia uma nova ou outra unidade (figura 31).

Figura 31: Forma de finalização da repetição.

36

1. 2.

bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

bo hee svi-ni-kom - bo

Lo-ku va-ku-tho-ma va - ta-ku-hla - hla we-noo

Detailed description: This musical score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains the lyrics 'bo hee svi-ni-kom - bo' repeated twice. The first phrase is followed by a first ending (marked '1.'), and the second by a second ending (marked '2.'). The second staff has a bass clef and contains the lyrics 'bo hee svi-ni-kom - bo' followed by 'Lo-ku va-ku-tho-ma va - ta-ku-hla - hla we-noo'. A red circle highlights the 'Lo-ku va-ku-tho-ma va - ta-ku-hla - hla we-noo' phrase, which is a melodic variation that occurs while the first staff is still playing its second ending.

Fonte: Transcrição do autor.

A repetição de um tema, melodia ou fragmento, também, pode ocorrer em vários níveis de altura do “tom”, não representados na partitura. Essa técnica é conhecida como tratamento sequencial do material repetido e “desperta um novo interesse em um material sonoro que já havíamos ouvido”¹³¹ (NZEWI, 2007, p. 38).

Compreende-se que em cada repetição, novos elementos e aspectos podem ser articulados e assim a repetição das estruturas sonoras é em certa medida original embora nunca seja, totalmente, nova por sua ação de repetição com atos contrastantes (variações).

As pessoas que tocam *tshiketa kudelela*, como já referido, articulam duas frases musicais na forma responsorial, a chamada do líder e a resposta das vozes cooperativas. Essas

¹³¹ “Sequential treatment triggers fresh interest in a sonic material we have heard before” (NZEWI, 2007, p. 38).

frases musicais são expressas em três perspectivas: i) A chamada e resposta são articuladas¹³² por separação na qual as unidades formais são divididas pelo silêncio¹³³ (figura 29); ii) A chamada e resposta são articuladas por sobreposição de estratos ou vozes, pois enquanto uma unidade formal (chamada ou resposta) se desenvolve, a outra começa sua evolução; por exemplo, no compasso 38 da figura 31 enquanto as vozes cooperativas se desenvolve (para finalizar) o líder inicia uma nova secção; iii) a chamada e resposta são articuladas por justaposição, ou seja, a pergunta termina e imediatamente a resposta começa sem nenhum silêncio evidente entre as unidades formais¹³⁴.

As três partes vocais apresentam desenhos, tendenciosamente, descendentes em pequenos motivos ou frases musicais. A nota mais alta na melodia soa logo na fração do segundo tempo da primeira resposta emitida por umas das vozes cooperativa (figura 29, compasso 5), desconstruindo a ideia eurocêntrica de que a(s) nota(s) mais aguda(s) devem aparecer depois de se percorrer a metade da duração da peça musical.

Na linha do líder é predominante o uso de intervalos mais longos, enquanto as cooperativas¹³⁵ emitem os mais curtos com incidência para as primeiras¹³⁶ e segundas. As articulações harmônicas são caracterizadas por terças paralelas e uníssonos entre as vozes cooperativas e são expressas em oitavas paralelas entre a voz de liderança e as cooperativas (figuras 32 e 33).

Figura 32: Predomínio de terças paralelas e uníssonos.



Fonte: Transcrição do autor.

¹³² Articulação das unidades formais (TARCHINI, 2004, p. 16-17).

¹³³ Nota-se que o silêncio na música *tshiketa kudelela*, pode ser curto ou longo. Nessa última característica pode-se formar uma unidade formal de silêncio nas vozes, enquanto os outros instrumentos como mbira fazem o preenchimento sonoro.

¹³⁴ Esta forma de articulação não aparece na transcrição, mas ela é muito realizada no ato da performance.

¹³⁵ É relevante destacar que no áudio gravado as vozes cooperativas tiveram algumas dificuldades para se adequar, culturalmente, às estruturas musicais dos vaChangana, por isso foram feitos pequenos ajustes na transcrição com a colaboração do compositor.

¹³⁶ Sobre intervalo de primeira ver Med (1996, p. 61); Guest (2009, p. 20) e Kostka; Dorothy (2015, p. 14).

Figura 33: Oitavas paralelas e desenho descendente.

34

hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom -

hee svi-ni-kom - bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

Fonte: Transcrição dos autores.

O movimento paralelo de oitavas fica muito evidente nas passagens em que as vozes cooperativas cantam em uníssono, gerando um tipo de “uníssono” peculiar africano consequente do timbre da voz de cada *performer* e suas ondulações linguísticas típicas da sua família. Destaco que as terças, quintas e oitavas paralelas – que sobem ou descem na mesma direção – são materiais musicais composicionais importantes na cultura musical africana.

Outra característica importante é fato de os ataques quase sempre se acentuarem no percurso da fração do tempo forte ou fraco¹³⁷, o que acabou exigindo o uso de ligadura de valores fracionários na transcrição. De igual modo, é preciso considerar que em cada linha de chamada ou resposta existe uma ligadura de expressão que não foi registrada para garantir uma estética visual do texto musical. No entanto, é relevante observar uma respiração cuidadosa¹³⁸ (às vezes roubada) nos silêncios, nos eventos ou valores de duração longa, nos finais das frases musicais, antes da entrada da parte vocal e no espaço da improvisação¹³⁹ dos outros instrumentos.

Em suma, a estética vocal da *tshiketa kudelela* explora harmonias típicas africanas desenhadas de forma descendente dentro de acentuações irregulares que se repetem, contextualmente, durante a prática musical no corpo das pessoas *performers*.

¹³⁷ Aqui não estou a pensar na dinâmica (forte ou fraco) numa visão eurocêntrica ocidental, mas sim numa acentuação dinâmica (forte ou fraco) que pode acontecer quando o *performer* bem entender em resposta do transe da performance. O forte ou fraco pode acontecer em qualquer pulso do tipo da acentuação, seja binária ou ternária de dois, três, quatro etc. tempo.

¹³⁸ Respirar, cuidadosamente, não significa esconder para a audiência os gestos sonoro e gestual da respiração. Significa, sim, respeitar as articulações linguísticas, culturalmente, estabelecidas no processo de enculturação musical.

¹³⁹ A improvisação tem tido uma duração livre. O seu início e o final podem ser regidos através da acentuação sonora ou por meio de gesto articulada/o pelo líder ou pela pessoa que estiver a desenhar as unidades formais improvisadas.

b. Parte da mbira

A representação gráfica da música de mbira tem sido um tema de estudo de vários investigadores. Entre outros, o John Blacking (1964), o Andrey Tracey (1961, 1972, 1974, 1989) e o Perminus Matiure (2009) têm experimentado a partitura ocidental. O Dumisani Abraham Maraire (1996) e Paul Berliner (1978) têm usado a tablatura numérica. Luka Mukhavele (2022), após uma exaustiva análise crítica desses sistemas, vem explorando a tablatura e partitura, propondo elementos que dão exatidão da interpretação da tablatura. Estas e outras estratégias notacionais (mapas de mbira, notação pictorial, matemáticas da mbira) são discutidas e exploradas pelo alemão Elmar Pohl (2007).

Nessa pesquisa é usada uma representação gráfica híbrida inspirada dos autores acima, assim como de minhas experiências, principalmente, por considerar que a composição contemporânea da música da mbira – em Moçambique – ultrapassa ou diferencia-se da forma tradicional na qual “a maioria dos *modos* tem quarenta e oito pulsos compreendidos em quatro frases, cada uma com doze pulsos” (MATIURE, 2009, p. 57).

Para a compreensão dos pulsos e ataques de uma música de mbira é importante entender o esquema e tipo do próprio instrumento. Nesse sentido, a *tshiketa kudelela* pode ser tocada na mbira nyunganyunga, na ndhondhoza, dzaVa-Nyungue moto m’djindja ou na dzaVadzimu¹⁴⁰.

Porém, esta descrição é pensada na mbira dzaVadzimu, historicamente, relacionada aos espíritos ancestrais vaShona. As lamelas da mbira dzaVadzimu variam entre 21, 22, 24, 25, 28, 30 segundo sua função religiosa (MATIURE, 2009, p. 19). Para este estudo é considerada uma mbira dzaVadzimu de 24 lamelas (figura 34).

¹⁴⁰ As figuras desses instrumentos musicais serão ilustradas no capítulo IV.

Figura 34: Enumeração das lamelas e indicação dos registros da mbira dzaVadzimu.



Fonte: Silambo (2021w).

Portanto, a mbira dzaVadzimu possui três registros: grave (G), médio (M) e agudo (A), conforme a figura 34. Esta versão de mbira, tal como a nyunganyunga, tem as notas mais graves no centro do teclado. A enumeração das lamelas é feita da mais grave de cada registro em direção às suas mais agudas. O executante arranha as lamelas dos registros grave e médio com o polegar esquerdo (PE). As lamelas agudas são arranhadas pelo indicador direito (ID), excetuando três lamelas (X, A1 e A2) reservadas para o polegar direito (PD). A lamela X é, geralmente, tocada simultaneamente com a A3 (sua oitava acima), formando uma linguagem idiomática do instrumento. Mas, ressalvo que no repertório clássico da dzaVadzimu o polegar direito pode tocar, também, as lamelas A3, A4 e até A5.

Em termos de direção do movimento dos dedos, os polegares direito e esquerdo (PD, PE) arrancam as lamelas de cima para baixo e o indicador direito (ID) procede de baixo para cima. As observações de campo e minhas práticas experimentais demonstram que estas regras podem ser desconstruídas dependendo da complexidade rítmico-melódica que o *performer* pretende articular, principalmente, no registro agudo – alguns exemplos são evidenciados no capítulo V.

No pentagrama da figura 35 apresento três padrões básicos da *tshiketa kudelele* tocados numa mbira dzaVadzimu afinada em uma escala próxima a Dó mixolídia e maior¹⁴¹,

¹⁴¹ Nos dois registros mais graves desse tipo de mbira podemos ter um modo mixolídio. No registro agudo encontramos modo iónico. Portanto, a dzaVadzimu pode ter uma mixolídia com sétima maior adicionada nos registros mais graves ou uma escala maior com sétima menor adicionada no registro grave. Eu aprendi a dzaVadzimu com um tipo de mbira afinado neste esquema pelo mestre Ivan Mucavel e me sinto meio desconfortável quando toco em outra afinação. É que com mais pesquisas fui descobrindo que a mbira

contudo se for a seguir o mesmo dedilhado e padrão rítmico numa mbira afinada em Fá, Sol, Lá e por aí vai, poderá ter o mesmo padrão básico.

Figura 35: Padrões básicos e indicação das lamelas (dedilhado).

Moderato

1

A4 A4 A4 A4 A4 A3A2 A1 A1 A3A1 A1 A1 A3A1 A4

M3 G3 M4G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

3

A4 A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A1 A1 A4

G3 G5 G6 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 G2 G3

5

A5 A6 A7 A7 A6 A4 A1 A3 A1 A4

G3 G5 G6 G6 G7 M6 M6 M4 M6 G1 G2 G3

Fonte: Elaboração do autor.

O pentagrama ou tablatura¹⁴² usado[a] para representar a música de mbira destinam-se apenas a ajudar no aprendizado da música e não devem ser usados em demasia. Ou seja, o mais rápido possível, os padrões dos dedos devem ser reproduzidos de memória e o

dzaVadzimu na sua tradição não é afinada com conjugação de escalas ou modos. A afinação Nyamaropa, por exemplo, corresponde, em aproximação, apenas ao modo mixolídio; A afinação Dambatsoko ou Mahororo equivale ao modo iônico; e o esquema Mavembe ou Gandanga é similar ao modo frígio (ver BERLINER, 1878; MATIURE, 2009; MUKHAVELE, 2022). A mbira com a qual aprendi tem muitas notas (teclas) que nos remetem ao modo mixolídio e apenas uma nota (tecla) da região aguda que nos encaminha para o modo iônico. Apesar da existência dessa nota (correspondente a sétima maior), esta mbira tem muitas características do modo mixolídia o que nos remete ao esquema Nyamaropa. No entanto, como me chama atenção Mukhavele (2022, p. 325), “evitarei considerar uma escala da mbira dzaVadzimu como mixolídia, pois ela tem seu próprio nome - Nyamaropa. A afinação Nyamaropa tem uma origem, uma história e uma identidade próprias que lhe são peculiares, subjacentes ao seu padrão tonal e, portanto, merece ser preservada, para possibilitar seu uso racional e evolução, assim como o mixolídio tem sua própria história e identidade subjacentes específicas”.

¹⁴² Apresento as tablaturas mais adiante neste capítulo.

pentagrama ou a tablatura devem ser usado[a] apenas para revisar uma parte que o intérprete tenha esquecido¹⁴³. Nesse sentido, é importante ouvir muito o áudio da música *tshiketa kudelela* para construir uma imagem sonora mais aproximada possível e assim engrenar nas nuances estilísticas do Sudeste da África que ultrapassam a dimensão dos padrões básicos notados acima. O áudio é uma ferramenta que pode auxiliar a aprendizagem na ausência do professor, por exemplo. Nas situações em que o material gráfico (tablatura) é o único recurso de aprendizagem rítmica (melódica), devido à indisponibilidade do professor ou outra razão, “é necessária a familiaridade com a música, que pode ser adquirida por meio da escuta prévia”¹⁴⁴ (MUKHAVELE, 2022, p. 294).

Enfim, para a interpretação da partitura acima é importante saber que, os registros grave e médio (clave de fá) formam, combinadamente, um padrão básico bastante saliente em toda música. No caso dessa transcrição foram colocados dois padrões básicos que se permutam junto de três frases do registro aguda (clave de sol).

O primeiro padrão é – logo no compasso um (figura 35) – expresso por intervalos compostos chegando a atingir uma décima, como nas notas G3 (Fá) e M4 (Lá). Isto é influenciado pelo esquema do instrumento estruturado em oitavas sobrepostas entre os dois registros (grave e médio).

Em geral, os padrões básicos tocados nos registros do teclado da mbira são repetitivos, formando a linha de tempo (time line), mas eles não podem ser confundidos como meros ostinatos fixos. Pois, por vezes o *performer* faz uma deslocação temporal, acentuando ao longo da fração do tempo e não no início de tempo como esperado numa determinada nota. Outras vezes, deixa de cair na oitava abaixo e resolve, momentaneamente, na mesma oitava (som), e por aí vai criando contrastes da própria repetição como técnica de variação. Quer dizer que nas “[...] nossas composições musicais, a repetição é marcada pela criatividade, então a música é recriada e não apenas repetida”¹⁴⁵ (AKUNO, 2019, p. 3).

Assim, a repetição é, em visão da professora e escritora negra brasileira Leda Maria Martins (2003, p. 66), sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção, repetição que nunca se oferece da mesma maneira. A repetição é propositadamente concebida como uma ciência potente de enraizar quaisquer fórmulas de conhecimento que sejam¹⁴⁶ (NZEWI, 2019,

¹⁴³ Cf. (BERLINER, 1987, p. 283).

¹⁴⁴ “In such situations, familiarity with the music is needed, which can be acquired through prior listening” (MUKHAVELE, 2022, p. 294).

¹⁴⁵ “[...] our music compositions, repetition is marked by creativity, so the music is re-created and not just repeated” (AKUNO, 2019, p. 3).

¹⁴⁶ “Repetition is purposively conceived as a potent science of ingraining any knowledge formulae whatsoever” (NZEWI, 2019, p. 83).

p. 83). De forma que na performance, a repetição imprime um saber de forma indelével na memória e no corpo das pessoas, garantindo que os temas musicais sejam tocados naturalmente.

Talvez perguntassem agora, como é direcionada a performance em meio dessa encruzilhada circular de repetições? Entretanto, ao arranhar a mbira em performance percebemos que o número de repetições dos padrões básicos é regulado, variavelmente, pelos movimentos e gestos sonoros¹⁴⁷ da pessoa tocadora da mbira em resposta ao fluxo interativo junto de outras pessoas e sons. Essa estratégia é a própria condução da composição em performance.

Depois de falar sobre os registros grave e médio, quero agora fazer uma análise breve do registro agudo (clave de sol). Esse registro, também, mantém a ideia de contrastes repetitivos, porém com mais estruturas motivicas que vão enfatizando makhwayi, chimurenga ou mais estilos. O efeito contrastante do registro agudo é, também, enfatizado i) quando o polegar e indicador da mão direita arranham as lamelas simultaneamente e ii) pelo predomínio de intervalos melódicos simples.

De referir que, embora no registro agudo apareçam intervalos melódicos ascendentes, há uma tendência de se produzir um desenho descendente, principalmente, nas estruturas motivicas que enfatizam os subtons (microtons) melódicos que influenciam a parte vocal da música, mesmo sem tocarem paralela e simultaneamente.

Ademais, a linha melódica descendente do registro agudo acentua a parte vocal, assim como o estilo makhwayi. Essa linha aparece mais saliente na obra e pode apresentar várias transformações e acentuações como podemos notar na figura 36, onde existe a) unidade formal inicial, b) sua transformação por mudança rítmica, substituição de silêncio por ataques e vice-versa, c) transformação por mudança rítmica-melódica, somas parciais e eliminação de algumas notas.

Figura 36: Técnicas do uso e transformação do material do estilo.



Fonte: Transcrição do autor.

¹⁴⁷ Irei desenvolver os sinais sonoros e gestuais no capítulo V.

Em síntese, ao observar e escutar os padrões básicos produzidos nos três registros da mbira verifica-se que os registros se complementam, ou seja, cada um faz sentido quando articulado do outro, formando um resultado polirrítmico e contrapontístico de pequenas unidades motívicadas independentes que, quando articuladas com as demais partes vocais, palmas, assobios, tambores, danças e mais, geram o estilo característico do Sudeste da África.

A polirritmia é percebida nesta pesquisa como o uso simultâneo de dois ou mais ritmos (partes) contrastantes em uma textura musical, sendo que cada parte constituinte está sujeita a uma considerável repetição. Kofi Agawu (2016, p. 160) enaltece que “podemos pensar em uma textura polirrítmica como aquela em que vários padrões de ostinato são sobrepostos. A sobreposição é sempre baseada na compreensão mútua de um ponto de referência, uma batida compartilhada”¹⁴⁸.

Os padrões básicos (linhas de tempo) ora representados no pentagrama na figura 35 podem ser grafados em tablaturas horizontais numéricas (tablatura 1). Entende-se por tablatura, “o sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez da notação em pauta musical” (SADIE, 1994, p. 924). Esse recurso gráfico didático auxilia a transmissão e absorção musical. O princípio básico da tablatura da mbira consiste na indicação, por meio de letras e números dispostos em diagramas, de como a pessoa tocadora deve proceder para produzir determinada nota, concordância, melodia, ritmo em seu instrumento (SILAMBO, 2018, p. 66).

¹⁴⁸ “We might think of a polyrhythmic texture as one in which several ostinato patterns are superimposed. Superimposition is always based on a mutual understanding of a reference point, a shared beat” (AGAWU, 2016, p. 160).

Tablatura 1: *Tshiketa Kudelela* (Luka Mukhavele).

	Pb			V1			V2			
	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	
I	M3		A4	G3		A4	G3		A4	C h a m a d a
	G3		*	G3		A4				
V			A4			A4	G3		A5	
			*			A4				
	M4		A4	G5			G5		A6	
X	G5		*			A4				
	M5		A4	G6		A4	G6		A7	
XV										
	G6		*			A4				
			A4	G6			G6		A7	
XX			*			A3				
	G7		A3	G7			G7		A6	
		A2			A2					
XXV										
	M6	A1		M6	A1		M6		A4	
XXX	M6	A1		M6	A1		M6			R e s p o s t a
								A1		
			A3	*			*			
	M4	A1		M4	*			A3		
								*		
	M6	A1		M6	A1		M6	A1		
	M6	A1		M6	A1		G1	*		
XXX			A3							
	M4	A1		G3	*		G3			

Fonte: Elaboração do autor.

Na interpretação das tablaturas, as letras (Pe, Pd, Id) indicam os dedos a serem usados para arranhar (dedilhar) as lamelas; os números romanos, fora da tablatura (no lado esquerdo), indicam a contagem dos ataques ou pulsos; os arábicos antecedidos pela letra maiúscula demonstram a região e o número da lamela a arranhar; os retângulos vazios representam um prolongamento dos sons (notas); E, o asterisco (*) ilustra as pausas ou silêncios (BERLINER,

1978, p. 283). Cada padrão básico da música *tshiketa kudelela* corresponde a uma tablatura formada por uma chamada e resposta, cada uma com dezesseis ataques.

A partir dessas estratégias notacionais, no primeiro ataque da primeira tablatura soam duas notas (M3 e A4) simultaneamente; no terceiro ataque soa apenas uma nota (G3), pois foi cancelado o som da tecla A4 pelo asterisco (*) soando apenas a tecla G3. O cancelamento do som na mbira pode ser feito colocando o dedo abaixo ou acima da lamela visada. Existem outros traços da música da mbira que serão revelados na análise da música *Hama dzangu*.

2.3.2 *Hama dzangu*

Nessa seção, descrevo e analiso os aspectos estruturais da música *Hama dzangu*¹⁴⁹ do mestre Maneto Tefula na ordem camada vocal, camada da mbira *nyunganyunga* e, por fim, diálogo as duas camadas. As estruturas musicais da composição *Hama dzangu* foram buscadas nas artes musicais de mafuwe, prática moçambicana, comumente, desenvolvida no centro do país. Durante a sua prática, pessoas de ambos os sexos dançam de forma circular, enquanto vão se destacando uma por uma para o centro da roda para expressar o seu cotidiano com cânticos e movimentos corporais.

2.3.2.1 Parte do canto

Sobre a parte do canto examino, internamente, a forma musical, a densidade do ataque, a densidade do desenho e o rumo intervalar.

i) Forma Musical

Em música africana, a forma é o resultado durável e estrutural do som musical delineado pelo cenário da performance. Ela se constitui por uma rede de ações sonoras pretendidas (AGAWU, 2016, p. 221). Dessa maneira, a música é organizada e interpretada em seções adequadas às atividades (dança, drama, ritos etc.) do evento, abrindo espaço para variadas recomposições em performance de uma estrutura formal reconhecível da peça.

As formas musicais surgem em resposta aos imperativos e exigências da vida diária e variam de acordo com as exigências de uma determinada situação de performance (AGAWU, 2016, p. 222). Assim, a elaboração e o enquadramento significativo da peça musical são feitos de acordo com a sensibilização e contingências contextuais, variando em conteúdo e duração em cada ocasião em que é executada (NZEWI, 2007, p. 28).

¹⁴⁹ <https://youtu.be/CBHIGLYzBc0>

Dessa maneira, as performances de músicas africanas resultam de uma composição em performance ao invés de conteúdo composicional fixo na forma (NZEWI, 2007, p. 114). Isto traz consigo uma série de desafios que devem ser enfrentados durante a prática musical, pois

A composição em performance exige um domínio adequado do vocabulário performativo, bem como um conhecimento aguçado das características de qualquer evento [...]. A reprodução variante de uma peça conhecida oferece uma nova escuta ou experiência participativa que também revela a integridade criativa/interpretativa espontânea do(s) intérprete(s)¹⁵⁰ (NZEWI, 2019, p. 81).

Este tipo de composição é uma marca da criatividade sensível ao contexto, que mesmo não sendo pré-determinado, se baseia em estruturas formais/harmônicas/temáticas já conhecidas pelos *performers*. “A composição em performance é uma teoria humanística e contextual do desenvolvimento temático. É um conceito autoritariamente africano de composição espontânea que é sensível às contingências de uma performance contextual¹⁵¹ (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 38). Significa que a composição em performance é um processo de reinterpretação das estruturas de uma peça, inspirando-se em contingências de elementos não sonoros (mas musicais) da performance, bem como pela integridade criativa da pessoa intérprete.

Embora a forma musical, na visão africana, não seja fixa como se entende, há sempre uma estrutura modelo, compreensível, com a qual começar uma ocasião de performance. “Quando uma maneira de realizar uma ação segue um procedimento ou padrão sistemático que é replicável, dizemos que ela atingiu uma forma padrão”¹⁵² (NZEWI, 2007, p. 51).

A forma padrão da parte vocal da música *Hama dzangu* é binária (AB). Ela é composta por dois temas melódicos. A depender da sensibilidade e contingências do evento, esses temas podem ser expressos de modo antifônico, isto é, os coros, vocal e/ou instrumental, cantam alternadamente, ou no estilo responsorial cujas vozes do coro respondem a um ou mais solistas¹⁵³. Também existem situações em que uma única pessoa desempenha funções de executar a chamada e resposta.

¹⁵⁰ “Performance composition demands adequate command of performative vocabulary as well as acute knowledge of the features of any transpiring event [...]. Variant reproduction of a known piece offers a fresh listening or participatory experience that also reveals the spontaneous creative/interpretive integrity of the performer/s” (NZEWI, 2019, p. 81).

¹⁵¹ “Performance composition is a humanistic and contextual theory of thematic development. It is an authoritatively African concept of spontaneous composition that is sensitive to the contingencies of a contextual performance” (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 38).

¹⁵² “When a way of performing an action follows a systematic procedure or pattern that is replicable, we say that it has attained a standard form” (NZEWI, 2007, p. 51).

¹⁵³ CF. Bennett (1986, p. 13).

Cada tema (A ou B) da música *Hama dzangu* é costurado por uma relação estrutural de vozes (melodias) que derivam do princípio musical humano de chamada e resposta. Nesse princípio, bastante característico nas músicas africanas, “dois ou mais atores/entidades distinguíveis interagem para gerar componentes complementares de uma afirmação ou ação, conceitualmente, unitária”¹⁵⁴ (NZEWI, 2007, p. 12). Ou seja, a chamada e resposta coexistem pela sua interdependência na estrutura musical como um todo. Portanto, a chamada e resposta, por sua própria estrutura de ter uma pessoa dizendo uma frase e outras respondendo, resume-se numa união – uma complementaridade necessária para costurar a música como um todo – devendo ambas ser reiteradas sempre que necessário.

Dessa maneira, o mesmo quadro melódico do tema A da camada vocal da música *Hama dzangu* é cantado em cinco frases diferentes, gerando uma forma interna monóstica, em que cada estrofe possui um verso, neste caso, repetido duas vezes. A cada frase, o tema ganha novos elementos rítmicos adaptados da estrutura da entoação linguística (palavras e frases da estrofe), instabilizando, em certa medida, a monotonia da repetição temática (figura 37).

Uma das técnicas peculiares aplicada nessa música é o emprego do texto da resposta do verso (estrofe) anterior na chamada do verso (estrofe) seguinte, facilitado pela aproximação do perfil rítmico. Ou seja, a cada uma nova chamada se mantém o perfil melódico da chamada anterior, mas se transforma o seu perfil rítmico, apropriando-se do linguajar rítmico da resposta anterior, originando uma forma monóstica interna variável da frase A (figura 37).

Figura 37: Frase A.

The figure displays two musical staves in 8/8 time. The first staff, labeled 'A', shows a melodic line with two parts: 'Chamada' (Ha-ma - dzan - gu im - we - e) and 'Resposta' (re - ga - i ndi-mu - u - dze - i). The 'Resposta' section is circled in red. The second staff, labeled 'A1', shows a similar structure: 'Chamada' (Re - ga - i ndi-mu - u - dze - i) circled in red, and 'Resposta' (zui - ri mum-mo - yo mwa - ngu ine) circled in blue. This illustrates how the melodic profile of the 'Chamada' in the second staff is derived from the 'Resposta' of the first staff.

¹⁵⁴ Two or more distinguishable actors/entities interact to generate complementary components of a conceptually unitary statement or action (NZEWI, 2007, p. 12).

9 **A2** **Chamada** **Resposta**
 zui - ri mum-mo - yo mwa - ngu Mu-ka - dzi wa-ngu uyu i - ne - e

13 **A3** **Chamada** **Resposta**
 Mu-ka - dzi wa-ngu uyu i - ne nda-ka-mui-shu - pi - ki - ra - a

17 **A4** **Chamada** **Resposta**
 Nda-ka-mui-shu - pi - ki - ra ndi-chi mu-ro - o ra i - ne

Fonte: Elaborado pelo autor.

O tema melódico B é aplicado em uma frase repetida ao prazer do *performer*, em resposta ao contexto de execução. Nesse tema, nota-se maior probabilidade de gerar uma sensação de estabilidade sonora, seja melódica ou rítmica, como resultado da repetição da mesma frase. O tema B é, aparentemente, composto de chamada e resposta com mesmas ondulações melódicas. No entanto, trabalha-se com os parâmetros altura e duração no segundo tempo da resposta, ou seja, i) troca-se a nota Fá por Ré, e ii) faz-se um retrógrado rítmico parcial, começando da última fração do tempo e terminando com a primeira fração (em comparação com a seção da chamada), conforme a figura 38. Observa, igualmente, que cada seção (chamada ou resposta) da frase ou tema B ocupa uma extensão de, não mais um compasso como na frase A, mas sim de dois compassos.

Figura 38: Frase B.

5 **B** **Chamada** **Resposta** 4v
 Mu - sa - mu - ga - re nha - ka Mu - sa - mu - ga - re nha - ka

Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim compreende-se que, dialogando com Nzewi (2007, p. 28), a mesma melodia pode ser repetida várias vezes com ou sem reorganização interna das alturas e do ritmo. Estas pequenas alterações podem ocorrer durante um evento tanto como parte do princípio de composição em performance, quanto por razões emocionais ou de convenção cultural. Portanto, este tratamento rítmico-melódico desperta um novo interesse em um material sonoro que havíamos ouvido antes.

O mestre Maneto, como se percebe, articula pequenos eventos rítmicos e melódicos para distinguir as estrofes monósticas, aparentemente, com o mesmo perfil. Dessa maneira, compreende-se que existem técnicas peculiares e variadas para lidar com a repetição temática.

Nessa base filosófica africana, usada na música *Hama dzangu*, a chamada não é pensada como terminando na área da dominante e tão pouco a resposta é obrigada a cair na região da tônica à modelo da prática comum da normatividade composicional eurocêntrica. Em síntese, a forma binária usada na música *Hama dzangu* é dialogada com as singularidades formais das artes musicais africanas.

ii) Densidade de ataque

No livro **Análisis Musical** da pianista e compositora argentina Graciela Tarchini (2004, p. 47) que reflete sobre a sintaxe, semântica e percepção musicais, a densidade de ataque (D.A) é definida como, “a quantidade de sons que se produzem em um determinado tempo”¹⁵⁵. A técnica didática para caracterizar a D.A consiste em i) escolher uma extensão de análise, ii) quantificar os ataques produzidos em cada extensão escolhida, iii) identificar o tipo de subdivisão da peça, iv) quantificar os ataques produzidos em cada extensão escolhida, conforme a subdivisão, e, finalmente, iv) qualificar cada extensão escolhida.

Nessa secção, a D.A é analisada na sucessão (—), examinando os ataques sonoros que ocorrem, melodicamente, na camada vocal da música *Hama dzangu*. A quantidade dos ataques resultantes do ritmo dessa música é analisada numa extensão de um compasso, espaço regular separado por barra(s) vertical(is) simples ou dupla de divisão temporal da partitura (figura 32).

Nessa análise, não são ilustradas as D.A’s das variações A1, A2, A3 e A4, mas apenas a D.A da frase A que deu origem às variações. Essa ilustração é desnecessária, pois essas variações não apresentam uma alteração, quantitativamente, perceptível, uma vez que mantém uma D.A alta mesmo modificando, alternativamente, a quantidade dos ataques ouvidos em

¹⁵⁵ “La densidade de Ataque (abreviatura DA) es la cantidad de sonidos que se producen em um determinado tempo” (TARCHINI, 2004, p. 47).

cada seção (chamada A, D.A _ 7; chamada A1, D.A _ 8; chamada A2, D.A _ 7; chamada A3, D.A _ 8 e chamada A4, D.A _ 7), confirmar na figura 39.

Figura 39: D.A. da camada vocal da música *Hama dzangu*.

The figure shows two staves of music, labeled A and B. Staff A starts at measure 1 and contains four measures. The first two measures have a D.A. of 7 and are labeled 'Alta'. The third measure has a D.A. of 1 and is labeled 'Baixa'. The fourth measure has a D.A. of 0 and is labeled 'Baixa'. Staff B starts at measure 5 and also contains four measures. The first measure has a D.A. of 7 and is labeled 'Alta'. The second measure has a D.A. of 0 and is labeled 'Baixa'. The third measure has a D.A. of 7 and is labeled 'Alta'. The fourth measure has a D.A. of 0 and is labeled 'Baixa'. The notes are in a 9/8 time signature, with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A música *Hama dzangu* é, como se vê no início da partitura, pensada na subdivisão ternária de três tempos (9/8), na qual se espera três pulsos sonoros preenchidos por três semínimas pontuadas, representando cada semínima pontuada uma unidade de tempo (UT) da peça.

Para quantificar a D.A. na base da subdivisão ternária de três tempos é essencial compreender que, se o compasso tiver três ataques a D.A, desse compasso, é, quantitativamente, média; se possuir mais de três ataques será alta e se for menor que três ataques a D.A. será baixa (figura 39). O efeito sonoro produzido no ouvido pela D.A média é de calma ou relaxamento, enquanto a baixa e média produzem uma energia de ação ou tensão sonora.

Já vimos que a D.A mais predominante na camada vocal da música *Hama dzangu* é de sete ataques que soam nos compassos um, dois, cinco e sete, cada um correspondente a D.A alta. A segunda D.A mais percebida é a ausência de ataques em três compassos (quatro, seis e oito), resultando em D.A baixa, e, por fim, existe um compasso (comp. três) com um ataque, também, inerente a D.A baixa. Portanto, na música *Hama dzangu* percebe-se quatro compassos de D.A alta e igual número de baixa, sendo a D.A alta caracterizada por um número regular de ataques, sete ataques. Assim, compreende-se que a D.A da camada vocal da música *Hama dzangu* é alta e baixa, causando um efeito de energia da ação ou instabilidade sonora no ouvido.

Para analisar a D.A, qualitativamente, é necessário examinar o nível de (ir)regularidade com que um determinado número de ataque acontece numa extensão

definida, e, portanto, olhando para o espaço de compasso por compasso (extensão da minha análise da D.A) percebo a seguinte estrutura: frase A – comp. 1=7, comp. 2=7, comp. 3=1, comp. 4=0; frase B - comp. 5=7, comp. 6=0, comp. 7=7 e comp. 8=0.

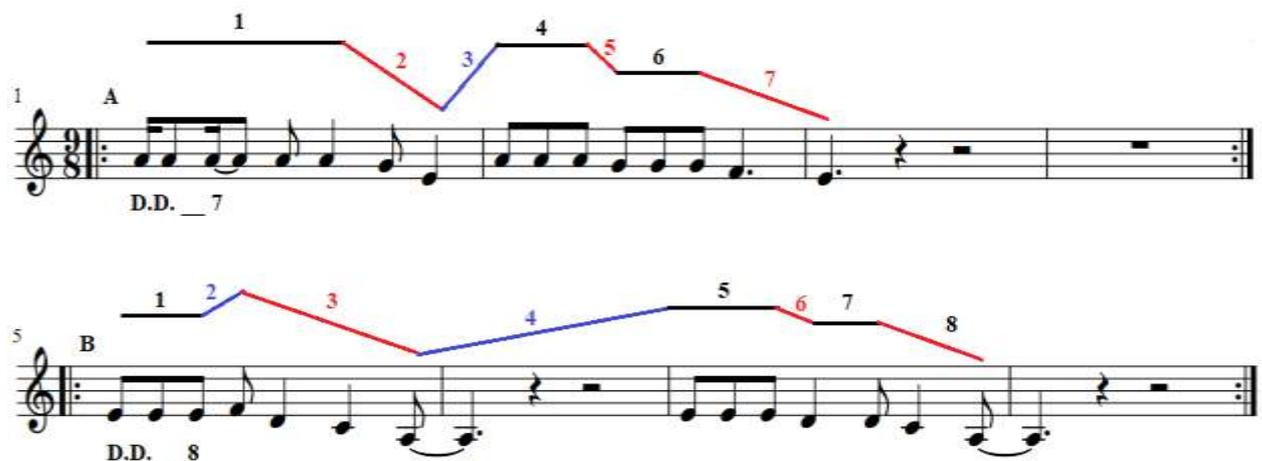
Desse modo, a D.A da camada vocal da música *Hama dzangu* é, qualitativamente, irregular, pois na extensão escolhida para a análise (um compasso) não existe um ou grupo de número(s) de ataques regulares que se manté(ê)m estruturalmente, o que causa a instabilidade sonora no ouvido sob ponto de vista rítmico. Todavia, na frase B já tem uma estrutura que intercala sete e zero ataques, qualificando a regularidade e proporcionando, de alguma maneira, o efeito de calma percebido pelo ouvido.

iii) Densidade do desenho

A densidade de desenho (DD) é a quantidade de desenhos que se produzem numa unidade de tempo escolhida pelo analista para quantificar as direções da melodia (TARCHINI, 2004, p. 59). Esta autora (2004, p. 56) considera “desenhos como as direcionalidades gerais que os estratos [camadas melódicas] realizam dentro de uma zona de registro determinada”¹⁵⁶.

Os desenhos podem ser básicos ou derivados e para este estudo, serão tomados desenhos derivados por longitude de direcionalidades, resultantes da conjugação de várias direções (permanente →, ascendente ↗ ou descendente ↘) de extensões distintas. Esta derivação espacial é examinada numa extensão de cada frase melódica que compõe a música *Hama dzangu* (figura 40).

Figura 40: D.D. da camada vocal da música *Hama dzangu*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁵⁶ “Podemos definirlos como direccionalidades generales que os los estratos realizan dentro de una zona de registro determinada” (TARCHINI, 200, p. 56).

A frase A, como ilustrada, apresenta três desenhos permanentes cujo movimento das alturas sonoras não se move, igual número de desenhos descendentes e um desenho ascendente. Assim, esta frase é caracterizada, principalmente, por desenhos permanentes e descendentes. A frase B, por sua vez, procura manter, quase, as mesmas características que a frase A, contribuindo com três desenhos permanentes, igual número dos descendentes e dois desenhos ascendentes. Dessa maneira, na música *hama dzangu* busca-se criar um equilíbrio dos desenhos permanentes e descendentes entre as frases, porém, gera-se desequilíbrio nos desenhos ascendentes, empregando um e dois desenhos nas frases A e B, respectivamente.

A camada vocal como um todo apresenta um total de quinze desenhos, sendo seis permanentes, seis descendentes e três ascendentes. Relativamente, aos efeitos produzidos pelos desenhos no ouvido, destaca-se que: os desenhos permanentes produzem uma sensação de repouso, isto é, relaxamento ou estabilidade da ação sonora, os descendentes produzem uma sensação tendente, também, ao repouso, mas não tão estável como os permanentes, e, por fim, os desenhos ascendentes ativam a energia da ação e a tensão sonora no ouvido.

A partir dessa concepção, os seis desenhos permanentes enviam ao ouvido um efeito de calma (estabilidade) acentuado, também, pelos seis desenhos descendentes, no entanto, são emitidos três desenhos ascendentes que buscam gerar uma energia sonora ou tensão no som percebido. Por isso, a camada vocal da música *Hama dzangu* é, predominantemente, caracterizada por desenhos (permanentes e descendentes) que buscam gerar uma calma no ouvido.

iv) Rumo intervalar

O intervalo é, em música, formado por distâncias nítidas entre duas quaisquer notas. Nesta seção, a análise do caminho intervalar é baseada em distâncias melódicas caracterizadas por notas sucessivas que ecoam no canto da música *Hama dzangu*. Esses intervalos são examinados em três categorias: i) quantificação das notas (primeira¹⁵⁷, segunda, terça, etc.), ii) qualificação dos tons e semitons (justo ou perfeito, maior, menor, etc.), e iii) direção do movimento da primeira à segunda nota (permanente →, ascendente ↗ ou descendente ↘).

Ao deparar com o mesmo intervalo de forma sucessiva (um depois do outro), ilustro-o na sua primeira aparição e para cada uma das restantes vezes através de dois tracinhos (--). Na base desse entendimento teórico básico, abaixo está o curso intervalar da camada vocal da música *Hama dzangu* (figura 41).

¹⁵⁷ Sobre intervalo de primeira ver Med (1996, p. 61); Guest (2009, p. 20) e Kostka; Dorothy (2015, p. 14).

Figura 41: Caminho intervalar da camada vocal da música *Hama dzangu*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para facilitar a análise intervalar, represento os dados acima na tabela 2.

Tabela 2: Número de vezes da aparição dos intervalos na camada vocal.

Quantificação	Qualificação	Número de vezes usado	Número das Direções
Primeira (1 ^a)	Justa	13	13 →
Segunda (2 ^a)	Maior	6	6 ↘
	Menor	2	1 ↘ e 1 ↗
Terça (3 ^a)	Menor	4	4 ↘
Quarta (4 ^a)	Justa	1	1 ↗
Total		26	13→, 11↘ e 2↗

Fonte: Elaborado pelo autor.

A tabela 2 elucida que a camada vocal da música *Hama dzangu* é composta por 26 intervalos simples, quer dizer isto que, nenhum deles ultrapassa a extensão de uma oitava. Os intervalos mais predominantes são os de primeira com treze intervalos, seguidos de oito intervalos de segundas, quatro intervalos de terças e um de quarta.

Assim, as primeiras, ou seja, os intervalos constituídos por duas notas do mesmo nome e altura são os mais empreguem na música *Hama dzangu*. Em música africana, o aproveitamento de notas mais aproximadas é crucial, pois facilita a percepção auditiva, concordância ou sintonia dos sons no mesmo instrumento (neste caso na voz), dando mais fôlego para execução movimentada do outro instrumento tocado pelo mesmo ou outro performer. A técnica de locação de intervalos simples, ainda nesse contexto, possibilita a retenção ou memorização da música tanto para as pessoas intérpretes como para as ouvintes.

Essa estratégia de composição africana é articulada com outros elementos. Assim, relativamente à direção, observaram-se treze intervalos permanentes, onze intervalos

descendentes e dois intervalos ascendentes. Os intervalos permanentes têm uma tendência de produzir no ouvido um efeito sonoro de calma ou relaxamento, ao passo que, os ascendentes e descendentes criam uma energia de ação que estimula, por exemplo, o movimento corporal, a dança. Dessa maneira, os intervalos mais empreguem na parte vocal da música *Hama dzangu* trazem uma estabilidade sonora de calma ou relaxamento mental.

O caminho intervalar, tal como o rítmico, da música *Hama dzangu* se tece a partir da estrutura de três culturas linguísticas utilizadas nessa música, as línguas shona, sena e ndawu, comumente faladas no centro de Moçambique. “Isso pode ser alcançado compondo um contorno melódico que siga os níveis de entoação e o ritmo da fala da língua o quanto possível para não mutilar o significado do texto dado, ao mesmo tempo em que se enfatiza o interesse [rítmico e] melódico”¹⁵⁸ (NZEWI, 2007, p. 74). Nesse contexto, “para que as palavras façam sentido, elas devem soar o mais próximo possível da forma falada”¹⁵⁹ (AKUNO, 2019, p. 312). De maneira que, uma música baseada nesta técnica de composição se torna uma comunicação verbal de natureza melodiosa.

Em nossas performances e troca de saberes, pedia os mestres (compositores das músicas) para, para além de cantar, falarem determinadas letras das suas peças. Nesse exercício, observei que, em muitas músicas em particular na *Hama dzangu* não existem diferenças significativas das ondulações intervalares ou rítmicas do mesmo texto falado e cantado pelo mestre. Quer significar isso que o mestre Maneto usa a língua como matéria-prima para a sua composição, ressignificando as estruturas rítmicas e de entoação linguística da sua cultura como uma técnica de compor revigorada nas músicas africanas.

3.3.2.2 Parte da mbira nyunganyunga

Sobre a mbira nyunganyunga examino, também, a forma musical, a densidade do ataque, a densidade do desenho e a aceleração intervalar.

i) Forma musical

Para moldar, organizar ou elaborar a camada da mbira nyunganyunga ouvida na música *Hama dzangu*, o mestre Maneto Calmo Tefula empregou um padrão básico orgânico repetitivo que dialoga com as frases A e B ecoadas no canto. Esse padrão pode ser

¹⁵⁸ “This can be achieved by composing a melodic contour that will follow the tone levels and speech rhythm of the language as much as is necessary so as not to mutilate the meaning of the given text, while at the same time emphasizing melodic interest” (NZEWI, 2007, p. 74).

¹⁵⁹ “If the words are to make sense, they must sound as close to the spoken form as possible” (AKUNO, 2019, p. 312).

representado em apenas dois compassos, sendo o primeiro a chamada e o segundo a resposta (figura 42).

Figura 42: Forma musical da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

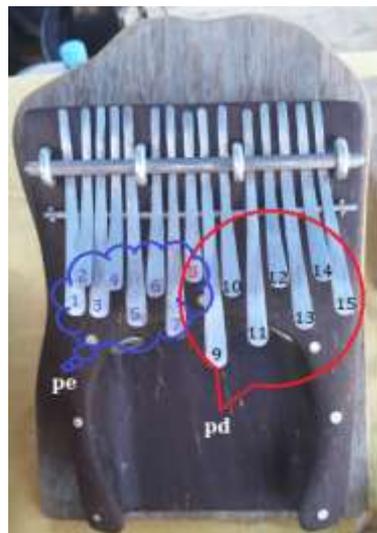
pe 1 1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 5
pd 15 14 13 12 11 10 15 14 11 10 9 9

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para tocar o padrão básico (linha de tempo) da música *Hama dzangu*, tecnicamente, de cima para baixo, arranham-se as lamelas com apenas dois dedos polegares (polegar direito - pd e polegar esquerdo - pe), desconstruindo a obrigatoriedade de utilizar o indicador direito (id) advogada pelos manuais tradicionais da mbira myunganyunga. Esta não é uma exclusividade deste mestre, ou seja, Beauty Siteo, Ivan Mucavel, May Mbira, Zande Mudolas e outros usam apenas os polegares. Mukhavele (2022, p. 267) também observou que “a maioria dos tocadores da nyunganyunga [em Maputo] usa apenas dois polegares”.

Concernente a distribuição dos dedos, como observei na técnica de execução aplicada pelo mestre Maneto Tefula, as lamelas um a oito são arranhadas pelo polegar esquerdo e as lamelas oito a quinze pelo polegar direito (figura 43). Portanto, o mestre arranha a lamela oito tanto pelo polegar direito como pelo esquerdo, dependendo do movimento (passagem musical) que queira tocar num determinado padrão repetitivo.

Figura 43: Estratégias de execução da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.



Fonte: Silambo (2021)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Foto captada pelo autor na exposição da Xitata Luthier Africana na 5ª edição da Festa de Mbira

Entretanto, quando ouvimos o mesmo padrão básico repetido, exatamente, uma ou mais vezes, é natural que releguemos outras repetições para o fundo de nossa consciência, enquanto transferimos a concentração para outros assuntos ou ações, de nosso interesse, que estejam acontecendo no cenário da performance, seja dança, drama, rito, etc. (C.F. NZEWI, 2007, p. 38).

Porém, quando se faz necessário chamar atenção ou agitar o estado de espírito do ouvinte pela camada da mbira, o padrão básico repetitivo da música *Hama dzangu* sofre variações pontuais ao longo da execução da peça, por meio de mudança da acentuação, permutação de determinadas notas ou outra técnica (figura 44, 45 e 46). Estas variações são executadas, principalmente, entre os versos, antes de cantar a letra pela segunda vez, quando as pessoas estão dançando ativamente e quase no final da peça musical.

Figura 44: Padrão básico da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

pe 1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 5
pd 15 14 13 12 11 10 15 14 11 10 9 9

Fonte: Elaborado pelo autor.

O padrão básico repetitivo pode ser variado por meio de substituição de alturas do som. Exemplo: Substituição de Fá (tecla 5) por Lá grave (tecla 7).

Figura 45: Primeira variação da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

1 1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 7
15 14 13 12 11 10 15 14 11 10 9 9

Fonte: Elaborado pelo autor.

O padrão básico repetitivo pode ser variado por meio de mudança do som para a sua oitava (acima) “troca de tecla 14 pela 15” – (a) e por via da substituição de altura do som (Fá “tecla 5” por Lá grave “tecla 7”) – (b).

Figura 46: Segunda variação da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que na primeira variação apenas uma nota foi mexida através da técnica de mudança da altura sonora, enquanto na segunda variação são duas notas com emprego da técnica anterior e a de mudança do som através da utilização da sua oitava acima. A articulação oitavada de intervalos é uma estratégia comum na mbira nyunganyunga, principalmente, nas lamelas arranhadas pelo polegar direito.

Esta técnica de execução é favorecida pelo esquema do próprio instrumento e, portanto, as oitavas acabam se tornando elementos idiomáticos do instrumento. A execução típica de uma única mbira pode dar a ilusão de uma performance de coletivo, devido ao esquema polifônico intrínseco do instrumento. Assim, concordando com Meki Nzewi (2007, p. 81), a forma como um instrumento musical é usado em criações musicais depende da qualidade do seu timbre, os efeitos estéticos, bem como da extensão do som que pode ser extraído dele em situações de performance.

É por essa razão que a transformação de determinadas estruturas no padrão básico da mbira tem um impacto bastante perceptível para a pessoa ouvinte, devido, ao timbre do instrumento e o modo como ele (o instrumento) produz os harmônicos de cada lamela (nota), de forma que só a mexida de uma ou duas notas ou sons traz outra energia da ação em performance. Por outro lado, essa energia em performance é ampliada pelo gesto e movimento corporais que vão ocorrendo no evento, seja por parte da audiência ou dos *performers* focais do momento.

Esses e outros fatores da performance tornam cada repetição do padrão básico como um percurso musical singular, ou como diz o Silambo (2020, p. 65), “uma repetição nunca é a mesma. Cada uma é feita com maestria e criatividade das [pessoas] praticantes”. Tudo isso é, na filosofia da música africana, adaptado à forma musical.

Enfim, o padrão básico e as variações da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* podem ser representados em tablaturas verticais (tablatura 2) a partir de premissas propostas pelos etnomusicólogos americano Paul Berliner (1978) e zimbabuano

Dumisani Abraham Maraire (1991).

Tablatura 2: Camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

	Padrão básico		1ª Variação		2ª Variação		
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	
I	1	15	1	15	1	15	C h a m a d a
	1	/14	1	/14	1	/14	
	1		1		1		
IV	1	13	1	13	1	13	
	1	/12	1	/12	1	/12	
	1		1		1		
VII	3	11	3	11	3	11	
	3	/10	3	/10	3	/10	
	3		3		3		
X	1	15	1	15	1	14	R e s p o s t a
	1	/14	1	/14	1	/14	
	1		1		1		
XIII	3	11	3	11	3	11	
	3	/10	3	/10	3	/10	
	3		3		3		
XVI	5	9	5	9	5	9	
	5	/9	5	/9	5	/9	
	5		7		7		

Fonte: Elaborado pelo autor.

As tablaturas da mbira, na concepção de Maraire (1991, p. 29), são apresentadas, verticalmente, para facilitar a leitura e a execução, simultaneamente, mas acredita-se que o uso eficaz do sistema é uma questão de habituar e apreender a sua simbologia. Portanto, essa representação gráfica é uma tentativa sugerida para recriar a música de mbira, visualmente, embora se acredite que ainda não exista um sistema de notação com eficácia aproximada a do método direto na aprendizagem da mbira, que é através da audição, observação, imitação e repetição. Assim, “a tablatura deve ser vista como representando apenas os movimentos, como se tivessem uma duração uniforme¹⁶¹, sem detalhar a duração de cada passo do

¹⁶¹ Contudo nas músicas de Zande Mudolas transcritas nesta pesquisa mostra-se relevante pensar em um modelo gráfico notacional que não seja totalmente uniforme como veremos nas respectivas tablaturas mais adiante.

movimento¹⁶² (MUKHAVELE, 2022, p. 343). Mesmo com essa falta de convicção, Maraire (1991, p. 29) recorria a esta representação gráfica, uma vez que ajuda na indicação do modelo rítmico, aproximando o aprendiz às articulações rítmicas e sentimentos da música dos [povos] vaShona.

No que diz respeito à interpretação da tablatura, reitera-se que as letras Pe e Pd (polegar esquerdo e polegar direito) indicam os dedos utilizados para arranhar (dedilhar) as lamelas; os números romanos indicam a contagem dos ataques; os arábicos demonstram os números das lamelas a arranhar; os números arábicos precedidos por barras oblíquas (/14) indicam que a(s) lamela(s) deve(m) ser arranhada(s) depois da metade do(s) respectivo(s) ataque(s); os retângulos vazios representam um prolongamento dos sons ou notas (CF. BERLINER, 1978, p. 283).

Assim, a representação das lamelas um e quinze no primeiro ataque, por exemplo, ilustra que elas devem ser arranhadas simultaneamente. Cada tablatura da música *Hama dzangu* é formada por dezoito ataques regulares, sendo nove na chamada e igual número na resposta, estabelecendo o relaxamento sonoro que se torna energético com as variações, como já referido.

Assim, a incorporação das estruturas musicais da música da mbira no corpo do *performer* pode ser feita através da partitura, da tablatura, ou ainda do ouvido dependendo dos asseios e experiências de cada pessoa. Portanto, a forma musical pode ser, abertamente, instituída no corpo do *performer* por meio da ação aural, referência direta ao ato de aprender a arranhar as lamelas de ouvido¹⁶³, mesmo contemplando elementos visuais.

ii) Densidade de ataque

Nesta secção, a quantidade de sons (ataques) produzida na camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* é analisada na sucessão (—) numa unidade, também, de um compasso (figura 47).

¹⁶² “The tablature should be seen as representing the movements only, as if they had a uniform duration, without giving the details of the duration of each step of the movement” (MUKHAVELE, 2022, p. 343).

¹⁶³ Ouvindo gravações ou os mais experientes.

Figura 47: D.A da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A subdivisão temporal da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* é, também, ternária de três tempos (9/8), na qual se espera três batimentos de semínimas pontuadas, valendo cada, uma unidade de tempo. De reiterar que, se o compasso tiver três batimentos a D.A, desse compasso, será, quantitativamente, média; com mais de três será alta e com menos de três a D.A. será baixa. Portanto, a D.A da camada da mbira ouvida na música *Hama dzangu* é alta em todos os compassos, contendo cada um doze batimentos.

Como já pontuado na seção sobre a D.A da camada vocal da música *Hama dzangu*, quando a densidade dos batimentos é média, a música tende produzir, no ouvido, um relaxamento da ação, porém, quando a D.A é baixa ou alta, o ouvido recebe uma energia da ação causada pela movimentação ou baixa movimentação sonora.

Partindo do fato de que a camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* é caracterizada por uma D.A alta pode-se conferir que ela produz no ouvido um efeito que atija a energia da ação dançante. Por outro lado, a reiteração de doze ataques em cada compasso da camada torna a densidade de batimentos, qualitativamente, regular, estabelecendo o relaxamento da ação e a possibilidade de refletir enquanto escuta a peça.

iii) Densidade de desenho

A quantidade de desenhos produzida na camada da mbira nyunganyunga é examinada, também, numa unidade de tempo de um compasso, sendo o primeiro a chamada e o segundo a resposta. Nessa seção, os desenhos são, igualmente, derivados por longitude das direcionalidades, a partir da combinação de várias direções (permanente →, ascendente ↗ ou descendente ↘) de dimensões distintas (figura 48). Todavia, devido à linha harmônica que ecoa no início de cada unidade de tempo, serão demonstrados, simultaneamente, dois desenhos sendo um sobre a densidade de desenho agudo (D.D.a) e o outro densidade de desenho grave (D.D.g).

Figura 48: D.D da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A parte aguda da chamada apresenta um total de nove desenhos nos quais três passagens são permanentes (\rightarrow). Este número de passagens permanentes se repete nas direções ascendentes (\nearrow) e descendentes (\searrow). Assim, na chamada há um equilíbrio de desenhos. A parte aguda da resposta possui um universo de sete desenhos, sendo três direções permanentes, duas descendentes e, novamente, duas ascendentes. Embora o desenho permanente agudo tenha mais aparições na resposta, ainda posso afirmar que há um equilíbrio de direções, já que as três aparições permanentes não estão muito distantes das duas, duas que se ouvem ascendente e descendente, respectivamente. Por outro lado, a parte grave da chamada contribui com um desenho descendente e a parte grave da resposta com um descendente e um permanente.

Observa que, os desenhos da chamada na parte aguda estão em número elevado em relação à resposta (nove é maior que sete), ao passo que, os desenhos da chamada na parte grave estão em menor número que na resposta (um é menor que dois). Essa alternância da quantidade de desenhos é, também, útil no equilíbrio dos batimentos ouvidos como um todo na camada da mbira nyunganyunga.

Ao examinar a parte aguda como um todo se entende que ela apresenta um total de dezesseis direções distribuídas em seis permanentes, cinco ascendentes e cinco descendentes. A parte grave, por sua vez, apresenta um total de três direções, sendo dois descendentes e um permanente. Esses detalhes no agudo e no grave como um conjunto nos proporcionam uma camada de sete desenhos permanentes, sete descendentes e cinco ascendentes.

De salientar que, os desenhos permanentes produzem uma sensação de relaxamento da ação sonora, os descendentes produzem uma sensação tendente, também, ao relaxamento, e, os ascendentes estimulam a energia da ação sonora no ouvido. Assim, considerando a predominância de desenhos permanentes e logo em seguida os descendentes na camada da

mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*, posso aferir que ela proporciona uma calma sonora, instando a pessoa ouvinte para refletir sobre os demais elementos do universo da performance.

iv) Tecelagem intervalar

As distâncias percebidas entre as notas na camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* soam, simultaneamente, na primeira fração de cada unidade temporal e, sucessivamente, nas restantes frações (figura 49).

Figura 49: Tecelagem intervalar da camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na tabela 3, estão transcritas as nuances intervalares características da camada da mbira nyunganyunga.

Tabela 3: Número de vezes da aparição dos intervalos na camada da mbira nyunganyunga.

Quantificação	Qualificação	Número de vezes usado	Número das Direções
Sucessivamente			
Primeira	Justa	6	6 →
Segunda	Maior	4	3 ↘ e 1 ↗
Quarta	Justa	6	3 ↘ e 3 ↗
Quinta	Justa	4	2 ↘ e 2 ↗
Total		20	6 →, 8 ↘ e 6 ↗
Simultaneamente			
Quarta	Justa	2	
Quinta	Justa	3	
Oitava	Justa	1	
Total		6	

Fonte: Elaborado pelo autor.

A tabela 3 explicita que a camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* é, melodicamente, ecoada por vinte intervalos simples, distribuídos em seis primeiras, quatro

segundas, seis quartas e quatro quintas. Em termos de intervalos harmônicos, percebem-se seis intervalos, contendo duas quartas, três quintas e uma oitava. Fora da dicotomia melodia-harmonia, as quartas em oito reiteraões e as quintas em sete aparições se configuram como os intervalos mais empreguem na camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu*. Estes intervalos são, também, intervalos idiomáticos do registro grave da mbira nyunganyunga.

Relativamente à direção dos intervalos, obviamente melódicos, observaram-se seis intervalos permanentes, oito intervalos descendentes e seis intervalos ascendentes. Os intervalos descendentes, os mais predominantes da camada da mbira nyunganyunga, têm uma tendência de produzir uma percepção energética de ação performática.

De salientar que, melodicamente, a chamada e a resposta apresentam elementos mínimos que os distinguem entre si, consistindo na substituição do intervalo de primeira da chamada pelo de segunda na resposta e intervalos de quartas na chamada pelos de oitavas na resposta; e harmonicamente, na substituição do intervalo de quinta na chamada pelo de oitava na resposta (figura 49).

Em suma, os intervalos ouvidos na camada da mbira nyunganyunga da música *Hama dzangu* são, facilmente, extraídos do esquema do instrumento e enfatizam os elementos idiomáticos e estéticos do instrumento.

3.3.2.3 Mbira nyunganyunga e canto em diálogo

Nessa seção, analiso de forma discursiva os aspectos examinados, anteriormente, dentro do âmbito textural, finalizando com observações sobre a cadência da música *Hama dzangu* na visão africana.

i) Textura

A textura musical consiste na combinação de uma ou várias fontes sonoras que constituem uma espessura de multicamadas. A textura é formada, portanto, pela trama dos fios do tecido sonoro de uma composição musical. Na música *Hama dzangu* a textura é polifônica africana, possuindo duas camadas melódicas entretecidas, principalmente, no estilo contrapontístico percebido na mbira nyunganyunga e no canto (figura 50).

Figura 50: Textura da música *Hama dzangu*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na polifonia africana¹⁶⁴ há, diz Nzewi (2007, p. 7), um princípio teórico indígena que prescreve uma textura harmoniosa resultante de notas articuladas e flutuantes. A polifonia indígena é concebida como uma combinação estruturada, linearmente, de duas ou mais melodias independentes que dão um som composto harmonioso (NZEWI, 2007, p. 7). A polifonia da música *Hama dzangu* envolve vozes, humana e instrumental, cada uma contribuindo com uma camada distinta, mas complementar.

Nessa necessidade de colaboração, a voz ecoa uma quantidade de ataques baixa, enquanto a mbira nyunganyunga vibra em alta quantidade de ataques que estimula a dança. A camada vocal tende a produzir um desenho harmônico descendente que estabelece uma calma, enquanto a camada mbira nyunganyunga tenta equilibrar os movimentos permanentes, descendentes e ascendentes numa perspectiva de ativar a energia sonora.

No âmbito do encadeamento dos intervalos, a camada vocal ecoa dentro das articulações ou entre as articulações percebidas na mbira nyunganyunga, ou seja, a voz se entrelaça de forma cruzada agradável nas diferentes notas tocadas no padrão básico, desconstruindo a ideia hegemônica eurocêntrica compositiva normativa de que não se podem cruzar diferentes linhas de instrumentos. De fato, a voz aparece ecoada, não apenas articulada com a mbira, mas também flutuando nesta. “A plenitude do elemento vocal na performance mbira sugere que, quando a voz e o instrumento tocam juntos, nenhum instrumento ‘acompanha’ o outro; em vez disso, os papéis de liderança e acompanhamento são

¹⁶⁴ Kubik (1985) descreve as polifonias africanas como multipartes.

compartilhados”¹⁶⁵ (AGAWU, 2016, p. 90). Observa-se que as notas da camada da mbira nyunganyunga são mais disjuntas, dando maior possibilidade para a voz uníssona se exibir em sua categoria intervalar mais conjunta.

Pode acontecer na composição em performance da música *Hama dzangu* que quando a melodia está sendo executada em uníssono, um ou dois intérpretes, ocasionalmente, inserem notas em concordância aqui e ali, especialmente, no final de cada verso ou conclusão da camada vocal. Assim, também, é nos casos em que a música *Hama dzangu* é executada por mais de uma mbira. “A inserção ocasional de notas harmônicas fortalece a ação unificada da sonoridade uníssona – expressões variadas de unidade”¹⁶⁶ (NZEWI, 2007, p. 12). Portanto, cada parâmetro usado na música *Hama dzangu* intenta se afirmar, individual e complementarmente, no conjunto textural polifônico.

A partir dessa abordagem africana e humana de som musical, a polifonia significa, literalmente, múltiplas individualidades de vozes.

Esta é a filosofia de vida humana transferida para o fazer musical, como o contexto ideal para aprender e praticar a ideologia comunal ou de conjunto de mutualidade e colaboração em ações comunitárias e inter-relacionamento. É o princípio do ubuntu: Minha contribuição/atributo musical/humano individual faz sentido humano/musical apenas no contexto da qualidade de outros atributos humanos individuais ou linhas musicais diferentes. A polifonia indígena baseia-se, então, em um princípio de complementação de partes bastante independentes. O resultado são versões, culturalmente, harmoniosas ou agradáveis [...] da mesma melodia/humanidade¹⁶⁷ (NZEWI, 2007, p. 10).

Este princípio de concordância de estruturas musicais, também vigente nas músicas africanas, é, culturalmente, adquirido, intuitivamente, através de um processo de enculturação em música. A absorção ou aquisição dos caminhos da teoria composicional ou de performance características de uma determinada área cultural africana é, portanto, parte do processo de participação ativa em comunidades onde são feitas escolhas adequadas às músicas e as performances.

¹⁶⁵ “The fullness of the vocal element in mbira performance suggests that when voice and instrument perform together, neither instrument “accompanies” the other; rather, the roles of lead and accompaniment are shared” (AGAWU, 2016, p. 90).

¹⁶⁶ “The occasional insertion of harmonic notes strengthens the unified action of unison voicing – varied expressions of oneness. It is called heterophony” (NZEWI, 2007, p. 12).

¹⁶⁷ “This is the human philosophy of life transferred to music making, as the ideal context for learning and practicing the communal or ensemble ideology of mutuality and collaboration in communal actions and interrelationship. It is the principle of ubuntu: My individual musical/human contribution/attribute makes human/musical sense only in the context of the quality of other different individual human attributes or musical lines. Indigenous polyphony is then based on a principle of complementation of fairly independent parts. The result is culturally harmonious or agreeable versions [...] of the same melody/humanness” (NZEWI, 2007, p. 10).

Em música de mbira, a escolha das notas e dos intervalos para a voz, muitas vezes, é impulsionada pelas estruturas sonoras que soam na mbira. A partir do instante que o compositor (mestre) produz na mbira e voz articulações aprovadas como um som harmonioso, culturalmente, “a combinação de notas e do som é chamada de concordância”¹⁶⁸ (NZEWI, 2007, p. 15) e, assim, passa a ser experimentada em performances públicas, por vezes, com adição de outros instrumentos musicais como veremos no capítulo V.

Em síntese, a música *Hama dzangu* apresenta uma textura polifônica de duas fontes sonoras (mbira nyunganyunga e voz) em sua concepção, porém, pode ampliar a trama do tecido sonoro a favor da sensibilidade e da contingência da teoria africana de composição em performance.

ii) Fórmula cadencial

Em música, a fórmula cadencial estabelece uma percepção sonora orgânica, vislumbrando um começo e fim, internamente, lógico de uma obra musical. “O conceito de cadência ou encerramento trata de como uma peça musical se move, naturalmente, para uma conclusão, psicologicamente, satisfatória”¹⁶⁹ (NZEWI, 2007, p. 25). A fórmula cadencial é impulsionada pela organização sonora dos ritmos, notas ou sons, eventos e concordâncias sonoras, andamento, etc. em toda extensão da peça.

A particularidade mais forte da cadência é a qualidade da progressão intervalar que caracteriza as duas ou três últimas notas essenciais e diferentes de uma melodia (NZEWI, 2007, p. 26). Este autor ainda explica que uma nota essencial da cadência tem o valor de pelo menos um pulso ou uma subdivisão significativa de um pulso, e um pulso é a batida regular que na música *Hama dzangu* é marcado pela semínima pontuada (a unidade do tempo).

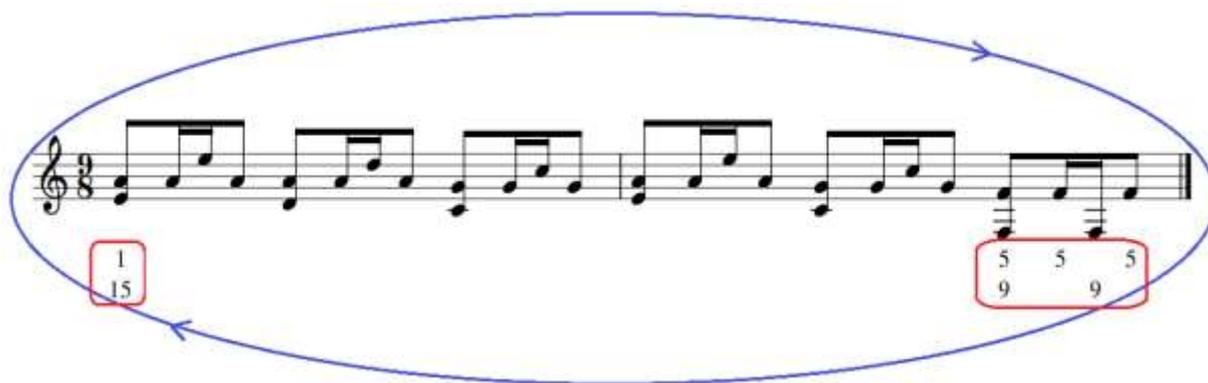
Para analisar a cadência tomo como base a camada da mbira nyunganyunga, já que é através dela que, frequentemente, se finaliza a música *Hama dzangu*. Esta camada é, na sua forma, arranhada, cíclica e espiralmente, fazendo com que a subdivisão significativa cadencial se estabeleça no último pulso da resposta e na primeira fração do primeiro pulso da chamada (figura 51). É crucial entender que a primeira fração do primeiro pulso da chamada, se transforma numa duração de uma unidade de tempo (semínima pontuada ou mais) quando se trata do encerramento da música *Hama dzangu* – funcionando como se tivesse o sinal de expressão denominada, eurocentricamente, fermata. É possível, também, que algumas vezes a

¹⁶⁸ “The combination of notes as well as the sound is called a concord” (NZEWI, 2007, p. 15).

¹⁶⁹ “The concept of cadence or closure deals with how a piece of music naturally moves to a psychologically satisfying conclusion” (NZEWI, 2007, p. 25).

música *Hama dzangu* termine na última fração da resposta (como se terminasse no meio de um processo), sem se preocupar com engenharia de prolongamento da primeira fração da resposta. Isto não retira o valor significativo da música, mas mostra a capacidade de um intérprete atento no contexto e capaz de responder, com a sua criatividade, na composição em performance. Esta prática possibilita que uma melodia repetida inúmeras vezes durante uma apresentação musical seja construída de maneira diferente.

Figura 51: Fórmula cadencial da música *Hama dzangu*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na música de mbira, especialmente na música *Hama dzangu*, ocorre uma modificação do som cadencial. Dessa maneira, na conclusão é feito um sinal sonoro ou gestual mais enfático que denota o fim do padrão básico da peça. Portanto, o movimento harmônico-melódico é afirmado ou acentuado na parte da resposta, sinalizando aos *performers* e a audiência que a música será encerrada no próximo pulso da chamada.

Por vezes, as últimas notas da resposta são prolongadas e desaceleradas de forma incomum para um final mais acentuado e tranquilo. Outras vezes, pouco a pouco são diminuídos os ataques do polegar direito ou esquerdo, ou todos os ataques de um dos polegares até que todas as notas desapareçam. Não menos comum é, ainda, um sinal ou gesto cadencial visual e corporal, frequentemente, marcado pelo mestre que vê, é visto, e, é compreendido por todos os *performers* e, também, pelo público participante.

“Um sinal visual pode ser um gesto de mão, [um gesto de dedos, um gesto de pé], um gesto de cabeça ou um movimento de corpo inteiro”¹⁷⁰ (NZEWI, 2007, p. 29). Estes gestos podem ser combinados com sinais sonoros. Os marcadores de cadência final podem envolver

¹⁷⁰ “A visual sign could be a hand gesture, a head gesture or a full body movement” (NZEWI, 2007, p. 29).

fórmulas sonoras estruturadas, repetição da(s) nota(s) final(is), técnica de desvanecimento” (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 43).

Cada uma dessas reformulações flexíveis costura uma sugestão cadencial que sinaliza o fim de uma reinterpretação ou recomposição da estrutura harmônica-melódica do padrão básico conhecido em cada ocasião. “Uma sugestão cadencial é um sinal sonoro específico que não pertence à estrutura ou formato principal de uma apresentação musical”¹⁷¹ (NZEWI, 2007, p. 29).

Em resumo, a cadência, em visão africana, se dá a partir do cenário estabelecido na performance entre o som, meio, os *performers* e o público participante, desconstruindo, novamente, a ideia evangelizada pela hegemonia eurocêntrica de que a cadência é formada, exclusivamente, pelos dois últimos acordes da progressão harmônica, alias nem todas práticas musicais, principalmente africanas, aplicam o conceito da harmonia.

*

As músicas *tshiketa Kuddelela* e *Hama dzangu* revelam artes musicais (sintetizadas na makhwayi, ximanjhemanjhe, chimurenga, ximatsatsa e mafuwe) que provocam uma pesquisa sobre um universo pouco explorado e ainda desconhecido na academia. A análise das partes vocal e da mbira dessas músicas revela características musicais que criam conexões com produções da diáspora negra, como frases musicais curtas, estéticas repetitivas, estruturas rítmicas, aparentemente, ambíguas, intimidade da música-gesto-dança, além de cantos e padrões rítmicos baseados em chamada e resposta bem como harmonia de “uníssonos”, terças, quintas e oitavas paralelas.

O corpo é, por natureza, o corpo dos ritmos. Os ritmos do corpo, nas músicas analisadas são ritmos de dança. Esses ritmos são alimentados pela repetição de movimentos que os mestres foram fazendo ao longo da vida. São estes ritmos que permitem, motivam ou simplesmente acompanham o movimento que se traduz na música com ajuda dos ritmos da fala.

Estes ritmos são retrabalhados tipicamente em filosofia performativa africana. Assim, a chamada e resposta se torna um dos princípios mais importante da forma musical africana. Ela é uma manifestação de normas sociais e éticas profundas que reconhecem o papel do indivíduo dentro de um ambiente de grupo (AGAWU, 2016, p. 232), onde há uma variedade de pessoas, atitudes, energias e técnicas que se enriquecem em seus contextos.

¹⁷¹ “A cadential cue is a specific sonic signal that does not belong to the main structure or format of a music performance” (NZEWI, 2007, p. 29).

Tablatura 4: *Hama dzangu* (Maneto Tefula)¹⁷³.

	Pb		V1		V2	
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
I	1	15	1	15	1	15
	1	/14	1	/14	1	/14
	1		1		1	
IV	1	13	1	13	1	13
	1	/12	1	/12	1	/12
	1		1		1	
VII	3	11	3	11	3	11
	3	/10	3	/10	3	/10
	3		3		3	
X	1	15	1	15	1	14
	1	/14	1	/14	1	/14
	1		1		1	
XIII	3	11	3	11	3	11
	3	/10	3	/10	3	/10
	3		3		3	
XVI	5	9	5	9	5	9
	5	/9	5	/9	5	/9
	5		7		7	

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁷³ <https://youtu.be/CBHIGLYzBc0>

Tablatura 5: *Mária Café*¹⁷⁴ (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas)¹⁷⁵.

	Pb		V1		V2		V2		
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	
I	7	13			7	13			
		15				12		12	
	5				1		1		
VI		15				13		13	
	7	13				12	6	10	
		15				11		9	
	5				5		5		
XII		15				10		15	
	7				5		1		
		13			7	13	7	13	
	1					12		12	
XVIII		15			1		1		
	1					13		13	
		11				12		11	
	3					13	6	11	
		10				12			
XXIV	1				1			4	13
		11				12	2	15	
	7	13	5	11					
		15		10	5	11	7	15	
	5					10		14	
XXX		15	5		5		1		
		15		11		11		15	
	7	13		10		10	4	13	
		15		11	5	11		6	11
	5							15	
XXXVI		15	3	13	3	13	1		
	7							13	
		13	1	15	1	15	5	11	
	1			14		14		10	
		15	1			15	5		
XLII	1			15				11	
		11	3	13	3	13	6	11	
	3								
		11	5	11	5	11	4	13	
	5								
XLVIII		15		15		15	2	15	

¹⁷⁴ <https://youtu.be/g5KbouVIAVI>

V1.v		Pb		V3		V3.v		Pb	
Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
7	13	7	13	7	13	7	13	7	13
	12		15		12		12		15
1		5		1		1		5	
	13		15	5	8	5	8		15
6	10	7	13	2	15	2	15	7	13
	9		15	4	13	4	13		15
5		5						5	
	15		15						15
1									
7	13	7		7	13	7	13	7	
	12		13		12		12		13
1		1		1		1		1	
	13		15	5	8	5	8		15
		1						1	
6	11		11	2	15	2	15		11
		3						3	
4	13		10	4	13	4	13		10
		1		6	11	6	11	1	
2	15		11						11
				1		1			
7	15	7	13	5	9	5	9	7	13
	14		15		10		10		15
1		5		5		5		5	
	15		15						15
4	13	7	13	6	11	6	11	7	13
6	11		15	4	13	4	13		15
	15	5		2	15	2	15	5	
1			15						15
	13			6	11	6	11		
5	11	7		4	13	7	13	7	
	10		13	1			12		13
5		1				1		1	
	11		15	6	11	5	11		15
		1						1	
7	15		11	3			10		11
		3				5		3	
	15		11	1			15		11
1		5			11	7		5	
	15		15	5			11		15
					11	1			
								7	13

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁷⁵ Nota: As tablaturas com partes cortadas refletem os exertos feitos durante a performance. Na primeira variação é encaixada apenas a resposta. Na segunda variação é encaixada uma parte da chamada.

Tablatura 6: *Máti*¹⁷⁶ (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas)¹⁷⁷.

	Intro		Pb		Pb.v		V1		V1.v			
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd		
I			7	13	7	13	7	13	7	13	7	13
			1	12								
VI			1	12	1	13	1	12	5	8	5	8
			1		1		1		1	7	1	7
XII				13		12		13	2	15	2	15
			7		1		7		1		1	
XVIII				13		13		13	4	13	4	13
			1		1		1		1		1	
XXIV			6	11	6	11	5		6	11	6	11
			4	13	4	13		11	3		3	
XXIV			6	11	6	11	5		1	11	1	11
			7	15	7	15	7	15	7	15	7	15
XXVIII			1		1		1		1		1	
				15		15		14	2	15	2	15
XXVIII			6		6		1		1		1	
				11		11		15	4	13	4	13
XXIV			7		7		7		1		1	
				15		15		15	2	15	2	15
XXIV			1		1		1					
			6	11	6	11	3		6	11	6	11
XXIV			4	13	4	13		11	2		2	
			6	11	6	11	3			1		1
XXX			5	9	5	9	5	9	5	9	5	9
			1		1		1		1		1	
XXX				9		9		10	5	8	5	8
			6		6		1		1	7	1	7
XXXVI				11		11		8	2	15	2	15
			5		5		9	9	1		1	
XXXVI				11		11	5		5		4	13
			1		1		9	9	1		1	
XXXVI			6	11	6	11	1		1		6	11
			4	13	4	13		15		15	2	
XXXVI			6	11	6	11	1		1		1	
			3	13	3	13	3	13	3	13	3	13
XLII										12		12
				12		12	1		1		3	
XLII			3		2	8	1		1		3	12
				12	4	15		13		13	3	12
XLVIII	1	7	3		6	13	3		3		6	13
				13	1	11		13		13	1	11
XLVIII	6	11	3		3	7	3		13		3	7
	4	13	1	7		11	5		5		1	7
XLVIII	5	8	6	11	5			11	6	11	5	
				8		15	5		5			8

¹⁷⁶ <https://youtu.be/6sOQSLZ6ndU>

Pb		Pb.v		V2		V2.v		Pb		Pb.v	
Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
7	13	7	13	7	13	7	13	7	13	7	13
					12		12				
1		1		1		1		1		1	
	13		13	6	11	6	11		13		13
1		1		2		2		1		1	
					13		13				
7		7		7		7		7		7	
	13		13		12		12		13		13
1		1		1		1		1		1	
5		5		6	11	6	11	5		5	
	11		11	2		2			11		11
5		5		1	15	1	15	5		5	
7	15	7	15	7		7		7	15	7	15
					14		14				
1		1		1		1		1		1	
	15		15	6	11	6	11		15		15
1		1		2		2		1		1	
				1	15	1	15				
7		7		7		7		7		7	
	15		15	6	11	6	11		15		15
1		1		2		2		1		1	
3		3		1	15	1	15	3		3	
	11		11	7		7			11		11
3		3			11		11	3		3	
5	9	5	9	6	9	6	9	5	9	5	9
					8		8				
1		1		5		5		1		1	
	9		9		8		8		9		9
1		1		6	9	6	9	1		1	
					8		8				
	9		9	5		5			9		9
5		5			8		8	5		5	
	9		9	6	11	6	11		9		9
1		1		2		2		1		1	
	15		15		15		15		15		15
1		1		2		2		1		1	
3	13	3	13	3	13	3	13	3	13	3	13
			12		12		12				
1		3		3		3		1		1	
	13	3	12	3	12	3	12		13	3	12
1							2 8	1		2	8
		1	12	1	12	1	12			4	15
3							6 13	3		6	13
	13	1	12	1	12	1	11		13	1	11
3						3	7	3		3	7
5		6	11	6	11		11	5			11
	11	2		2		2			11	5	
5		1	15	1	15	1	15	5			15

7 13

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁷⁷ Parte boldada (em negrito) no fim do padrão básico variado (Pb.v) é início da da 2ª variação (V2). Os dois últimos números (teclas ou notas) em azul fecham a cadência da música.

Tablatura 7: *Mvura* (Maneto Tefula)¹⁷⁸.

	Chamada		Resposta		Pb		V1		V2		3V		V4	
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
I	/1				/1		/1		1/		/1		/1	
				9		9		9		9		9		9
	5			*	5		6		6		6		6	
	5				5		5		5		5		6	
VI	*			9		9		9		9		9		9
	/1			/*	/1		/1		/1		/1		/1	
	*			11		11		11		11		11		11
	3			*	3		3		4		4		4	
	3				3		3		3		3		3	
XII	*			11		11		11		11		11		11
	/1			/*	/1		/1		/1		/1		/1	
	*													
	*			9		9		9		9		9		9
	5			*	5		6		6		6		6	
	5				5		5		5		5		5	
XVIII	*			9		9		9		9		9		9
	/1			/*	/1		/1		/1		/1		/1	
	*			13		13		13		13		13		13
	7			*	7		7		7		8		7	
	7				7		7		7		7		7	
XXIV	*			13		13		13		13		13		13

V5		V6		V7		V8		V9		V9.1		Pb	
Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd								
1/		/1		/2		/2		/2		/2		/1	
	9		9		9		9		9		9		9
6		6		6		6		6		6		5	
6		5		5		5		5		5		5	
	9		9		9		9		9		9		9
/1		/1		/2		/2		/2		/2		/1	
	11		11		11		11		11		11		11
4		4		4		4		4		4		3	
3		3		3		3		3		3		3	
	11		11		11		11		11		11		11
/1		/2		/2		/2		/2		/2		/1	
	9		9		9		9		9		9		9
6		6		6		6	/9	6	/9	6	/9	5	
5		5		5		5		5		5		5	
	9		9		9		9		9		9		9
/1		/1		/2		/2		/2		/2		/1	
	13		13		13		13		10		10		13
8		8		8		8		8		8		7	
7		7		7		7		7		7		7	
	13		13		13		13		14		13		13

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁷⁸ <https://youtu.be/7bXZzB4UK9M>

Tablatura 8: *Nharira* (Ivan Mucavel)¹⁷⁹.

	Padrão básico		1ª Variação		2ª Variação	
	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe
I	1	15	1	15	1	15
		14		14	*	*
	2		2		2	14
	1		1		1	14
VI		15		15	*	*
	1		1		1	14
	3		8		3	10
		11	1		*	*
XII	3			15	3	10
	5	11	5	11	5	10
		10		10	*	*
	6		8		6	10
XVIII	5		5		5	10
	7			11	*	*
		15	2		2	
	7		4		2	
XXIV		15		15		15
	7		2		2	
	1	13	1		1	12
		12		12	*	*
XXX	2			13	1	12
	1		1		1	12
		13		13	*	*
	1		1		1	12
XXXVI	5		5			10
		11		11	5	
	5		5			10
	7	15	7	15	7	15
XXXVI		14		14		14
	7		7		7	
	7		7		7	
		15		15		15
XXXVI	7		7		7	
	3		3		3	
		11		11		11
	3		3		3	

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁷⁹ <https://youtu.be/S1g42puKMCM>

Tablatura 9: *Rendzeveta*¹⁸⁰ (Raimundo Lisenga ou Zande Mudolas)¹⁸¹.

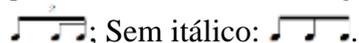
	Intro		Intro V		V1		Pb		V1		Pb	
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
I		11		11	6	9	5	9	6	9	5	9
	5		5			8		10		8		10
	5	11	5	11	5		1		5		1	
		15		15		8		11		8		11
VI	1		1		1	7	7		1	7	7	
		15		15	2	15		15	2	15		15
	1		1		1		1		1		1	
		15		15	2	15		15	2	15		15
		15		15	1			15	1			15
	<i>3</i>	<i>13</i>	<i>3</i>	<i>13</i>	<i>4</i>	<i>13</i>	<i>3</i>	<i>13</i>	<i>4</i>	<i>13</i>	<i>3</i>	<i>13</i>
		<i>15</i>		<i>15</i>	<i>1</i>			<i>15</i>	<i>1</i>			<i>15</i>
XII	<i>1</i>		<i>1</i>			<i>15</i>		<i>1</i>		<i>15</i>		<i>1</i>
		13		13	3	13	3	13	3	13	3	13
	3		3			12		12		12		12
		13		13	3		3		3		3	
	3		6	11		13		13		13		13
		13	4	13	2	15		15	2	15		15
XVIII	1		2	15	1		<i>1</i>		<i>1</i>		<i>1</i>	
	1	15	6	11		15	<i>1</i>	<i>15</i>		15	<i>1</i>	<i>15</i>
	<i>/3</i>		4	13	4	13	<i>3</i>		4	13	<i>3</i>	
		13	1		1			<i>13</i>	1			<i>13</i>
	<i>1</i>	<i>15</i>	<i>6</i>	<i>13</i>	<i>1</i>	<i>15</i>	<i>1</i>	<i>15</i>	<i>1</i>	<i>15</i>	<i>1</i>	<i>15</i>
	3		3		3		3		3		3	
XXIV		<i>13</i>		<i>9</i>		<i>13</i>		<i>13</i>		<i>13</i>		<i>13</i>

	V2		V3		V4		V4.1		Coda	
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
	6	9	6	9	5	11	5	11	*	*
		8		10		10		10	5	13
	1		1		1		1			
	2	15	2	15	5	8	5	8	5	13
	1		1		1		1			
	4	13	4	13	2	15	2	15	1	
	1		1		1		1		1	
	2	15	2	15	4	13	4	13	5	11
	1		1		1		1			
	<i>4</i>	<i>13</i>	<i>4</i>	<i>13</i>	<i>5</i>	<i>8</i>	<i>5</i>	<i>8</i>	<i>5</i>	<i>11</i>
	2		2		<i>1</i>		<i>1</i>			<i>11</i>
		15		15		15		15	5	
	3	13	3	13	3	13	3	13	3	13
		12		12		12		12	3	13
	3		3		3		1			
	5	8	5	8	5	8	5	8		
	1		1		1		1			
	2	15	2	15	2	15	2	15		
	1		1		1		1		*	*
	4	13	4	13	4	13	4	13		
	1		1		1		1			
	<i>6</i>	<i>11</i>	<i>6</i>	<i>11</i>	<i>5</i>	<i>8</i>	<i>5</i>	<i>8</i>		
		<i>15</i>		<i>15</i>	<i>1</i>		<i>/1</i>	<i>/15</i>		
	<i>1</i>		<i>1</i>			<i>15</i>				

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁸⁰ <https://youtu.be/d1Basfto-dY>

¹⁸¹ **Nota:** Todos os batimentos são regulares, mas os que aparecem em itálicos são irregulares. Ou seja, o seu primeiro batimento é mais logo e os dois últimos são curtos. O que está representado em itálico:



Tablatura 10: *Vutómi la kútika*¹⁸² (Raimundo Lisenga)¹⁸³.

	Intro		Pb		Chamada vocal		Pb		V1	
	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd	Pe	Pd
I	3	11	3	11	3	11	3	11	3	11
				10		10		10		10
	3		6		6		6		6	
		10		11		11		11		11
	3			15		15		15		15
VI		11	1		1		1		1	
	2	<i>15</i>	3	<i>11</i>	3	<i>11</i>	3	<i>11</i>	3	<i>11</i>
	2		5		5		5		5	/8
		<i>15</i>		9		9		9		
	4	13	7	15	7	15	7	15	7	15
	14	13	1		1		1		1	9
XII				15		15		15		15
	7	13	7	13	7	13	7	13	7	13
			7	13		12		12		12
	7		7	13	1		7	13	1	
		12	*	*			*	*		
	1		5	11		11	5	11		11
XVIII		13	5	11	5		5	11	5	
	4	<i>13</i>	5	<i>11</i>	7	<i>15</i>	5	<i>11</i>	7	<i>15</i>
	4			<i>11</i>		<i>13</i>		<i>11</i>	/1	14
		<i>13</i>	5		1		5			
	6	11	7	15		11	7	15	1	13
XXIV	1		7	15		15	7	15	/1	12
					1					

	V2		V3		V4		V3		Pb		Coda	
	Pe	Pd	Pe	Pd								
	3	11	3	11	3	11	3	11	3	11	3	11
		12		12		10		12		10		10
	2	15	5	8	6		5	8	6		6	
	1		1			11	1			11		11
	4	13	5	8	2	15	5	8		15		15
	1		1		1		1		1		1	
	2	<i>15</i>	2	<i>15</i>	4	<i>13</i>	2	<i>15</i>	3	<i>11</i>	3	<i>11</i>
	4		4		2		4		5		5	
		<i>13</i>		<i>13</i>		<i>15</i>		<i>13</i>		9		9
	6		6	11	6	11	6	11	7	15	7	15
	2	15	2			10	2		1		1	
	1		1	15	1		1	15		15		15
	7	13	7	13	7	14	7	13	7	13	7	13
		12		12	1			12		12	7	13
	2		5	8	4	13	5	8	1		7	13
	1		1		1		1				*	*
	4	13	2	15	2	15	2	15		11	5	11
	1		1		1		1		5		5	11
	2	<i>15</i>	4	<i>13</i>	4	<i>13</i>	4	<i>13</i>	7	<i>15</i>	5	<i>11</i>
	4		6		6		6			<i>13</i>		<i>11</i>
		<i>13</i>		<i>13</i>		<i>13</i>		<i>13</i>	1		5	
		6	7	15	15	7	7	15		11	7	15
	1		1		1		1			15	7	15
				15		15		15	1			
											3	11

Fonte: Transcrição do autor.

¹⁸² <https://youtu.be/9gjL5AY7tFM>

¹⁸³ Nota: O que está representado em itálico: ; Sem itálico: .

V2

Pe	Pd	Id
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M4		
M5		
		A3
M4		
G7	A2	
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M5		
G6		
		A3
M4		
M7	A2	
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M4		
G5		
		A6
M4		
G5		A6
M2		A5
G1		
		A5
M4		
G5		
		A6
M2		
M1		A6

Pb.V2

Pe	Pd	Id
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M4		
M5		
		A4
M4		
G7	A2	
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M5		
G6		
		A4
M4		
M7	A2	
M3	A1	A4
G3		
	A1	A4
M4		
G5		
		A6
M4		
G5		A6
M2		A5
G1		
		A5
M4		
G5		
		A6
M2		A6
M1		

Pe	Pd	Id
M3	A1	A4
G3		

Fonte: Transcrição do autor.

Tablatura 12: *Mama Africa* (Ivan Mucavel)¹⁸⁵.

	Pb.V			Pb			Ch. Voz V.			Ch. Voz		
	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id
I	M1			M1	A1		M1			M1		
	G1			G1			G1			G1		
					X						X	
	M2			M2	*		M2			M2	*	
VI	G2		A5	G2		A5	G2			G2		
								A1			A1	
	M3		A5	M3		A5	M3	A2		M3	A2	
	G3			G3			G3			G3		
		A1			A1			A1			A1	
	M4		A4	M4		A4	M4			M4		
	G5			G5			G5			G5		
XII			A3			A3		A1			A1	
	M2	A2		M2	A2		M2	A2		M2	A2	
	G4			G4			G4			G4		
		A1			A1			A1			A1	
	M2			M2			M2			M2		
	G4		A5	G4		A5	G4			G4		
XXVIII								A1			A1	
	M2		A5	M2		A5	M2	A2		M2	A2	
	G4			G4			G4			G4		
		A1			A1			A1			A1	
	M2		A4	M2		A4	M2	A2		M2	A2	
	G4		A3	G4		A3	G4			G4		
XXIV		A2			A2			A2			A2	

	Pb			V1.V			V1			V2		
	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id
	M1	A1		M1			M1	A1		M1	A1	
	G1			G1			G1			G1		
		X			X			X			X	
	M2	*		M2	*		M2	*		M2	*	
	G2		A5	G2		A5	G2		A5	G2		A5
											A1	
	M3		A5	M3	A1		M3	A1		M3	*	
	G3			G3			G3			G3		A5
		A1			A1			A1			A1	
	M4		A4	M4			M4			M4	*	
	G5			G5		A5	G5			G5		A5
			A3								A1	
	M2	A2		M2	A1		M2	A1		M2	*	
	G4			G4			G4			G4		A5
		A1			A1			A1			A1	
	M2			M2			M2			M2	*	
	G4		A5	G4		A5	G4		A5	G4		A5
											A1	
	M2		A5	M2	A1		M2	A1		M2	*	
	G4			G4			G4			G4		
		A1				A4			A4			A4
	M2		A4	M2		A3	M2		A3	M2		A4
	G4		A3	G4			G4			G4		A3
		A2			A2			A2			A2	

¹⁸⁵ <https://youtu.be/e6Vpf7HewzM>

V3			V4			Pb		
Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id
M1	A1		M1	A1		M1	A1	
G1			G1			G1		
	X			X			X	
M2	*		M2	*		M2	*	
G2		A9	G2			G2		A5
				A5	A9			
M3		A9	M3			M3		A5
G3			G3	A5	A9	G3		
	A4			A4			A1	
M4		A8	M4			M4		A4
M5	A3		G5		A8	G5		
					A8			A3
M2		A7	M2			M2	A2	
G4			G4	A3		G4		
	A3				A7		A1	
M2		A6	M2			M2		
G4	A2		G4		A7	G4		A5
				A4				
M2		A5	M2			M2		A5
G4			G4		A6	G4		
		A4			A5		A1	
M2		A3	M2		A4	M2		A4
G4			G4		A3	G4		A3
	A2			A2			A2	

Fonte: Transcrição do autor.

Tablatura 13: *Tshiketa kudelela* (Luka Mukhavele).

	Pb			V1			V2		
	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id	Pe	Pd	Id
I	M3		A4	G3		A4	G3		A4
	G3		*	G3		A4			
			A4				G3		A5
V			*			A4			
	M4		A4	G5			G5		A6
	G5		*			A4			
	M5		A4	G6		A4	G6		A7
X									
	G6		*			A4			
			A4	G6			G6		A7
			*			A3			
	G7		A3	G7			G7		A6
XV		A2			A2				
	M6	A1		M6	A1		M6		A4
	M6	A1		M6	A1		M6		
XX								A1	
			A3	*			*		
	M4	A1		M4	*				A3
							M4		*
XXV	M6	A1		M6	A1		M6	A1	
	M6	A1		M6	A1		G1	*	
			A3						
XXX	M4	A1		G3	*		G3		

Fonte: Transcrição do autor.

3.4 Compreendendo o cotidiano africano-moçambicano no repertório da mbira

“A arte pré-histórica africana foi, incontestavelmente, um veículo de mensagens pedagógicas e sociais” (KI-ZERBO, 2010, p. 762). No âmbito das artes musicais isto não mudou. A música, através de comunicação verbal criativa, reflete experiências pessoais e sociais cotidianas, assim como crenças e costumes da sociedade. Há um tempo, o etnomusicólogo ganês Kwabena Nketia (1974, p. 189) afirmara que o repertório africano centra-se em assuntos de interesse e preocupação comuns de uma comunidade ou de grupos sociais dentro dela e visa entreter, informar, elogiar, exortar ou inspirar as pessoas participantes.

Ao pensar esta colocação no contexto desta pesquisa, acelera-se a indicação de que o repertório de mbira afirma, explora e celebra o amor, união, trabalho e reeducação sociocultural como principais princípios para a reconstrução do dinamismo ancestral prejudicado pela condenação colonial das sociedades africanas. Essas temáticas podem ser exploradas em várias músicas da mbira do contexto de pesquisa.

Na música *Ubuntu*¹⁸⁶ a mestra Beauty Siteo revela que o amor e união ao próximo atrelam a diversidade que caracteriza o povo africano. Em xiChangana, a mestra chama, repetidamente, uma pessoa (sujeito) **Mama mama mama** para que ela segure nas mãos da mestra **nikhómi mandla** de maneira que juntos possamos vencer **hitahlúlá xikan’we**. Essa frase “Mãe segure na minha mão para juntos vencermos”, ou melhor, **Mama nikhómi mandla hitahlúlá xikan’we** espalha uma mensagem potente para os povos africanos. Mensagem essa sintetizada no nome da música *Ubuntu*, o alicerce da filosofia africana.

O princípio Ubuntu (ou Wumunhu na língua xiChangana) fundamenta que o sujeito e o outro não se dissolvem em um; em vez disso, há uma constante interação humana de modo que a singularidade de outra pessoa enriquece a outra, diz o historiador e filósofo nigeriano Michael Onyebuchi Eze (2008, p. 117). Para refletir esse princípio africano, o povo zulu diz em seu provérbio **Umuntu ngumuntu ngabantu** (eu sou, porque você é), ou melhor, um ser humano é apenas uma pessoa através de outras pessoas. Esse princípio sustenta que a contribuição humana individual faz sentido em articulação com a outra. Isso se constrói a partir da união e do respeito ao próximo, assim como da aceitação da mão e da natureza dinâmica da outra pessoa, tal como ecoada na voz da mestra. Nas artes musicais africanas, que praticam o ubuntu, reconhece-se que cada membro do conjunto desempenha um papel de individualidade, que contribui de forma única para o coletivo, independentemente do seu

¹⁸⁶ <https://youtu.be/vuwK8qdKXts>

talento. É esta complementação de partes que resulta uma construção de culturas harmoniosas na humanidade, harmonia esta que nos foi recusada como povos africanos.

Assim, na música *vanombokaiwa*¹⁸⁷, o mestre Xakada, em seu idioma ndawu¹⁸⁸, fala-nos de um povo oprimido que lança um grito de revolta ao desconforto da opressão, retratando o sofrimento de ser humilhado (**kuchupiwa**), de ser colonizado (**kuntongwa**) e a retirada da sua soberania (**kugogomwewa**).

O mestre narra a opressão dos portugueses que, tendo entrado em Moçambique na década de 1490, só vieram a aceitar a “liberdade” desse país após a guerra de libertação (1964-1974). As bases opressivas do povo moçambicano, triste lembrança, podem ser teorizadas a partir dos fins do século XV, quando Vasco da Gama, célebre navegador português, chegou à ilha de Moçambique, nos princípios de março de 1498 (MONDLANE, 1969, p. 25). Daqui se perspectivaram. Daqui se concretizaram muitos anos de escravidão, muitos anos de colonização! O historiador, antropólogo, físico e político senegalês Cheikh Anta Diop explica que

Depois de seu contato com a África, a Europa do século XVI perdeu, progressivamente, o costume da escravidão interna [na Europa] e, aproveitando sua superioridade em armas, a substituiu pela escravidão negra. Depois do contato com a Europa, o quinhão de escravos africanos subiu de repente, uma vez que se tornou possível que fossem vendidos a pessoas que os exportavam, com toda a cadeia de males conhecidos envolvidos nesses cruzamentos forçados (DIOP, 1987, p. 265).

É nessa ótica que o mestre Xakada, filho do povo oprimido, usa a música como se fosse uma espécie de restituição imaginária e crítica da opressão sobre as pessoas africanas. A música se torna, assim, uma espinha dorsal empregue para a descrição da história cultural e como um processo de negociação da subordinação racial a que África sempre viveu. Com a música *vanombokaiwa*, a minha memória se aliou a visão do historiador britânico Paul Gilroy (2001, p. 129-130) quando afirma que a música continua sendo o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em resgatar críticas do presente pela mobilização de recordações do passado para alimentar suas esperanças utópicas.

Nessa perspectiva, a música *vanombokaiwa* nos conecta com memórias aflitivas do passado individual do mestre e coletivo-histórico da colonização dos africanos-moçambicanos. Essas memórias aflitivas fazem ecos às sofrências cotidianas do povo africano.

¹⁸⁷ <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>

¹⁸⁸ Um dos dialetos dos vaShona, conforme explicado pelo mestre.

Por isso, nos versos da música *Mama África*¹⁸⁹, o mestre Ivan Mucavel – inspirado nas guerras e conflitos atuais – pergunta em seu canto ecoado na mbira: Oh Mãe África, qual é o caminho que está a seguir? *Mama say the way you go now*. A Mãe África responde com esperança, dizendo se acalme meu filho *Take it easy boy* há um caminho longo por trilhar para atingir sua liberdade *Long way to freedom*, uma liberdade que até aqui é utópica. Esta música inclui-se no grupo de composições que refletem sobre uma ordem social [baseada na liberdade], em oposição aos conflitos e tensões (NKETIA, 1974, p. 199).

No entanto, para que, de fato, os povos africanos, no mínimo, experimentem essa liberdade é preciso que eles voltem para as verdadeiras raízes da cultura africana. Quem propõe essa revirada é a mestra Beauty Siteo. Assim, na *Famba kaya*¹⁹⁰ ela notifica a nova geração para que viva os resquícios da ancestralidade africana.

Em seus poucos versos típicos de xiChangana canta **N’wananga famba kaya Uyatívá ntumbuluku wa hina**, ou como preferem os portugueses “Meu[minha] filho[a] vá as suas raízes, procure saber sobre a nossa cultura”. Ela reitera **Famba kaya wena, famba Tu**, vá às suas raízes, vá; **Famba kaya uyativa ntumbuluku, famba Tu**, vá às suas raízes, procure saber sobre a sua cultura, vá.

Esta reiteração não é ao acaso. É que a mensagem deve chegar, não apenas aos jovens africanos que procuram se encontrar, mas também para aqueles que sempre silenciam a cultura africana, depreciando, ignorando, subjugando e intimidando a integridade das artes musicais africanas. Não é segredo que o Governo Português, diz Mondlane (1969, p. 225), silenciou não só a vida política dos africanos, mas também todos outros aspectos tradicionais – artes, línguas, costumes. Aspectos esses que a mestra Beauty procura reconstruí-los em seu repertório musical.

Entretanto, ela não está só nessa luta. A título de exemplo, na música *Back to ancient Africa*¹⁹¹, o mestre Ivan Mucavel se centra em três versos que manifestam o seu desejo pela reeducação africana a partir dos sistemas da sua tradição. Inicialmente, o mestre revela o desejo de voltar para a sua ancestralidade de maneira a revigorar as habilidades que foram aniquiladas [pelo colonizador], habilidades essas que foram construídas pelo grande Egito e grande Zimbabwe *I wish I could go back to my ancestors, learn back the skill that we have lost, that were built by the great Egypt/Zimbabwe*. Em seguida, o mestre convida os “mais experientes para que se prontifiquem a fim de dizer a verdade para a nova geração” **Grandmo**

¹⁸⁹ <https://youtu.be/e6Vpf7HewzM>

¹⁹⁰ <https://youtu.be/YXvAABzkE3Y>

¹⁹¹ <https://youtu.be/jQafFQnfTV4>

and grandpa get ready to tell the real true to this Young generation. E por fim, ele “quer voltar para o passado para tentar encontrar o ponto onde a história [da cultura africana] foi perdida” *I wanna go all the way back to my past try to see the point where my history got lost.*

O Ivan, tal como outros vachayi va timbira, sustenta que é a partir do entendimento da nossa história que podemos reconstruir a filosofia africana, cuja evolução e continuidade ficaram prejudicadas pela estigmatização das sociedades africanas.

Sabe-se que uma das coisas que foi estigmatizada na cultura africana é a música tradicional, incluindo a de mbira. Como já disse, em Claire Jones (2008) se prescreve que a demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos em meados de 1800 desencorajou a música associada à religião tradicional e às práticas de possessão espiritual.

Porém, para a revirada dessa demonização, a mestra Beauty Siteo na música *Melodia*¹⁹² faz um tributo poético às próprias teclas (sons) da mbira, solicitando a volta não apenas das diferentes versões de mbira destruídas pela bomba da cultura imperial, mas também de outros timbres de instrumentos musicais africanos. A mbira é, nessa música, comparada a uma melodia, a menina linda, a lua, ao céu, ao arco íris, ao universo e ao verso, como se pode testemunhar abaixo:

Melodia dos meus olhos vem cá você aqui

Lhalelani ntombhí leyi ya masvula (vejam essa linda menina)

Lhalelani ntombhí ya masvula (vejam essa linda menina)

Eu sou o sol, tu és a lua

Eu sou a terra e tu és o céu

Eu sou o mundo, lua, Sky, the rainbow

Tu és o meu universo, verso

Ntombhí ya masvula (menina linda)

Melodia dos meus olhos vem cá você aqui

Ntombhí ya masvula (menina linda)

Portanto, a música é, docilmente, utilizada para revigorar a beleza dos sons dos instrumentos musicais ora calados. Mas, fora deste combate contra a estigmatização e preconceitos, os/as vachayi va timbira valorizam em suas narrações musicais as fontes naturais que garantem a sua sobrevivência.

¹⁹² <https://youtu.be/n9sjwZpcbJE?t=31>

Na composição *Mvura*¹⁹³, em língua shona o mestre Maneto canta versos como **Honai mvura, mvura woo mvura yoo** (Veja a água, esta água, água); **Honai zuva, zuva woo zuva yoo** (Veja o sol, este sol, sol). Ele afirma em sua performance que **Vakuru vakare vakati zvese zvinopona nemvura yoo**, ou seja, os mais velhos previram (disseram) que todos seres vivem através de água; Ou ainda **Vakuru vakare vakati zvese zvinopona nemzuva yoo** os mais velhos disseram que todos seres vivem através do sol.

Ele especifica que **Kana isusu tinorarama nemvura yoo** (mesmo nós, os seres humanos, vivemos através de água); **Kana isusu tinorarama nezua yoo** (mesmo nós, os seres humanos, vivemos através de sol). Ainda nessa linha ele canta que **Kana zvese zvemusangu zvinorarama nemvura yoo** (mesmo todas as coisas da floresta, também, vivem através da água); **Kana zvese zvemuzangu zvinorarama nezua yoo** (mesmo todas as coisas da floresta, também, vivem através de sol).

Essas fontes da natureza são importantes, pois **Kana zvese tinorima zvinorarama nemvura yoo** (todas as nossas plantas sobrevivem dessa água); **Kana zvese tinorima zvinorarama nezua yoo** (todas as plantas sobrevivem desse sol). Para finalizar os seus versos, o mestre emite de maneira repetida: **Honai mvura inoraramisa zvese** (Veja a água faz com que todas as coisas sobrevivam); **Honai zuva inoraramisa zvese** (Veja o sol faz com que todas as coisas sobrevivam).

Esta peça musical, mais do que narrar a importância dos recursos naturais, releva o valor da música de mbira, comentada pelo mestre May Mbira quando relata que esta prática musical o remete “muito ao próprio cuidado do meio ambiente, das espécies, da natureza (com as plantas), da terra (de onde nós estamos), dos mares, dos rios, [...]” (DOS MARQUILE, 2022).

Porém, os recursos da natureza estão sendo, cada vez mais, escassos e inacessíveis para as pessoas africanas no território africano, devido à má ação e exploração humana. Portanto, o mestre Zande Mudolas na sua música *Mátí*¹⁹⁴ (água), pensada em xiChangana, aponta para isso. Em sua performance canta **Mátí yakúbásá yakúphá makálá ngopfu mugangéni wa mina** (a água limpa é muito escassa no meu bairro); **Mátí hiphúzaka mugangéni maluva**¹⁹⁵ **ngopfu mátí** (a água que bebemos no bairro é muito salgada); **Mátí lawa yakulává a mpfhuká utatímá a tórhá wena makárhátá** (água essa, que para sua aquisição e para matar a sede, é preciso percorrer longa distância; É um calcanhar de

¹⁹³ https://youtu.be/PCRcyy_Uw9g

¹⁹⁴ <https://youtu.be/6sOQSLZ6ndU>

¹⁹⁵ Palavra explicada pelo mestre como água salgada.

Aquiles); **Mátí lawa yakúnychíma yakutani hiphúzáká tiveni wena mahidláyá** (essa água turva do lago que bebemos está nos matando).

No coro o mestre segue, melancolicamente, vocalizando **Mátí Mátí** criando uma ponte para descrever as consequências da falta de água. Assim, na segunda estrofe relata que **Kuxwela ka mina xikólweni xa mina, adzifúndhí nchúmú wena, yikulává mátí wena**, ou seja, devido ao meu atraso na escola, pela procura da água, não aprendo nada. Assim, **Milórhó ya mina se yopéngwa ni mátí, svadzivává mbilwini mina, dzito yini múndzuku**, isto é, os meus sonhos estão sendo barrados pela falta de água, dói-me o coração e não sei o que será de mim no futuro.

E, assim, volta à lamentação do coro **Mátí, Mátí** que lhe encaminha para o clímax do lamento emitido em jeito de uma pergunta retórica **Mátí lawa, Mátí lawa; Mátí lawa se kukálá ka wona Mátí lawa; Kasi yi mání xana a nga ta hipfuna** (Que água rara! Quem nos ajudará?).

É preciso dar ênfase que em muitas partes de Moçambique vive-se um problema crônico da falta de água e afecta bastante na qualidade de vida e educação dos moçambicanos, principalmente, das mulheres. São as mulheres que, estruturalmente, percorrem longas distâncias à procura da água para garantir a sobrevivência familiar, acabando por abandonarem a escola, serem violada e casarem-se prematuramente; São elas, ainda, que têm sido isoladas em casa e forçada a realizar o trabalho de dar à luz, criar, disciplinar, cozinhar, engomar e servir como trabalhador produtivo invisível. Ou seja, frisa a filósofa feminista negra brasileira Djamila Ribeiro (2017, p. 36), as “[...] mulheres, ainda, são aquelas moldadas para desempenhar o trabalho doméstico e obrigadas a serem as maiores responsáveis pela criação dos filhos”.

A mestra Beauty luta contra este paradigma em seu repertório. Na música *Maliana*¹⁹⁶ canta uma situação que estimula uma mudança de ideologia sobre a mulher. Pois, **Ayosuketana Maliana akhava botá axitikweni akunigalivóni mina**, ou seja, de repente a Maliana chutou a panela no lume (lareira) dizendo “não estou para isso”.

Ela se opunha ao fato de ter sido, culturalmente, associada apenas à cozinha (lareira), ou como ela mesma canta **Lakuntumbulukela axitikó ntséná**. E para que a maior parte do mundo acate a mensagem, ela canta uma das frases em inglês dizendo *Maliana fly so high where no one could ever rich you* (Maliana – mulher – voe tão alto, para um lugar, onde

¹⁹⁶ <https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY>

ninguém te alcanará). Portanto, a mestra Beauty clama pela independência da mulher moçambicana em várias esferas da vida.

Esta luta é, também, permeada no repertório do mestre Maneto Tefula. Na sua música *Hama dzangu*¹⁹⁷, pensada em shona¹⁹⁸, a letra progride da seguinte maneira: **Hama dzangu imwe regai ndimuudzei** (família deixe que eu conte); **Regai ndimuudzei, zuiiri mumwoyo mwangu ine** (deixe que eu vos conte o que tenho no meu coração); **Zuiiri mumwoyo mwangu, mukadzi wangu uyu ine** (o que está no meu coração é sobre a minha esposa); **Mukadzi wangu uyu ine, ndakamushupikira** (essa é minha esposa a qual sofri por ela); **Ndakamushupikira, ndichi muroora ine** (sofri para casá-la); **Musamugare nhaka** (não me substituam).

Nessa música, o mestre Maneto critica uma tradição que acontece em algumas etnias moçambicanas nas quais se num casal morre o marido, a viúva é obrigada a casar-se com um dos familiares do marido, principalmente, com o irmão do falecido, concretizando o que na cultura do sul de Moçambique se denomina **kucinga**, enquanto no centro e norte é **kupita kufa**.

Na prática de kucinga ou kupita kufa, a mulher é concebida como direito dos homens, legitimado pelo casamento com um dos membros da família. Essa prática concretiza as relações sociais responsáveis pela criação das ideias que garantem a apropriação (de mente e corpo) da mulher pelo homem, a sexagem (Cf. FALQUET, 2016).

Essa subordinação da mulher é, socialmente, naturalizada, obrigando a mulher a responder às investidas culturais conduzidas pelas crenças da família do marido, numa concepção patriarcal em que a mulher é vista, sucessivamente, um direito dos homens da família. Essa subordinação é refutada pelo mestre, afirmando que os homens, após a sua morte, não precisam de nenhuma substituição legitimada pela crença de kucinga ou kupita kufa.

Portanto, a música intervém como um meio de transformação (crítica) de práticas ideológicas de certos grupos socioculturais, mas, também como uma maneira de educar e sensibilizar, socialmente, as comunidades moçambicanas sobre o respeito das esposas/os dos outros/as, concretizando “tentativas deliberadas das canções para educar os jovens” (NKETIA, 1974, p. 204).

¹⁹⁷ <https://youtu.be/CBHIGLYzBc0>

¹⁹⁸ Com algumas passagens em Sena e Ndawu.

Na música *tshiketa kudelela*¹⁹⁹ do Luka Mukhavele, um conjunto de *performers* emitem suas vozes graves, médias e agudas em xiChangana para convidarem outras pessoas a abandonarem o ato maligno de desprezo, ou seja **Tshiketa kudelela vavanuna/vavasati va'nwani vangakudlaya.**

O compositor acredita que conquistar esposa/o de outras pessoas constitui um tipo de desprezo. Assim, os homens são advertidos a deixarem de conquistar esposas de outros, mesmo que elas sejam lindas. As mulheres, por sua vez, são apeladas, também, a abandonarem este ato, mesmo que os homens em face possuam uma riqueza do tipo comboios e aviões. Em expressões dos vaChangana escutamos frases como: **1) Unga mugangisi nsati wa vanhu ambhi ayoxonga ingi i ntsumi; 2) Unga gangi nuna wa van'we, ambhi ani svitimela ni mavhiyan'wu.**

A linha vocal principal descreve algumas consequências de conquistar esposa[o] do[a] outro[a], pontuando que se a pessoa praticante deste ato for encontrada será acorrentada e batida com instrumentos contundentes: **Phe vatakubhoha hi machini, vakuhlahla hi mabanga, vakugangadzela hi mabewela.** O coro em uníssono enfatiza essas consequências negativas cantando repetidas vezes na forma de resposta, **svinikhombo**, até que a música termine.

Embora este conteúdo possa parecer agressivo na resolução de problemas, ele foi apropriado – tal como outras técnicas africanas – para que as pessoas evitassem se intrometer nas relações de casais, mantendo assim a lei e ordem da sua comunidade. Dessa maneira, Nzewi (2007, p. 96) explica que a manutenção da lei e da ordem em algumas sociedades africanas, era e continua, principalmente, um processo musical. Nessa ótica, os músicos recebem a tarefa de expor, musical e publicamente, aqueles que violam os preceitos e prescrições públicas da sua comunidade. A natureza da sanção contra esses infratores é narrada em repertório tocado em ocasiões e locais públicos, especialmente, programados, transferindo a responsabilidade da ação educativa para a música.

As pessoas que são elogiadas nesse contexto, segundo Nketia (1974), podem ser mencionadas pelos seus nomes próprios, enquanto que as que são criticadas podem ser expostas, indiretamente, através do uso de alusões ou de referências apropriadas ou ainda de provérbios. Assim, a música *tshiketa kudelela*, usando referências apropriadas para uma crítica comportamental, cumpre uma função pedagógica como um meio de educação, mudança e intervenção social nas comunidades em face.

¹⁹⁹ <https://soundcloud.com/user-91938060/tshiketa-kudelela>

Enquanto, em *tshiketa kudelela*, as pessoas praticantes da traição são acorrentadas e batidas com instrumentos contundentes, na música *Maria café*²⁰⁰ do Zande Mudolas a traição é resolvida terminando a relação. Essa música, pensada também, em xiChangana começa com o sujeito sofredor perguntando **Hayine wena mina udzikárhátá/ udzixánísá** (porquê você me faz sofrer?). Esse sujeito segue cantando **Maria café mina wadzikárhátá/wadzixánísá** (Maria Café – pressupondo nome de uma mulher – me maltrata), embora **Nichatile wena mina hí rirhándzú** (eu tenha lhe casado por amor). Em sua voz reitera **Maria café mina wadzikárhátá/wadzixánísá** (Maria Café me maltrata), assim, **Mina na wena se higama lani** (a nossa relação termina por aqui), pois, **rirhándzú ra mina na wena se lifambile mbilwini ya mina**, ou seja, o meu amor por si já desapareceu em meu coração. Para todo caso, a resolução de problemas conjugais dependerá de uma situação a outra.

Para além dos aspectos já abordados, os/as vachayi va timbira usam a sua música para homenagear os seus pares. Na música *Nharira*²⁰¹, o mestre Ivan Mucavel canta seus versos em xiChangana para homenagear o falecido mestre da mbira, o Beto Nharira. Na estrutura cíclica africana são emitidos três versos: “Amigo Nharira, o meu corpo parece um pássaro” (**Hey mama muzimbhá wa mina Nharira igi xinyanyana**); “Quero andar pelo espaço, passar por vários países, exibindo a nossa cultura” (**Dzilává kufámbá móyéní dzyela matíkó dzivakómbá ntumbuluku wa hina**); “Uma cultura linda” (**Waku sáséka, wa kúxóngá**) e digna de ser perpetuada. Para que essa cultura seja perpetuada, o mestre Ivan acredita que ainda conta com o falecido Nharira através do diálogo nos sonhos, por isso ele canta **Hitavúlavúla kamilórhó munghanu wa mina** (meu amigo comunicaremos nos sonhos).

Nessa ótica, a música *Nharira* une o vivo e o morto, gerando o que os teóricos remetem a uma visão negro-africana do mundo. “Para o africano, o ser humano e o divino participam da mesma integridade e plenitude cósmica dentro do mesmo fenômeno universal” (MARTINS, 1995, p. 867). As forças que estão interagindo nessa coparticipação,

[...] são recriadas, mediadas e interagidas em uma composição musical que é concebida para transacionar o significado da força vital ideal – uma unidade de mente, corpo e ação que confere uma vida sublime. Portanto, a música indígena africana é uma força que transaciona as questões tangíveis e intangíveis da vida e da morte²⁰² (NZEWI, 2007, p. 11).

²⁰⁰ <https://youtu.be/GeHTanxhpD0>

²⁰¹ <https://youtu.be/Vgzfi2tqJ6M>

²⁰² “[...] become re-created, mediated and interacted in a musical composition that is conceived to transact the meaning of ideal life-force – a unity of mind, body and action that accords sublime living. Hence African

Nessa visão, a música *Nharira* se torna um meio transcendente de comunicação com as divindades ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera, socialmente, coesa numa experiência vivenciada de forma conectada em performance. Na visão africana, o passado torna-se fonte de inspiração, o lugar de uma experiência acumulada, que habita o presente (a nossa respiração) e o futuro sendo nossa pretensão coletiva²⁰³.

Portanto, o passado do mestre Nharira foi uma grande fonte de inspiração da música *Nharira* da qual muitos moçambicanos, hoje, cantam e dançam em festivais, festas, saraus culturais, lareiras, entre outros eventos. Assim, se espera que ela sirva de fonte de criação em performance e composição, revelando elementos que animam o povo africano e condicionam seus atos futuros pela representação dos arquétipos do passado. Músicas como *Nharira* são enquadradas em composições reflexivas, que para Nketia (1974, p. 195) são dirigidas a indivíduos, sejam reis, mortos ou vivos, criaturas personificadas e objetos da natureza, ou seres e forças sobrenaturais.

É importante apontar que a maioria dos/das *vachayi va timbira* cujas músicas foram descritas aqui, de fato, vivem de mbira: constroem, tocam, vendem, ensinam a mbira e reconstróem, através desta, os sistemas da tradição africana nas comunidades. Portanto, eles vivem a e da mbira, como se ela fosse a sua *machamba*, seu campo de cultivo.

Desse modo, inspirada na vida da zona rural, o mestre Zande Mudolas usa o idioma xiChangana na música *Vutómí la kútíka*²⁰⁴ para dizer **Lávisáni jambu se lixíle vamakwérhú pfúkání ahifámbéni masín'wini** (vejam o sol já nasceu, acordem e vamos ao nosso campo de cultivo); **Yingisáni nkúkú wamipfúxá vamakwérhú pfúkání ahifámbéni kurimeni** (escutem o galo vós acorda, levantem e vamos ao nosso campo de cultivo); **Na wina tintombhí mingasálí ndsákú wina pfúkání yamilává a combeni** (vocês meninas, também, não fiquem por trás, acordem e vamos ao poço de água); **Na wina svihlangi mingasálí ndzhákú wina pfúkání yamilává xikólweni, mitafúndhá** (vocês crianças, também, não fiquem atrás, acordem e vamos a escola para aprender); Pois, **Vutómí la kútíka/kutani lilává kurhendzeveta/kutíyíséla makwérhú wa mina** (a vida difícil demanda desenrascar meu/minha irmão/ã). Para finalizar esta descrição, escutam-se frases como **Imahanyela ya hina mugangéni**, ou seja, esses são os nossos hábitos cotidianos no bairro; **Vutómí la**

indigenous music is a force that transacts the tangible and intangible issues of life and death" (NZEWI, 2007, p. 11).

²⁰³ Cf. Martins (2003, p. 75).

²⁰⁴ <https://youtu.be/9gjL5AY7tFM>

kurima kulavéka ntamu utakótá kudá makwérhú wa mina (meu/minha irmão/a para viver de cultivo é preciso se forçar).

Portanto, o mestre Zande Mudolas sensibiliza as pessoas para que se empenhem em seu ambiente de trabalho e isto se ouve, também, em sua outra música denominada **Rhendzeveta (desenrasque)**²⁰⁵. Nela ecoam-se versos como **Rhendzeveta vutómí a nkámá se wa fámbá; Ríngísá a vutómí a nkámá wa kusíyá**, ou seja, desenrasque a vida, pois, o tempo está passando; experimente fazer algo na vida, pois, o tempo está te deixando. Portanto, **Ungasáli ndzhákú makwérhú wa mina; Avaxavi nkámá misávéni ndhota**, isto é, não fique atrás irmão/o, porque o tempo não se compra.

Já na segunda estrofe explica que **Van'wána se vofika/vofámbá phámbheni/málhwéni** (outras pessoas estão evoluindo), por isso, **Ungasáli ndzhákú makwérhú wa mina; Avaxavi nkámá misávéni ndhota**, não fique atrás irmão, porque o tempo não se compra.

Assim, na terceira estrofe reitera que **Lakárhátá vutómí** (a vida é difícil); **kulavéka wena umaha nchúmú** (é preciso fazer alguma coisa); **Utakótá kuma xan'wanchúmú ndhota** (para poder ter alguma coisa); **A misávéni ya wena** (em seu espaço geográfico). Ou por outra **Lakárhátá vutómí** (a vida é difícil); **kulavéka wena urima xikomu** (é preciso trabalhar a terra no seu campo de cultivo); **Utakótá kugwálá xan'wanchúmú ndhota; Avutón'wini la wena** (para poder plantar alguma coisa em sua vida).

Na última estrofe, Zande Mudolas canta que **Akuná mun'wáná se, a nga ta kupfuna misávéni, lungisa vutómí rhendzeveta wena, ndhota** (Não existe ninguém para zelar por sua vida, cuide da – desenrasca a – sua vida), porque, **Milórhó ya wena se, yilumba wena misávéni, lungisa vutómí rhendzeveta wena, ndhota** (os seus sonhos pertencem a si mesmo, zele por eles, idoso respeitado); já que **Xilo ni xilo misávéni wena, xine se nkámá wa xona, kóngóma phámbheni**, cada coisa aqui na terra tem o seu tempo, por isso avante.

*

Os textos do repertório discutido acima, tal como em Nketia (1974, p. 204), servem como repositório de informações sobre as sociedades africanas e seu modo de vida – registros de suas histórias, crenças e valores. O repertório da mbira aborda questões filosóficas atreladas ao associativismo harmonioso de partes que se complementam para a construção da humanidade, o princípio do Wumunhu ou Ubuntu. Princípio este que foi, terrivelmente, destruído pela matriz do poder colonial. No entanto, o repertório da mbira vem intervindo

²⁰⁵ <https://youtu.be/FCGzeLWn>

contra este silenciamento, buscando caminhos alternativos que possam reavivar os resquícios da ancestralidade africana e, por consequência, auxiliar no entendimento e reconstrução da sua cultura, história e filosofia, contribuindo para a humanidade.

Portanto, mesmo com a demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos, os/as vachayi va timbira têm mostrado o papel dessa música na valorização de canções, danças e instrumentos musicais africanos, assim como no processo de educação sobre comportamentos, socialmente, aceite na sociedade. As mensagens veiculadas pela música da mbira se empenham, também, em fazer reflexões sobre o cuidado com o meio ambiente, a natureza (animais e plantas), a terra, os mares, os rios e mais. Estas mensagens têm servido como uma porta de entrada para o conhecimento de questões culturais, garantindo que uma pessoa possa aprender normas morais e os princípios orientadores e éticos de sua terra. Com esse repertório a pessoa, também, aprende sobre sua própria língua, aplicando-a contextual e criativamente nas músicas.

Em suma, a música de mbira combina palavra, ritmo, movimento, tom, som e silêncio para agregar pessoas de uma determinada comunidade, assumindo um papel de informar, educar, mobilizar e formar, abertamente, a sociedade. Portanto, tinha razão Ki-Zerbo (2010, p. 146) ao defender que “toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo, um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição, que o explica e o justifica”. Cada texto das músicas descritas neste subcapítulo é explicado e justificado pelos acontecimentos do cotidiano africano.

CAPÍTULO IV - NARRATIVAS CRIATIVAS DE VACHAYI VA TIMBIRA

A música de mbira desempenha um papel fundamental para as pessoas que se dedicam à sua prática. A intimidade dos/das vachayi va timbira com esta prática reflete um profundo valor cultural que ultrapassa o fazer musical. Suas experiências abastecem essa compreensão, possibilitando um pensamento que unificam, interativamente, os componentes da sua arte.

4.1 Narrativas dos/das vachayi va timbira

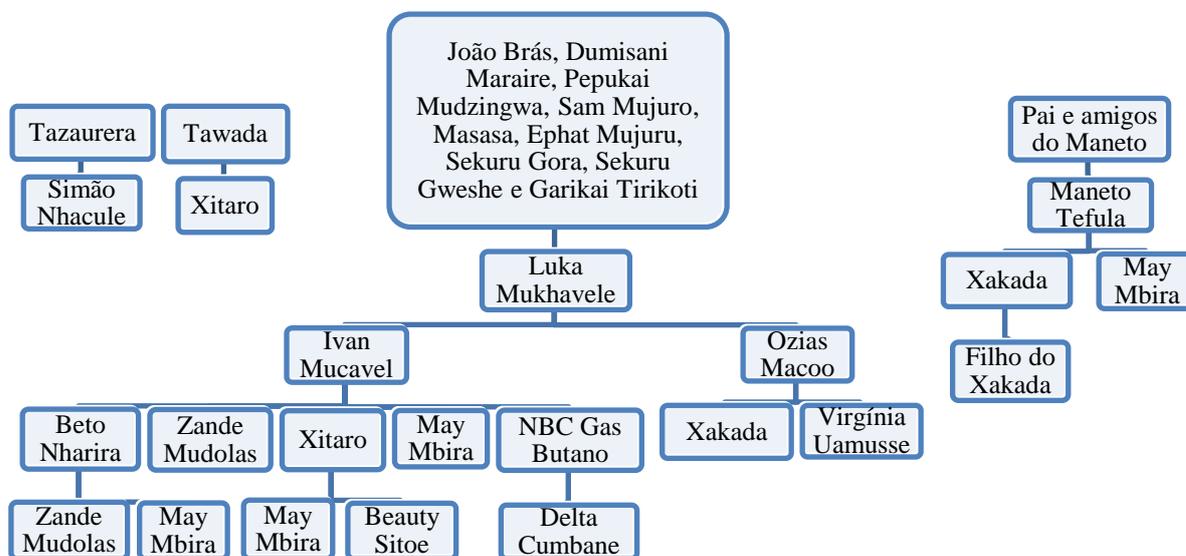
O estudo de pessoas vivas leva o/a pesquisador/a a ver a música como um corpo vivo de conhecimento rico em processos, estilos, gêneros, histórias, costumes entre outros saberes. Para a compreensão das reinvenções criativas na música da mbira contribuíram com suas experiências treze (khúme ni nháru ‘wa’) vachayi va timbira.

A inter-relação dos/das vachayi va timbira cujas narrativas serão apresentadas a seguir possibilita a construção de uma possível árvore genealógica constituída por pessoas de Moçambique, mas que, também, teve contribuições de pessoas zimbabuanas como Dumisani Maraire, Ephant Mujuru, Garikai Tirikoti, Masasa, Samuel (Sam) Mujuro, *sekuru*²⁰⁶ Gora, Sekuru Gweshe, Pepukai Mudzingwa, Tzaurera e Tawada.

Os nomes que se encontram nos retângulos mais acima foram narrados como de pessoas mais experientes numa determinada situação de troca de saberes. Os primeiros nomes que se encontram no topo da transmissão musical, nesse sentido, são de pessoas zimbabuanas, o que por sinal justifica o uso do repertório shona – bastante aplicado no contexto de Zimbabwe – em Moçambique.

²⁰⁶ Termo shona usado para ancião experiente na sua profissão.

Árvore genealógica dos/das vachayi va timbira em Maputo



Fonte: Elaboração do autor.

A árvore genealógica revela que há uma interconexão entre os/as vachayi va timbira em Maputo, no entanto há três experiências isoladas na árvore maior, conforme ilustrado nos dois cantos superiores da árvore genealógica.

4.1.1 Luka Xikhapani Mukhavele

O compositor, tocador, construtor e musicólogo moçambicano Luka Xikhapani Mukhavele (figura 52), foi atribuído este nome original pela sua avó, mas o seu registro oficial ficou Lucas Johane Mucavele, devido ao sistema colonial que no nome Luka, substituiu o “k” pelo “c” e acrescentou o “s” no final. O pai Xikhapani, por sua vez, “foi dado o nome de Johane pelos portugueses quando foi batizado e se tornou cristão”, diz Mukhavele (2021).

Sem se alongar, denuncia-se uma ideologia de dominação e uma influência gramatical que o colonialismo português impôs à cultura africana. Segundo essa ideologia, a cultura africana era, supostamente, incapaz de avanços intelectuais linguísticos. Afinal, ela tem sido propriedade inferiorizada do epítome da humanidade que decide, continuamente, em torno das características gramaticais das terminologias africanas. A intenção do epítome é desconsiderar as autodenominações das pessoas africanas para, facilmente, domesticá-las e interferir nas suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas.

Figura 52: Luka Xikhapani Mukhavele.



Fonte: Silambo (2022h).

Luka nasceu em três de Setembro de 1966, em Xilembeni na província de Gaza, onde passou a sua infância até aos catorze anos. Os seus pais eram praticantes da agricultura industrializada e sempre compravam latas contendo produtos de pulverização do campo agrícola. Luka usava estas latas e as de óleo para construir e tocar as guitarras de lata, svibavhani (figura 53), de forma clandestina já que sua mãe destruía quando as encontrasse.

Figura 53: Luka mostrando svibavhani (singular xibavhani).



Fonte: Macoo (2018).

Nesse sentido, Luka cresceu fazendo svibavhani, além de svitende e se concentrando – junto de outras pessoas – em torno das performances do seu tio materno, Muthakathi Jikijela Ngoveni, músico da zona que tocava xitende²⁰⁷ (figura 15), xizambi²⁰⁸ (figura 54), guitarra, harmônica ambulante em lugares públicos, ruas, lojas e mais. Na casa dos pais do Luka tinha sempre uma ou duas pessoas que ajudavam no campo agrícola e aquela que ficou muito tempo nessa ação tocava xibavhani nas noites, tendo influenciado a formação musical do Luka.

Figura 54: Xizambi (Svizambi).



Fonte: Silambo (2021f).

Luka ouvia, tal como outros cidadãos da sua época, a música de Moçambique, África do Sul e Zimbabwe, assim como do ocidente, pela rádio, na qual de vez em quando aparecia a mbira. Dentre os músicos do Zimbabwe, teve acesso a Elijah Madzikatire, John Chibadura e Thomas Mafumo, tendo o último trazido muita influência em Luka, com sua música baseada em mbira.

Em 1980, Luka foi à Escola Secundária de Namaacha onde concluiu a nona classe em 1984. De 1985 a 1987, residindo no centro oitavo de Março, na cidade de Maputo, frequentou o curso de formação de Professores de Inglês, que o habilitou em 1988 lecionar a língua inglesa na Faculdade de Engenharia da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), mas depois a música o “arrancou de verdade da carreira de professor de inglês” (MUKHAVELE, 2021).

Em 1987, se aventurou para África do Sul, e em 1991 regressou a Moçambique, continuando a fazer música. Em 1992, integrou-se no Instituto de Investigação Sócio-Cultural de Moçambique (ARPAC), pesquisando Música Tradicional do país, tendo conhecido a mbira (nsantse) em Tete com o músico João Brás, mas a sua prática “ficou um pouco remota na memória, [porque] não tinha exercício” (MUKHAVELE, 2021).

Em 1994 através do ARPAC conseguiu uma bolsa para estudar Etnomusicologia no *Zimbabwe College of Music*, onde teve o contato com a mbira através das timbira praticadas

²⁰⁷ <https://youtu.be/dbgs3yqBMeI>; <https://youtu.be/DHGBjhdvkYk>

²⁰⁸ <https://youtu.be/9MnN6IHFtwg>; https://youtu.be/mYD8Ks6_qbw; <https://youtu.be/Nvaoy25oiy4>

em Zimbabwe, a nyunganyunga e dzaVadzimu. Formalmente, dentro do programa de etnomusicologia os seus professores foram Dumisani Maraire (mbira nyunganyunga), Pepukai Mudzingwa e Sam Mujuro (nhare/mbira dzaVadzimu), Masasa (njhare e nyunganyunga).

Paralelamente, fora da escola, Luka fazia muita aprendizagem com diferentes músicos, como Ephat Mujuru (dzaVadzimu), Sekuru Gora (dzaVadzimu), Sekuru Gweshe (Munyonga), Garikai Tirikoti (dzaVadzimu) e mais. Ainda em Zimbabwe Luka fundou *Timbila Recording Studios* e a maioria dos músicos que iam gravar era de mbira, gospel e museve²⁰⁹, no entanto, às vezes tinham alguns que não possuíam dinheiro suficiente, então, propunham trocar serviços, dando instrumento ou aula.

Regressado a Moçambique, em 2005, Luka fundou o laboratório Mukhambira para a pesquisa organológica dos instrumentos musicais africanos-moçambicanos contemporâneos. De 2008 a 2015 foi docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane em Moçambique; em 2010 concluiu mestrado pela Universidade de Sheffield (Inglaterra), e em 2014 iniciou uma interação com a Universidade de Música Franz Liszt Weimar, Alemanha, para onde se deslocou em 2018, tendo concluído o seu doutoramento em 2022.

Luka canta, tocando instrumentos musicais africanos como mbira²¹⁰, marimba²¹¹, xitende, xizambi²¹², xipendani, ndhondhoza²¹³ (figura 55), ximbvokombvoko “mbvoko²¹⁴” (figura 56), tingoma (tambores) e mais. Entre os convencionados ocidentais toca guitarra, piano, trompete e saxofones.

²⁰⁹ Um dos estilos de música de Zimbabwe.

²¹⁰ <https://youtu.be/6bjSxjU46J8>

²¹¹ Ver a partir do minuto 5: <https://youtu.be/66dN0UVDsIk>

²¹² https://youtu.be/mYD8Ks6_qbw

²¹³ https://youtu.be/7xGuopL_k7w

²¹⁴ <https://youtu.be/Bn1KDAPMZAc>

Figura 55: Ndhondhoza²¹⁵.

Fonte: Silambo (2022i).

Figura 56: Ximbvokombvoko²¹⁶.

Fonte: Silambo (2022j).

Em sua composição, performance e pesquisa explora estilos que são congregados no Sudeste da África como xigubu²¹⁷, makhwayi, ximanjhemanjhe, chimurenga, ximatsatsa e mais²¹⁸. Porém, experimenta outras tradições musicais como jazz, reggae, pop, rock, rumba, música oriental e asiática.

A interação é uma das maiores técnicas da sua composição, buscando subsídios de contato inter-humano num ambiente de exploração de vários estilos musicais. Assim, ao compor Luka usa memórias fragmentadas, ou como ele explica, “uma nota que veio dali, outra que veio aqui, acolá e juntou-se com o que eu crio” a partir da música “tradicional” mutável e aberta a estilos e gêneros musicais aplicáveis em seus instrumentos, na maioria por si inventada.

Em resumo, a inserção do Luka no universo musical se deu a partir da reinvenção da “precariedade”, ou seja, transformava e remodelava latas descartáveis e outros materiais em instrumentos musicais, o que foi e continua sendo uma forma de reexistir em meio às

²¹⁵ <https://youtu.be/7J50dZPpsZA>; <https://youtu.be/66dN0UVDSik>

²¹⁶ Ver e ouvir uma versão transformada em mbvoko - <https://youtu.be/Bn1KDAPMZAc>; <https://youtu.be/3441j-CrmCU>

²¹⁷ <https://youtu.be/6bjSxjU46J8>

²¹⁸ Faça uma abordagem mais detalhada desses estilos no capítulo III.

ausências do contexto pós-colonial associado à independência de Moçambique ocorrida 1975, sucedida de longa guerra civil (1977-1992) e recente processo de reconstrução nacional.

4.1.2 Ivan Johane Mucavel²¹⁹

Moto M'djindja é o nome artístico do construtor, tocador, instrutor, apreciador da mbira, mestre Ivan Johan Mucavel (figura 57). A expressão Moto M'djindja do idioma africano suaíli significa, como já dito, “fogo que, dificilmente, se apaga, faça chuva, vento ou sol” (MUCAVEL, 2019).

Figura 57: Mestre Moto M'djindja.



Fonte: Silambo (2021g).

O mestre Moto M'djindja nasceu na cidade de Maputo em 1981. É o único filho do casal Rúben Johan Mucavel e Ramúla José Alves Pereira. Seu pai teve uma experiência com música no seminário em Chokwé (Gaza²²⁰), onde se iniciou com piano, tendo depois inspirado toda a família, apesar de ele não ter continuado a exercer a atividade musical profissionalmente. Dessa inspiração, o mestre revela:

²¹⁹ Parte deste subcapítulo foi discutida em pares na Revista OPUS (SILAMBO, 2021).

²²⁰ Uma das províncias do sul de Moçambique.

“eu desde criança sempre gostei de cantar e dançar”, [porém] “a minha infância foi sofrida”, [pois] “cresci sem a minha mãe”. [...] “Ela teve um acidente de viação na Manhiça [Maputo] [...] aos meus dois anos”, [...] [mas,] “felizmente, [eu] não estava no carro”. [...] “Então, nessa primeira fase fui criado pelos meus avós e, quando faleceram, fiquei com minhas tias”. [...] “Meus pais não viveram juntos, praticamente, pois naquele tempo muito conturbado da guerra civil, meu pai teve problemas políticos – cá em Moçambique – que lhe obrigaram a ir à África de Sul” (MUCAVEL, 2019).

O tempo foi passando, e, quando o mestre tinha, aproximadamente, 10 anos, seu pai regressou a Moçambique e o inscreveu na escola de música da Rádio Moçambique por oito meses, “mas era muita teoria [ocidental] que não apaixonava e não dava para entender; eu queria o instrumento logo, porque meu pai tinha órgão em casa que eu já tocava ‘uma música pop da década de 1990’” (MUCAVEL, 2019).

Esse envolvimento musical, também, se deu pela família alargada. Em vista disso, o mestre revela que, quando o seu tio Luka Mukhavele vivia na cidade de Maputo, no cortiço costumava tocar trompete na varanda, estimulando o seu interesse. Pouco a pouco descobriu que o seu tio estava envolvido com a música em Zimbabwe, aprimorando o seu interesse musical. “Ele [Luka] é que me desperta. Então, quando [...] ele veio com todo aquele aparato de músico, me cativou logo à primeira vista. Lembro que ele trouxe aquelas sandálias de cabedal assim, foi um amor à primeira vista” (MUCAVEL, 2019). Foi por meio desse tio que o mestre conheceu a mbira.

Todavia, para além da família, o mestre começa tocando guitarra e outros instrumentos musicais na sua zona de origem, bairro do Alto Maé (Cidade de Maputo), onde, junto do seu vizinho, o flautista Nelo, radicado na Alemanha, criaram em, aproximadamente, 1998 a banda Licoloma, que em gitonga²²¹ significa lanho, ou seja, coco ainda verde. Licoloma, diz o mestre Mucavel (2019), “foi o primeiro grupo em Moçambique a usar mbira como instrumento principal”.

O uso da mbira e de outros instrumentos musicais foi motivado pela necessidade de diversificar os instrumentos numa época em que todos os membros da banda tocavam a guitarra. “O meu amigo Nelo já começa a fazer aulas de flauta transversal, e o seu irmão mais velho, Hoigo Jasse [, artisticamente, Mbongani], foi improvisado para tocar mbira” (MUCAVEL, 2019).

O mestre já era tocador de mbira desde, aproximadamente, 1997, mas tiveram que atribuir este instrumento musical a outro membro da banda (Hoigo Jasse), porque o

²²¹ Um dos idiomas, comumente, falado na província de Inhambane, sul de Moçambique.

“instrumento de iniciação musical profissional [do mestre] foi percussão, solista de jembe e conga” (MUCAVEL, 2019). A prática artística experimental aplicada e o “suporte moral e intelectual” de Luka contribuíram para que “por volta de 1998-1999 a banda apresentasse *workshops*” em prol da música local moçambicana.

Em vista das descrições acima e de outros fatores, o mestre abraçou a performance musical “noturna” desde miúdo, precisamente, em 1997, associando-se ao Tchova Xitaduma, um dos movimentos que, em sua opinião, foi um catalisador incomparável para a divulgação da música moçambicana, particularmente, a “tradicional”.

Aquilo fundamentou e incentivou muitos jovens a criarem bandas para tocar no Tchova, e não havia, realmente, nenhum incentivo financeiro, era aquele estar juntos de jovens. E aquilo era muito saudável, percebe? A partir dali havia bandas que eram observadas e apanhavam contratos e iam para Europa (MUCAVEL, 2019).

Assim, eram estabelecidas colaborações que fluíam entre as pessoas em performance através de relações de confiança alicerçadas pelo estar junto, musical ou interpessoalmente. Consequentemente, “criei o Projeto África, que foi uma banda que ganhou o Concurso *Crossroads* e que foi premiada a ir à Suécia, [mas] eu não fui, porque tive um acidente naquele exato momento [...] e fiquei, completamente, bloqueado” (MUCAVEL, 2019).

Apesar disso, o mestre participou de várias bandas e eventos em Moçambique. Quando começou a ficar um “bocadinho esgotado a nível pessoal”, desconectou-se das suas bandas e em 2001 iniciou suas viagens para Zimbabwe, seguindo o seu tio Luka, que já tinha um estúdio e carreira musical estável naquele país.

Em Zimbabwe, o mestre almejava frequentar o curso de Etnomusicologia no *Zimbabwe College of Music*, de forma a interagir com outras pessoas apreciadoras e intelectuais das músicas africanas – incluindo a de mbira –, mas, infelizmente, ainda não possuía a qualificação acadêmica exigida. Diante dessa situação, acabou trabalhando no estúdio. “Fui aprendendo aqueles processos todos e muitas vezes o meu tio não tinha tempo, eu ficava ali, ele só me dizia você liga aqui, desliga ali, põe microfone, para ver os níveis do som, é aqui, aqui, ali, prontos, assim. Então, aquilo era uma escola para mim” (MUCAVEL, 2019).

Essas ações e situações contribuíram para que o mestre interagisse com vários outros mestres, músicos, artistas etc. que impactaram, positiva e negativamente, em sua performance musical e humana.

Então, a partir de Tchova, houve aspectos positivos, porque consegui perceber a música na sua complexidade, mas também negativos, porque fui descobrindo o que andava à volta desta música do mau também, e, como não tinha discernimento para perceber essa coisa de bem e do mal, engrenei, fui tendo experiências que me lesaram bastante (MUCAVEL, 2019).

Nessa lente, as fases da infância, juventude e parte da vida adulta do mestre foram muito problemáticas e acompanhadas pelas “boêmias noturnas e vícios”. Ele descreve, abertamente, as suas vivências com infinitas gotas de lágrimas, porque não o orgulha pelo fato de ter limitado a sua progressão em todos os níveis da vida.

Eu fui alcoólatra por muitos anos, tive outros vícios, como droga. [...] Realmente, eu gostaria de incentivar os jovens que não enveredassem por este caminho. [...]. Eu acho que isso foi um revés na minha vida, de verdade, se tivesse sido de outra maneira, eu acho que, eu teria, teria, teria, teria sido mais completo no nível de felicidade (MUCAVEL, 2019).

O mestre vincula a sua vulnerabilidade aos vícios ao fato de ter iniciado a carreira de música e palcos noturnos cedo, para além de ter se desconectado dos seus pais e tios de uma forma direta ou indireta. Contudo, ele é otimista “a vida ainda não acabou, estamos no processo [...]” (MUCAVEL, 2019) – a ponto de, paralelamente a esses vícios, sempre ter continuado com as suas atividades como artista, mesmo enfrentando prós e contras.

Em termos de estilos, o mestre percebe que a sua fundação musical é, ritmicamente, tradicional africano-moçambicana, com destaque para xigubu, makhwayi, nghalánga etc.²²². A sua identificação com tal referência é ideológica, na medida em que devemos “construir uma base musical tradicional, porque fomos desconectados dessa tradição²²³, uma coisa que devia ser muito natural” (MUCAVEL, 2019).

O interesse pela tradição e pelos efeitos particulares dos instrumentos musicais conduziram-no, autodidaticamente, no aprimoramento de habilidades que o ajudassem a lidar com a performance da mbira.

Eu na verdade começo mbira tocando sozinho, porque, se tu pegas uma mbira, tocas um tema, um som, outro som, comesças a perceber que ela começa a te levar, começa a te chamar, e ela tem essa capacidade de criar um encantamento inicial. Sim, a mbira tem essa magia, comparativamente a outros instrumentos, pelo tamanho e profundidade do próprio instrumento (MUCAVEL, 2019).

²²² Contudo, também teve influências de rock, jazz, fusion etc.

²²³ Devido aos projetos de escravização, civilização, colonização e cristianização da África.

O mestre toca vários tipos de mbira, porém se envolveu mais com duas versões – a dzaVadzimu e nyunganyunga – por serem, historicamente, mais tocadas em Zimbabwe e Moçambique. Qualquer versão da mbira é de fácil portabilidade, podendo contribuir na troca e veiculação dos saberes culturais na sociedade facilmente.

A primeira pessoa com quem o mestre trocou experiência foi o falecido mestre Nharira, um amigo e irmão que lhe atribuiu o nome de Moto M’djindja. “Então, foi o meu primeiro aluno da mbira dzaVadzimu, porque eu, nesse tempo, não tocava nyunganyunga”.

Particularmente para o mestre, percebe-se que as atividades de execução e transmissão foram auxiliadas pelo processo de construção dos instrumentos musicais desde, aproximadamente, 1997. Contudo, no que diz respeito à construção da mbira, foi a partir de 2000, ao lado de seu amigo Mbongani, que montou uma mbira baseada na lógica gradual daquilo que ele já tocava e percebia no instrumento e foi através desta experiência que eles começaram a desenvolver a sua percepção (figura 58).

Figura 58: Mestre Ivan na construção da mbira no Mukhambira.



Fonte: Silva (2020)

O mestre, como construtor de instrumentos musicais, junto de seu tio Luka, experimentou e remodelou vários instrumentos musicais de Moçambique e África, tais como xitende (figura 15), xizambi (figura 54), xipendani (figura 59), mbira, marimba etc.

Figura 59: Xipendani.



Fonte: Silambo (2022k).

Essa experiência foi compartilhada com outras pessoas, que, por sua vez, a propagaram adiante, destacando Nharira, Xitaro, entre outras. Trata-se de um processo prático e aberto a experiências e habilidades individuais de cada pessoa. “É na prática mesmo, mas faço um pequeno esboço de alguns processos básicos que acontecem ali” (MUCAVEL, 2019).

Nesses processos são definidos e examinados, por exemplo, as madeiras e os metais que são usados na construção, o que ajuda na compreensão das propriedades acústicas, técnicas, tecnologias de construção, proporcionalidades, tamanhos, formas e timbres apropriados para uma determinada (performance da) mbira²²⁴.

Na construção da mbira, “os obstáculos nunca vão deixar de existir”, mas eles são abafados por “muito amor à camisola e prazer” (MUCAVEL, 2019).

“Faço isso, porque gosto. Aqueles momentos de martelar [o varão para fazer lamelas], das mãos saem os calos, dói-me a mão, mas agrada-me o espírito”; “Quanto mais, fortifica o meu pulso, porque é um exercício físico de músculo constante, então eu, quando fico muito tempo sem fazer mbira, sinto que os meus músculos atrofiam, então, quando volto a fazer mbira, sinto [um alívio]”; “A dor, você tem que conviver com ela, é mesmo como quando tocas o instrumento, aquele calo, às vezes, há momento que te vai incomodar, [mas aprende a lidar com ele]”; “Eu, quando fabrico uma mbira, é impossível não me martelar [...], ou, quando vou ao *grinder* [rebarbadora de mesa], é impossível não me [cortar]”. “Então, eu digo que me aleijo todos os dias e, se fosse para uma pessoa, assim, iniciante, aquelas dores faziam-lhe abdicar desta profissão”, [contudo] “o prazer de ver um instrumento finalizado e poder fazer o som às vezes suplanta a dor” (MUCAVEL, 2019).

Assim, o mestre tem uma relação imediata com o instrumento musical e a mbira torna-se parte dele. Na realização da performance (no palco), tanto o instrumento musical como o próprio mestre são projetados dentro de uma determinada acentuação rítmica e melódica. Nessa ótica, durante a execução, os dois são articulados pelas técnicas emitidas dos dedos do mestre para o instrumento. A mbira é mais que um instrumento, é uma parte do corpo do mestre que inspira a sua performance de forma instigante.

A “partitura” do mestre é fundamentada pelas vivências mutáveis consumadas em seu universo social, que têm na performance sua plataforma de manifestação. Assim, as vivências do mestre se tornam protocolos comunicativo-interpretativos que fundamentam e individualizam a sua prática artística, compartilhando gestos corporais e ações anti-

²²⁴ Esta temática foi discutida por Silambo (2012) na monografia da graduação.

conformistas que o tornam sempre pronto a buscar e construir o novo no meio social da composição em performance.

Em suma, o mestre Moto M'djindja se envolve com a música de mbira pela construção e execução da mbira, assim como pelo compartilhamento dos seus saberes e afirmação de relacionamentos com os pares. Portanto, a performance do mestre Moto M'djindja ultrapassa a música e o palco em si, pois, em suas palavras, “a mbira me ensina e conforta todos os dias” (MUCAVEL, 2019).

4.1.3 Clélio Emídio Vilanculos

“A mbira é uma biblioteca com vários livros dentro dela”.

A frase em epígrafe ecoa os espaços de conversas e de experiências orientados pelo mestre Clélio Emídio Vilanculos, ou Xitaro como é, artisticamente, conhecido (figura 60).

Figura 60: Mestre Xitaro.



Fonte: Silambo (20221).

Emídio Pedro Vilanculos e Isaura de Luz Teixeira nasceram o mestre Xitaro em Maputo aos 12 dias de Setembro de 1982. Desde cedo, o mestre esteve num ambiente musical fértil, afinal seu pai é um grande apreciador de música. Xitaro narra que “a primeira vez que tive contato com instrumentos de música clássica erudita, por acaso, foi por insistência dele [meu pai], ele tocava a guitarra, como *hobby*”.

Desse modo, a música sempre esteve na casa do mestre, mesmo que, de forma não profissional. O seu pai sempre juntou amigos para tocá-la como cerimonial familiar. Mesmo

com esse ambiente favorável para o desenvolvimento musical, os quatro irmãos do mestre – Recardo, Regina, Melita e Honório – optaram em não serem músicos.

Embora essa rejeição musical, a infância do mestre Xitaro foi rica em oportunidades de aprendizagem.

[...] Tive uma infância muito diversa, porque pela situação profissional do meu pai tive que me mover muito, de lado a lado, então, tive a possibilidade de ter contato com muitas crianças e aprender várias coisas.

[...] uma das questões importante, nesse giro, é o aprendizado de artesanato.

[...] tive formação na área de artesanato com os meus dezasseis anos de idade e aí fui brincando com artesanato, aprendi a fazer xigoviya (figura 61), instrumento musical de Moçambique (VILANCULOS, 2019).

Figura 61: Xigoviya.



Fonte: Silambo (2021h).

A partir dessas experiências, anos depois, o mestre colaborou na banda Nkhoswe, no projeto Pissa Nyunganyunga, no projeto Músicas do Índico etc. Essas trocas encaminham Vilanculos (2019) à crença multidisciplinar de que “o meu processo de construção [da mbira] como pessoa deriva, praticamente, de intercâmbios que vou fazendo, não só na área musical, mas noutras áreas que estou envolvido nelas”.

[...] eu sou formado em nível superior em construção de instrumentos de música clássica erudita, especializado em guitarra clássica. Trabalho com uma unidade de investigação de instrumentos da música clássica no sistema menduina na Espanha [...], mas, também, de instrumentos como violino e piano, [...]. Para, além disso, [...], tenho uma formação académica em história e fui desenvolvendo formações e especializações em antropologia. Tenho colaborado com organizações não governamentais em estudos ligados à área da antropologia social em vários âmbitos (VILANCULOS, 2019).

Através destes intercâmbios de estudo, o mestre desenvolveu uma aproximação muito forte com a música tipicamente moçambicana, a música experimental e a “*Desert blues*, o blues mais contemporâneo que existe” e que o mestre toca na guitarra, seu primeiro instrumento musical.

A aprendizagem deste instrumento foi, para além do meio familiar, graças às viagens de estudo que o ajudaram, inclusive, a se formar como múlti-instrumentista. O mestre Xitaro toca, fora de guitarra e piano, instrumentos musicais africanos como: xitende (figura 15), xizambi (figura 54), ximbvokombvoko (figura 56), xipendani (figura 59), mutoriro (figura 62), mbira etc. Igualmente, toca a valiha de Madagáscar, kayembe da Ilha de Reunião²²⁵ e harmónica, bastante usada no blues.

Figura 62: Mutoriro.



Fonte: Duarte (1980).

Nesse universo, a mbira faz parte do cotidiano do trabalho do mestre. Em sua narrativa destaca que “[...] já conhecia o instrumento antes, mas dedicar-me a ele, gastar tempo do meu dia a dia com o instrumento foi em 2006”. A aprendizagem e envolvimento direto do mestre Xitaro com a mbira derivou de experiências e pesquisas por si realizadas, principalmente, em Moçambique, Zimbabwe, Tanzânia e Malawi.

Para o mestre, estes quatro países africanos serviram, desde 2006, não só para a sua aprendizagem, mas também para compartilhar suas experiências e saberes em torno da mbira. Nessas andanças, o mestre teve experiências performáticas usando várias versões de mbira de Moçambique – chityatya, matepe, nyonganyonga²²⁶, nyunganyunga – e as kalimbas de Hugh Tracey.

Sobre a execução do repertório e a compreensão das estruturas rítmica da mbira nyunganyunga o mestre contou com contribuições de zimbabuanos. Ele relata que

²²⁵ Um instrumento que se assemelha muito com o xikhitsi moçambicano (VILANCULOS, 2019)

²²⁶ Tipo de mbira tocado no distrito de Barué e que se encontra em extinção em Moçambique (VILANCULOS, 2019).

[...] a primeira pessoa que, realmente, sentou comigo e explicou-me aquilo que é a essência do próprio instrumento em termos de execução [...] foi o Tawanda, [...] que é um músico [zimbabuano] apreciador e comerciante de instrumentos musicais.

O Tawanda foi a pessoa que foi me dando aquilo que foram os clássicos da própria mbira como *chemutengure*, *chimpembere*, *nyamaropa*, *manhororo* (VILANCULOS, 2019).

Esse repertório clássico da mbira está pensando, geralmente, no estilo chimurenga de Zimbabwe, porém os gêneros e estilos executados na mbira pelo mestre extrapolam essa dimensão. No panorama nacional moçambicano o mestre Xitaro se ocupa na prática de estilos como mapaza²²⁷, makhwayi, kwaxala²²⁸ e marrabenta, no entanto, aventura um pouco no jazz e blues.

Para ampliar o compartilhamento das suas experiências sobre a execução e construção da mbira o mestre fundou o atelier escola xitata que funciona no espaço Mozarte²²⁹. Deste trabalho destaca-se a formação de figuras moçambicanas como Beauty Siteo, May Mbira, Oquiço, Nito²³⁰ e outros.

A atuação do mestre, também, se nota na área de construção dos instrumentos musicais iniciada, igualmente, em 2006. Xitaro constrói guitarra, mbira, xizambi, xipendani, xitende, xigoviya, valiha, alaúde, jembe, para além de cajon. Também cria objetos acústicos que derivam de vários materiais disponíveis. Nessa perspectiva, o mestre revela que “já trabalhei com orquestra de material reciclado, construindo instrumentos, criando novos instrumentos, então, vou brincando com a sonoridade”.

Para a compreensão inicial de aspectos ligados a construção da mbira nyunganyunga o Xitaro teve como mestre experiente o Ivan Johane Mucavel e no que diz respeito a xipendani e xitende, o grande mestre Ernesto Xikanekiso. Xitaro expandiu as suas experiências de construção da mbira para outros mestres moçambicanos como Beauty Siteo, May Mbira, Jojo Mbalango, Oquiço, Ndzondza Tivane, Maia, Olinda, Jorge e mais.

Na oficina sobre a construção da mbira, o mestre tem tomado algumas precauções para evitar lesões, principalmente, no que respeita à preparação das lamelas.

²²⁷ Estilo praticado na Vila Catandica, Distrito de Bárue, província de Manica, Moçambique.

²²⁸ Ritmo da zona norte de Moçambique (VILANCULOS, 2019).

²²⁹ A Mozarte é um espaço para todos os jovens, para todas as pessoas desprovidas de meios para a criação de oportunidades de formação em habilidades técnicas e profissionais nas diversas modalidades de Artesanato com o objetivo de uma maior intervenção dos jovens na solução dos seus próprios problemas e desta forma combater a pobreza. Disponível em: www.mapadasartes.co.mz › explorer. Acesso em 30 de Janeiro de 2020.

²³⁰ Muchayi wa mbira “que está nos EUA agora, também, a tocar” (VILANCULOS, 2019).

[...] a gente tem tido pequenos exercícios para desbloquear alguns mecanismos que são importantes [...] para a fabricação do próprio instrumento, falo da posição [...] correta quando estás sentado para bater a tecla. Há exercícios que faço para abertura, por exemplo, do peito, da parte cervical (essa parte detrás do próprio pescoço), [a forma de] inclinação na hora de bater [a lamela] (VILANCULOS, 2019).

Enfim, o mestre encontra na mbira um espaço para discutir os cuidados com o ambiente do trabalho, a história do povo que usa o instrumento, as proporcionalidades físicas e acústicas do instrumento, as tecnologias usadas na sua construção e as formas de envolvimento social durante a performance.

Todas estas frentes ajudam o mestre a olhar para a mbira com um potencial diverso. “Eu digo que a mbira é uma biblioteca com vários livros dentro dela [...]. Sua música é muito rica e vasta. A diversidade [...] da tecnologia dos instrumentos desta família, [...] praticamente, abre-nos [...] um horizonte musical [...], por fugir daquilo que é o esquema ocidental que se tem [universalizado] da própria música”, finaliza o mestre.

4.1.4 Auro Meireles dos Marquile

No final da década de 1980, os moçambicanos António João Marquile e Lúcia da Graça Maguele, oriundos das províncias de Sofala e Maputo, respetivamente, nasceram o mestre May Mbira (figura 63). Este multi-instrumentista maputense chegou a terra no dia 31 de Janeiro de 1989 e ficou registrado, oficialmente, como Auro Meireles dos Marquile. Entre os seus pais e os cinco irmãos, May Mbira se tornou o único músico da família e dessa profissão conseguiu, também, se afirmar como construtor dos e instrutor sobre instrumentos musicais africanos.

Figura 63: Mestre May Mbira.



Fonte: Silambo (2022m).

A sua infância foi bem criativa, cheia de jogos-canções e muita dança tradicional urbana, “sempre tocando a música ali dentro”. Estas experiências vieram firmar sua intervenção no Rap desde, aproximadamente, 2003 e mais tarde na música de mbira por aí em 2008.

O seu desligamento com o Rap e afirmação com a mbira possibilitou-o interagir com seus pares dentre eles Jojo Mbalango, Ivan Mucavel, Luka Mukhavele, Zande Mudolas, Beauty Siteo, assim como com todo elenco da Banda Moticompa, Música Nakanaka e Festa da Mbira. A partir da mbira o mestre criou contatos com mais figuras da música moçambicana como o Stewart Sukuma, a Tsakaze, o New Flash etc.

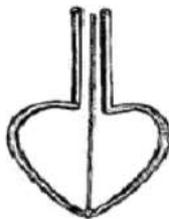
O mestre May Mbira aplica suas experiências musicais na dança contemporânea, no teatro e no cinema, considerando a ampla intimidade dessas artes na filosofia africana. Nesta visão, May Mbira canta, dança e dramatiza tocando, explorando e revigorando os instrumentos musicais africanos como nyakatangali (figura 64), phiane (figura 65), xikhitsi (figura 66), nyanga (67), kankubwe (figura 68), valimba (figura 69), xitende (figura 15), xizambi (figura 54), ximbvokombvoko (figura 56), xipendani (figura 59), xigoviya (figura 61), mutoriro (figura 62), mbira e mais.

Figura 64: Nyakatangali.



Fonte: Duarte (1980).

Figura 65: Phiane.



Fonte: Duarte (1980).

Figura 66: Xikhitsi.



Fonte: Silambo (2022o).

Figura 67: Nyanga.



Fonte: Silambo (2022p).

Figura 68: Kankubwe.



Fonte: Silambo (2022n).

Figura 69: Valimba em construção.



Fonte: Silambo (2023a).

Nesse universo, May Mbira constrói mbira, xigoviya, xitende, nyanga, ximbvokombvoko, kankubwe e nyakatangali, sendo a xigoviya o seu chamado para a música, seu primeiro instrumento musical (figura 70).

Figura 70: Mestre May Mbira orientando a construção dos instrumentos musicais.



Fonte: Silambo (2021i).

Na base desses instrumentos musicais, May Mbira faz uma fusão de ritmos (estilos) africano-moçambicanos com outros do mundo fora, aproveitando elementos eletrônicos para produzir o que chama de “música alternativa contemporânea” e “música ancestral de cura”. Essa música, diz o mestre, “não tem uma direção única, é sempre variável, e é uma música mais profunda (*deep organic music*), música espiritual”, baseada em “ritmos indefinidos terapêuticos melancólicos, que concretizam a música experimental”. Ele produz esse tipo de música, pela compreensão de que “a minha missão na terra é a cura e fazer com que as pessoas se sintam realizadas e inspiradas com minha música e minha técnica de executar a música”.

A partir dessa música o mestre conecta, de forma educativa, as gerações (pessoas) à ancestralidade, significando uma “autoconexão conosco mesmo” e remetendo “muito ao próprio cuidado do meio ambiente, das espécies, da natureza (com as plantas), da terra (de onde nós estamos), dos mares, dos rios, [...]”. Esta tomada de consciência em prática da mbira

[...] nos faz perceber que nós não somos os únicos e que temos que estar sempre a aprender e a sentir com o nosso trabalho. Somos, também, fonte de inspiração de várias pessoas, gerações, conceitos e formas de viver a vida e de interpretar o mundo, a natureza e seus elementos (DOS MARQUILE, 2022).

Para transmitir a sua inspiração no âmbito da música de mbira, o mestre constrói e toca vários tipos de mbira: nyunganyunga, nyunganyunga plus, dzaVadzimu, dzaVadzimu plus, matepe, kalimba e está em fase embionária de exploração da dazvaNdawu e da njari.

May mbira teve o primeiro contato físico com a mbira através do seu vizinho Jojo Gwache. A partir da mbira do Jojo, ele deu os primeiros toques, mas foi com falecido mestre Nharira que teve um envolvimento consciente sobre este instrumento musical. May mbira comprou a sua primeira mbira no Nharira em 2009 e com este mestre aprendeu, por apenas 30 minutos, a tocar a música *chemutengure*. Entretanto, a sua técnica, espírito e a lógica da execução foram processadas por várias experiências.

Comecei com Nharira, fui sozinho por bom tempo, [...], depois comecei a conectar-me com o mestre Xitaro. Aprendi com Xitaro a ciência de execução e a importância da história [do instrumento]. Também [aprendi] outras técnicas sobre a mbira com mestre Maneto, a execução e outra forma de sentir [a mbira]. Fui curioso, também, aprendendo, questionando outros tocadores, vendo outras lógicas, escutando muito a música de mbira.

[Porém,] eu posso dizer que, na verdade, eu aprendi a mbira sozinho. Aprendi com minha entrega mesmo, aprendi com curiosidade, aprendi com espaço e tempo. Dei-me tempo para executar e correr atrás da explicação [para saber] como tocar. [Foi] muito, também, com o ouvido de forma autodidata [...]
(DOS MARQUILE, 2022).

A partir dessas experiências de performance May Mbira foi processando na mbira a sua capacidade de executar vários estilos musicais como Chimurenga de zimbabwe, Marrabenta, Kwaxala, Utsi, Nkanda de Moçambique e mais. Em termo de técnica de execução desses estilos na mbira o mestre destaca que

Tocamos através do dedilhar dos polegares, considerando uma ordem rítmica e melódica, e contando uma história ou sentimento dentro da sua execução, pegando assim com as palmas da mão e tocando num movimento vertical e precionando com elasticidade as teclas para a tábua da mbira produzir a massa sonora (DOS MARQUILE, 2022).

Como é lógico entre os/as vachayi va timbira, o May Mbira não guarda seus saberes singulares para si só. Ele os compartilha desde, aproximadamente, 2011, de forma mais contemporânea do que como foi transmitido, considerando a sua técnica de evolução atual. Esse ativismo é notável não só na área de execução, mas também na construção, criação e revigoração dos instrumentos musicais africanos com foco na mbira através do projeto Waka Mbira, os de Mbira. Também, afirma Dos Marquile (2022), “tenho dois cursos online, um curso básico e um curso avançado, que são cursos intensivos de execução e expressão da

mbira nyunganyunga”. É a partir da Waka Mbira que May Mbira compartilhou sua sabedoria com a Bernícia Cotela, o Mbalango, o Careca, o Muhango (Dércio Midnight), o Marcos Chiobale, Stefan Muland, Rainha da Sucata, Stewart Sukuma e mais.

A performance do mestre é evolvida com a construção de variados instrumentos musicais, como já referida, e a construção da mbira remota há mais de doze anos. May Mbira consolidou a concepção da caixa de ressonância da mbira com o mestre Xitaro, mas o seu desenvolvimento mais consciente na construção da mbira foi estimulado pelo mestre Ivan Mucavel.

Quem me deu os primeiros passos sobre a construção foi o Xitaro, mas já martelar, eu fiz as minhas primeiras pesquisas curiosas que não deram muito certas e quem me deu os primeiros passos conscientes, mais práticos, foi o Ivan Mucavel. [...] Com o professor Luka tive algumas seções de pesquisa, mais técnicas (DOS MARQUILE, 2022).

Ao descrever os materiais usados na construção o mestre revela que “as ferramentas que eu tenho [são:] o meu mugodo²³¹ (figura 71), minha lima, meu martelo, meu alcate, os meus grapos e os meus varões”.

Figura 71: Mugodo.



Fonte: Silambo (2022q).

A construção da mbira passa por um processo longo resumido pelo mestre da seguinte maneira:

[...] identificar o tipo de som que nós procuramos trazer. [...] Medir a madeira e cortar à medida que achamos certa para o tipo de mbira que vamos fazer. Limpar a madeira, escavar se for necessário. Pulir bem e deixar a madeira

²³¹ Objeto metálico na qual se sobrepõe o metal para o processo de martelamento.

bem organizada para que, também, o som saia feliz [propaga-se de forma adequada]. [...] Furar a madeira em devidas medidas através do berbequim. Montar os grapos, o cavalete [e a barra]. Martelar tecla a tecla [no mugodo] até apanhar o som com a frequência certa, com a altura certa para fazer o *perfect triangle* [formato da mbira], o triângulo perfeito sem fugir a sua estrutura normal (DOS MARQUILE, 2022).

O construtor da mbira é, para além de músico, portanto, carpinteiro, ferreiro, *designer*, e mais – evidenciando um processo complexo. Embora o processo de construção seja longo, May Mbira considera que ele é simples dependendo do seu estado de espírito, ou seja, “desde que eu esteja num espaço que me remete à tranquilidade e que eu tenha o material básico para fazer o instrumento”.

No entanto, o mestre observa que dependendo do material usado torna-se difícil martelar as lamelas e encontrar certas afinações, pois “quanto mais grosso for o metal mais difícil é o processo”, assume dos Marquile (2022). Entretanto, ao martelar as lamelas “não [importa muito] a força, mas a técnica” empreendida no pulso.

Por outro lado, “o meu processo de construção pode ser um bocadinho mais longo do que muitos, porque eu tenho o cuidado, primeiro, com a minha saúde, com o meu estado físico e com a suavidade que o instrumento vai ter” (DOS MARQUILE, 2022). Contudo, “agora o sonho é ter, talvez, uma oficina com melhores condições de posicionamento físico e com melhor material de forjamento” (DOS MARQUILE, 2022).

Enfim, o processo de envolvimento do May Mbira com mbira é significativo. A mbira é, afirma dos Marquile (2022) “um instrumento que faz pensar, faz juntar pontos e refletir, faz filtrar momentos, [...]”. Com a Mbira, o mestre aprendeu a ter um controle emocional e espiritual mais profundo e a viver a vida em meditação, “espírito de conexão com o corpo”. Assim, conclui o May Mbira,

eu sinto-me privilegiado, sinto-me honrado em poder construir [e tocar] um instrumento que faz parte da história da humanidade e poder transmitir isso, sinto-me como uma ferramenta de Deus em um veículo, um canal de cura, então, automaticamente, que muda tudo no meu ser, na minha forma de ver a vida [...] (DOS MARQUILE, 2022).

4.1.5 Beauty Alves Siteo²³²

“Para mim quem deve tocar [, construir e reverberar] a mbira é quem tem o espírito aberto a receber, aprender e a entregar”²³³.

Esse é o espírito da mestra Beauty Alves Siteo (figura 72). Ela é exemplo de uma mulher que se abriu para os saberes da mbira. Aprendeu, pacientemente, os processos de sua construção, de execução e de reverberação, desconstruindo os papéis de gênero e se afirmando como cidadã capaz de contribuir na afirmação das músicas de traços africanos.

Figura 72: Mestra Beauty Alves Siteo.



Fonte: Silambo (2021j).

A mestra Beauty Alves Siteo nasceu em cinco de Novembro de 1991 na República da África do Sul, na cidade de Johannesburg, no Soweto. É filha do casal moçambicano Leonor José Timane e Alves Carlos Siteo. A mestra tem raízes da África do Sul e Moçambique, mas o seu registro oficial a identifica como cidadã moçambicana.

A sua educação formal e informal iniciou-se naquele país e se consolidou em Moçambique, onde chegou aos nove anos. A família da mestra foi a primeira instituição que deu suporte às suas habilidades musicais durante a infância, tendo recebido influência do seu pai, um colecionador de música. Nesse contexto, os exercícios de escuta ativa e reflexiva,

²³² Parte deste subcapítulo foi discutida no encontro da ABET (SILAMBO, 2021a).

²³³ (CF. DOS MARQUÊ, 2022).

assim como os experimentos de erros e acertos pouco a pouco treinavam, autodidaticamente, as suas habilidades.

A mestra nasce após a independência de Moçambique²³⁴, quando o país já encorajava atividades e instituições culturais: Reunião Nacional de Cultura (1977), Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (1980), Seminário sobre Preservação e Valorização do Património Cultural (1981), Associação Cultural da Casa Velha (1983), produção e venda de discos de músicos locais, definição de exigência constitucionais sobre questões culturais (artigo 53 da constituição de 1990), tendo vivenciado a constituição da DNPIC²³⁵ (2007-2008) e SOMAS²³⁶ (2011)²³⁷.

Nessa efervescência, em 2011 a mestra foi integrada na banda *Black Liberation*, começando a sua trajetória na carreira musical com atuações em concertos e festivais nacionais e internacionais. Ela juntou-se ao projecto *Jazz P & Ras Skunk* como corista em 2012 e no ano seguinte (2013) participou do *Bushfire Festival*, no Reino de Eswatini.

A sua paixão pela música foi consolidada, cientificamente, em seminários e formações, principalmente, entre 2014 e 2017 na Academia *Music Crossroad*, uma instituição privada encontrada em Moçambique. A mestra, também, teve colaborações com o baixista Niki, guitarrista Armando, baterista Ottis Sulemane, percussionista Zito Nhacoca, baixista Nelton Miranda, assim como com o pianista sul africano Camilo Lombart, o malawiano Jako Jana, a brasileira Nanda Miranda, o brasileiro Eduardo Escaramuça e mais.

Lembrar que, a elevação de Lourenço Marques (atual Maputo) à categoria de capital – antes localizada na Ilha de Moçambique – em 1906, assim como a sua construção gerou uma interação multicultural entre a população negra nativa, colonos brancos, comerciantes árabes e índios etc. Assim, a população ouvia música popular global a ponto que a mestra – fora dos estilos africanos – também executa ópera, reggae, afro soul, jazz, blues e mais.

O seu primeiro instrumento musical foi a voz, mas ela toca vários outros instrumentos musicais africanos como mbira nyunganyunga, xigoviya (figura 61) e xitende (figura 15). O envolvimento da mestra com a mbira começou em 2012 a partir do convite do mestre Xitaro, criador da Xitata Luthier Africana. “Ele convidou-me para conhecer a sua oficina que na época [2008] encontrava-se no bairro de Laulane [Maputo], então eu fui lá e tive o prazer de

²³⁴ A independência de Moçambique ocorreu em 25 de Junho de 1975.

²³⁵ Direção Nacional de Promoção das Indústrias Culturais.

²³⁶ Sociedade Moçambicana de Autores.

²³⁷ Cf. (DARCH, 2018, p. 120).

conhecer o instrumento e lembro-me que eu até participei na construção da minha cabaça [sistema ressoador]” (SITOE, 2019).

O mestre Xitaro “apresentou-me a forma como eu podia documentar as minhas composições, então ele fez uma apresentação morfológica do próprio instrumento, e deu-me alguns temas e fui praticando” (SITOE, 2019). O instrumento em si, diz a mestra, foi me ensinando a ter muita paciência e calma em qualquer esfera da vida, tendo compreendido que “cada pessoa tem o seu tempo e forma para fazer a digestão da própria informação [aprendida]”.

A partir desse trabalho colaborativo “iniciei com a minha primeira turma de forma profissional a passar esses conhecimentos, [mas comecei] de um jeito informal com amigos, irmãos e mais”, [me reinventando para dar visibilidade à prática da mbira], figura 73 (SITOE, 2019).

Figura 73: Mestra Beauty Siteo trocando saberes da Mbira com a nova geração.



Fonte: Pessana (2019).

Nessa troca “eu busco alguns exemplos práticos, exemplos do dia a dia para passar o conhecimento, porque às vezes eu penso que esta é uma forma simplificada [...] de poder fazer chegar a mensagem ou o conhecimento” (SITOE, 2019). Essa forma de reverberar saberes inclui observar, experimentar, ouvir, repetir, imitar, errar, acertar e trocar experiências. A mestra auxilia-se com os métodos sistematizados pelo etnomusicólogo zimbabuano Dumisani Maraire (1991) e Paul Berliner (1978) - tablaturas verticais numéricas que indicam onde os polegares e indicador direito devem “arranhar”.

Ainda na Academia a mestra participou do programa *Move Music Exchange* no país vizinho Malawi durante seis meses, tendo trabalhado como voluntária na troca de saberes da mbira numa prisão para menores. O protagonismo da mestra é, também, notório na área da construção da mbira. Ela destaca que não é *expert* nessa área, mas constrói mbira e sua cabaça a partir de experiências vivenciadas na Xitata Luthier Africana (figura 74).

Figura 74: Mestra Beauty Siteo na construção da mbira.



Fonte: Silambo (2023).

Nesse trabalho, a mestra lida com diversas ferramentas e suas técnicas de manejo com vista produzir e reinventar formas, tamanhos e proporcionalidades físicas e acústicas adequadas na mbira. Portanto, “estou a aprender a forma de manusear o próprio martelo para poder ter lamelas que eu quero ter, que eu desejo ter no nível do próprio som, da própria estrutura e da estética” (SITOE, 2019). Ao longo do processo “aprendi com meu mestre [...] que tu tens que bater [o metal] com certa calma de modo a controlar a tecla ou lamela que tu desejas” (SITOE, 2019). A partir dessas experiências

‘hoje eu sei valorizar todo trabalho manual independentemente de ser um trabalho que eu perceba ou não, por saber que trabalhos manuais requerem muita paciência e é um processo muito longo e exaustivo’, ‘então eu penso que, sim, tem que respeitar o tempo que leva para ter uma cabaça [sistema ressoador] ou ter uma mbira prontas’ (SITOE, 2019).

Assim, em seu trabalho a mestra tem produzido soluções que aprimoram a sua prática como tocadora de mbira escolhendo materiais específicos para os seus anseios recreativos em termos de timbre ou outros elementos demandados na performance. Para além de construir e ensinar, a mestra toca a mbira em várias situações (figura 75). Ela é uma participante ativa da Festa da Mbira realizada anualmente, em Maputo, e tem dividido o palco com vários artistas reconhecidos.

Figura 75: Mestra Beauty Siteo na 4ª edição da Festa da Mbira no Museu da Mafalala.



Fonte: Silambo (2020c).

De lembrar que, na 32ª edição do Ngoma Moçambique 2019 a mestra venceu o prémio da melhor voz com a música *Melodia* na qual, também, arranha a mbira nyunganyunga. Este concurso musical é promovido pela Rádio Moçambique (RM)²³⁸, cujos órgãos de produção e emissão radiofónica foram nacionalizadas para o Estado pelo Decreto-Lei n.º 16/75, de 2 de Outubro em 1975²³⁹. No quadro das transformações introduzidas, o rádio e as gravadoras começaram a transmitir e disseminar a mbira e outros instrumentos musicais o que, de alguma forma, deu espaço à participação da mestra.

Atualmente, a mestra está preparando o seu trabalho discográfico munida de cotidianidade de nossos falares, gestos, movimentos, modos de ser e instrumentos musicais africanos. A mestra é *performer*, construtora, instrutora e dinamizadora da mbira com competência na defesa da causa das mulheres e de toda a cultura africana.

²³⁸ Antes Rádio Clube de Moçambique, a emissora oficial do regime colonial.

²³⁹ Boletim da República (1994, p. 211).

4.1.6 Raimundo Xavier Lisenga

A vida de nomada resguarda a atual posada do mestre Raimundo Xavier Lisenga (figura 76) no bairro da Cupi, distrito Ka-Mpfumo. Zande Mudolas, como é artisticamente conhecido Raimundo, nasceu na cidade de Maputo, no hospital Primeiro de Maio, em 29 de Julho de 1985.

Os seus pais, Xavier Lisenga e Maria da Glória Matlave, não são músicos, embora, na sua juventude tenham participado em comunidades cujos grupos culturais praticavam canções e danças, assim como atividades ligadas às artes musicais africanas. Jonas, Alexo, Megui e Celeste são irmãos do Zande Mudolas. Eles, tal como os seus pais, não são músicos, aglomerando todo talento de arranhar as lamelas para o mestre.

Figura 76: Mestre Raimundo Xavier Lisenga.



Fonte: Silambo (2021k).

O seu envolvimento com a música “foi lá no bairro da Mafalala, naqueles grupos de [dança e música] xicuketa²⁴⁰ onde tocávamos bidões”. As habilidades despertadas nos bidões da Mafalala foram aprimoradas na Escola Secundária Estrela Vermelha onde o mestre estudou. Como narra Lisenga (2021), “lá [na escola] existia um grupo de dança que, [também,] fazia

²⁴⁰ Lê-se Xitchuketa.

teatro, e nós quando íamos jogar futebol sempre apreciávamos [as atividades do grupo], então, acabamos por nos envolver, também”.

A partir daí o mestre estabeleceu uma relação séria com as artes musicais, sustentando o seu percurso de formação contínua em performance artística colaborativa.

[...], já me envolvi com o grupo Maxaka [...], que me ajudou muito, para eu poder me estabelecer, antes de me envolver com [a banda] Moticoma [...]. Depois fui ao grupo Amor da Noite que era um grupo que foi fundado com elementos de *Timbila* Muzimba, então, também tive oportunidade de interagir com pessoas como Lucas, Macuácuá, Matchume, que eu vi quando era adolescente. A famosa cantora Liloa, também, foi minha colega nessa altura (LISENGA, 2021).

Estas exposições e coparticipações em experiências de performance são benéficas para um artista não ficar preso numa caixinha, afinal como relata o mestre “um abre a mente do outro e, sucessivamente, vamo-nos conectando para trazer o melhor”.

Nesse caminho de aberturas, Zande Mudolas desenvolveu a capacidade de executar na mbira estilos musicais predominantes em várias partes de Moçambique: a *timbila* (katsintso) e o zorre da província de Inhambane, a makhwayi de Gaza e o mapiku de Cabo Delgado. Da sua narração se retém que:

[...] como cresci nas zonas suburbanas de Maputo, um lugar que tem pessoas que são descendentes de várias etnias ao nível de Moçambique, fui convivendo com essas pessoas, fui bebendo um pouco de cada cultura e cada indivíduo, [...] e acabei por optar por esses todos [estilos], fazendo mistura, também, com aquilo que eu sempre ouvia ao nível mundial em termos de música (LISENGA, 2021).

É neste âmbito que o mestre, em suas performances, faz uma fusão dos instrumentos musicais africanos entre si e com os convencionados ocidentais.

O primeiro instrumento musical do mestre Zande Mudolas foi o tambor (bataque), mas pelo percurso foi agregando a *mbila* (figura 77), a mbira e o xitende (figura 15) como instrumentos musicais principais que o torna multi-instrumentista. Em suas performances

costuma misturar [a mbira] às vezes com a *timbila* [singular *mbila*] , *svigoviya* [singular *xigoviya*] [...] e com instrumentos convencionais como a viola baixo, guitarra, uma viola semiacústica, flautas etc. Mas, eu gosto de misturar com viola baixo, guitarra, saxofone, porque estes vêm complementar, dão aquele tempero, mas a base sempre usei a mbira para não fugir muito daquela sonoridade do próprio instrumento [...] (LISENGA, 2021).

Figura 77: Mbila.



Fonte: Nhanombe (2022).

Lisenga começa a se afirmar como *muchayi wa mbira nyunganyunga* a partir dos meados da década de 2000, ampliando cada vez mais a sua capacidade de multi-instrumentista por um lado, e explorando “novas” formações instrumentais para grupos musicais moçambicanos, por outro. Assim, descreve ele,

[...] nos finais de 2005 eu fiquei interessado com a mbira, porque antes nós só tocávamos percussão e *timbila*. Acredito que [esta formação instrumental] era base de muitos grupos tradicionais a nível nacional, então, quando descobri a mbira fui introduzindo alguns temas [...] e quase 90 por centos das minhas composições, neste momento, faço na mbira (LISENGA, 2021).

Ao longo desse processo, o mestre tocou a mbira *dzaVadzimu* por algum tempo e depois passou para a mbira *nyunganyunga*, investigando-a de forma autodidata pela, então, tomada de consciência de que a mbira *nyunganyunga* representa a identidade moçambicana. O mestre aprendeu a mbira através de temas clássicos do instrumento (*nhemamusasa* e *chemutengure*), mas a sua identidade artística se alicerça na fusão de vários gêneros e estilos musicais do mundo o que o leva “fazer algo um pouco diferente daquela da tradição”.

A sua técnica peculiar de arranhar as lamelas da mbira é apreciada por muitas pessoas. E nessa ótica, o mestre tem compartilhado saberes sobre a mbira, desde a, então, implementação do projeto financiado pela Dinamarca e trazido à Moçambique por um dos membros fundador da banda Eyupuro, Gimo Abdul Remane. Esse projeto envolvia cinco escolas primárias, nomeadamente a Escola Primária Completa do Alto Maé, da Luta Continua (da polana), do Bairro de Jardim, da Sete de Setembro e do Bairro Central.

Com essas pequenas iniciativas, mas grandes ações, pouco a pouco era revigorada a mbira outrora estigmatizada nas sociedades africanas pelo sistema colonial. No entanto, é

importante massificar os dispositivos musicais desta família, “[...] porque são instrumentos que estavam adormecidos, estavam a ser deixados para trás, então, penso que quando nós aparecemos a tocá-los acabamos despertando as pessoas” sobre a riqueza da sua cultura. Assim, o mestre pensa

que temos que continuar a promover a própria mbira, não só, em casas culturais, mas também nas famílias. Nas escolas é [, também,] muito importante introduzir esse instrumento e a partir daí se pode acelerar a massificação, porque as crianças gostam deste tipo de instrumentos, então, só precisam ser encorajadas (LISENGA, 2021).

Para além desse desafio, o mestre avança que é relevante melhorar os sistemas de amplificação do instrumento musical, permitindo que as pessoas visualizem a sua tábua harmônica e as lamelas. A memória do Zande Mudolas fundamenta o seguinte:

[...] na altura que comecei a tocar [a mbira] as pessoas não entendiam o que era, porque às vezes metíamos naquela panela quando a usávamos como caixa de ressonância, eu próprio fiz isso, [metia] naquela bacia, então, [as pessoas] às vezes pensam que o instrumento é esse [a panela ou a bacia], por isso eu optei, muitas das vezes, em tocar sem cabaça para que as pessoas possam ver o que é, e a partir daí, ouvindo aquele som, então isso acaba dando vontade [de aprender o instrumento] (LISENGA, 2021).

Em seu desafio conclusivo Zande Mudolas defende que

Bom, temos que continuar a tocar a mbira como uma forma de preservar o instrumento africano para não correremos o risco de perdê-lo como outros instrumentos que desaparecem da [nossa] história e depois podem parecer em outros lugares como se fossem dos outros, enquanto na verdade são bens nossos. Então, penso que temos que continuar a tocar e inovar para que o instrumento seja atrativo. Quanto mais massificado melhor ainda para nós, porque será um grande orgulho para nós os instrumentistas, assim como também para o país e a África no geral (LISENGA, 2021).

Como se pode compreender o mestre Zande Mudolas é tocador, instrutor e defensor da mbira e das práticas culturais africanas no geral. Para suportar ou sustentar a prática da mbira (sua atividade amada), ele, também, tem se aventurado na área de produção de eventos.

4.1.7 Ozias Américo Macco

No total de seis irmãos,
faz parte um mestre de mbira.

No total desses irmãos,
existe o mestre Ozias Macco
(figura 78).

Figura 78: Mestre Ozias Macco.



Fonte: Silambo (2023b).

Ozias Macco nasceu em Xilembene na província de Gaza no quarto dia de Dezembro de 1985 de pais não músicos, Américo Vasco Macco e Rute Wilson Mucavel. O mestre Macco (2019) relata que “eu fui uma criança que na minha infância, como qualquer criança daquela zona que eu nasci, brincávamos com barro, lá fazíamos brinquedos com barro”.

Junto a essa prática artística, a sua família era rica em sonoridades de diversos instrumentos musicais. Enquanto, o seu avô tocava e construía a *mbila*, os tios maternos, para além de confeccionar e tocar vários instrumentos musicais africanos, executavam guitarras, teclados e outros.

As experiências observadas e memorizadas, nesse ambiente, ajudaram a absorver saberes que o levaria mais tarde colaborar com músicos como Luka Mukhavele,

Ximanganine, Chico Antônio, Stewart Sukuma etc. impactando, positivamente, na sua formação musical.

O mestre Macoo toca a marrabenta, um gênero musical moçambicano cujas técnicas de execução lhes foram compartilhadas pelo mestre Ernesto Dzevo, vulgo Ximanganine. A exposição em experiências sociais possibilitou a incorporação da marrabenta no corpo do mestre, já que “se toca muito aqui na região sul [de Moçambique], muito popular, e acho que me identifica por eu ter nascido aqui”.

Um dos instrumentos importantes na produção de elementos estilísticos da marrabenta é a guitarra, primeiro instrumento musical aprendido pelo mestre. Mas como multi-instrumentista Macoo aprendeu, sucessivamente, a bateria, a mbira, a *mbila* e o violino.

A sua aprendizagem da mbira, particularmente, se deu a partir de 2010 através da observação da prática do seu tio, Luka Mukhavele. Dessa observação, Macoo desenvolveu técnicas de execução do estilo chimurenga na “mbira nyunganyunga e um pouco na dzaVadzimu”, assim como a construção dessas duas versões de mbira. O mestre, também, confeciona xitende (figura 15) e xizambi (figura 54).

A sabedoria compartilhada pelo tio Luka impactou no estabelecimento de relações sustentáveis para a sua profissão musical. Por isso, o mestre afirma que

quando comecei a construir e tocar mbira, aí conheci muitas pessoas que vinham ter comigo para aprender a tocar e fabricar, [assim como] para comprar o instrumento. Essas pessoas, por sua vez, levavam o instrumento para fora e lá falavam de mim como pessoa que construiu o instrumento (MACOO, 2019).

A partir das pessoas por si formadas, Macoo ficou conhecido dentro e fora de Moçambique, principalmente no Brasil e Alemanha, resultando em publicações de vários artigos por parte de pessoas investigadoras. Assim, o mestre transmite as suas experiências de execução da mbira para outras pessoas, porém tem mais foco em compartilhar sabedoria sobre a construção da mbira. Entre 2011-2012, no contexto da minha pesquisa de graduação eu fui instruindo deste mestre inserido no projeto Mukhambira, no entanto, essas experiências passaram a ser partilhadas em instituições de ensino formal.

Em 2012 o mestre Macoo se tornou estudante da ECA da UEM e entre 2014-2019 trabalhou na oficina de reparação dos instrumentos musicais (incluindo a mbira) desta instituição. Durante sua permanência na ECA, ou seja, entre 2014-2017, Macoo atendeu

formações na área de construção e reparação dos instrumentos musicais cordófonos friccionados²⁴¹ e, atualmente, trabalha no projeto Xiquitsi como professor de Luteria.

Enfim, em 2015 a ECA-UEM recebeu um estudante chamado Eero que vinha de uma universidade finlandesa como resultado de cooperação entre as duas instituições de ensino superiores (IES). Como lembra o mestre Macoo (2019) “uma vez ele [o estudante finlandês] entrou e me encontrou a trabalhar, a afinar a mbira, e perguntou onde ele podia aprender a fabricar a mbira. Eu disse que eu fabricava também. Ele teve interesse com isso e iniciamos as aulas”.

Ainda na ECA Macoo formou o Lucas (brasileiro), Filipe, entre outros. Já no projeto Xiquitsi tem compartilhado seu conhecimento para vários estudantes nacionais e internacionais que se mostram bastante talentosos na construção da mbira e já trabalham timidamente em suas próprias oficinas.

Na visão do mestre, para transmitir saberes sobre este instrumento musical, seja na construção como na execução, o instrutor tem de explicar o que é a mbira, falar do historial e sua constituição, assim como mostrar e disponibilizar as suas fontes de informação.

Para organizar o processo da transmissão, Macoo (2019) explica que “eu sempre trabalhei com teoria e prática. Eu mostrava primeiro a parte teórica – como é que a pessoa pode fazer – e depois passávamos para prática”. Para explicitar a sua explicação o mestre chama atenção o fato de que

na construção dos instrumentos musicais existem ferramentas cortantes. Essas ferramentas, para uma pessoa que nunca trabalhou com elas, podem ser perigosas, então, para tal temos que partir de teoria, [e depois] demonstrar como é que se usam estas ferramentas para não criar perigo no meio do trabalho.

[...] quando estamos na prática eu tenho que fazer para demonstrar como é que se usam as ferramentas e depois deixo ela/ele fazer [enquanto estou] a acompanhar se ela/ele está a fazer bem ou não e corrigir caso exista um erro durante o seu trabalho (MACOO, 2019).

Essa assistência é essencial para evitar que o “o pulso fica a doer”, em decorrência de um uso inadequado do martelo durante a formatação das lamelas. Assim, como sugerido por um dos instruendo, o mestre considera uma coisa muito interessante a identificação de um exercício de aquecimento ou preparação do pulso antes de iniciar o trabalho de martelar as

²⁴¹ NA Itália (Cremona) participou em Luthierias Fausto Cacciatori, Luisa Campagnolo, Michele Dobner, Luciano Bini, Fondazione Lucchi, Fondazione Antonio Monzino e Figli, Scuola internazionale di Liuteria, Cremona Violins, Gaspar Borchardt, e Museo del Violino; na Bélgica participou em Luthierias Renzo Salvador, Jo Sanders (Leuven), Museu de Bruxelas (Bruxelas), Museu Adolfo Sax (Dinant), Luthieria da Musica Fund (March-enFameme) (MACOO, 2021, p. 2).

teclas. “É como quem quer tocar ou quer fazer qualquer exercício físico, [ela ou ele] precisa aquecer o corpo, porque se for, imediatamente ou espontaneamente, pode causar danos”, defende Macoo (2019).

O processo de confeccionar a mbira impacta de maneira significativa na saúde do mestre Ozias Macoo.

Eu observo a construção de instrumento, hoje, como uma terapia para mim. [...] A parte da preparação da tábua harmônica, quando trabalho com goiva²⁴², me traz um sentimento e um alívio muito difícil de explicar, me traz um conforto [...]. Entendo, também, que trabalhar com afinação da mbira, a formatação das teclas ou [processos de] espalmar [as lamelas], o que acontece aí é vibração e toda vibração tem um impacto no nosso organismo, acho que isso é uma terapia, sinto que cura alguma coisa em mim (MACOO, 2019).

Geralmente, a maior satisfação do mestre na construção da mbira se dá quando finaliza o instrumento musical. Portanto, “fico com ansiedade, fico muito ansioso que até posso não conseguir dormir se não terminei [a construção de uma determinada mbira], porque, eu estou à espera [de ver e ouvir] do que esta mbira [em confecção] vai me trazer” (MACOO, 2019).

Para inovar a mbira, o mestre aplica seu conhecimento de engenharia do som como *sound designer*, experimentando sistemas de captação electroacústico integrado que otimiza o uso da mbira em palcos junto de equipamentos acústicos modernos. Esse sistema agrega *bluetooth* receptor e transmissor, criando uma conexão com o *smartphone* e sistema de rádio frequência-*wireless*.

É nesse âmbito que o mestre – através da Modern Mbira – experimenta diversas madeiras nativas na construção da mbira, e explora novas escalas e sistemas musicais etc. recriando novas cores sonoras (timbres) no instrumento musical. Em suma, o mestre Ozias Macoo é tocador e instrutor da mbira que se preocupa, afincadamente, com a potencialização (remodelação) da mbira para contextos locais e globais.

²⁴² Goiva - nome dado a uma série de instrumentos cortantes utilizados para o entalhe em madeira. Com a lâmina curta, é semelhante ao formão, porém em escala menor. Podem ter diferenciados formatos, com a lâmina reta, em meia-cana, com o corte do lado convexo, arredondado ou em formato de “V”.

4.1.8 Virgínia Pedro Uamusse

Em vários grupos socioculturais moçambicanos, os nomes dos filhos são, habitual e automaticamente, logo à nascença, completados pelo nome do pai da família. Berta Pedro Uamusse, Noé de Sousa Pedro Uamusse, Wiliam de André Pedro Uamusse e Estevão de Alcídio Pedro Uamusse constituem os quatro irmãos da mestra Virgínia Pedro Uamusse (figura 79). A mestra e o seu irmão mais novo, Noé (Kiki), carregam, respectivamente, a bandeira de musicista e músico da família Uamusse, perpetuando a veia artística dos seus tios maternos.

Virgínia Uamusse é natural do distrito de Xai Xai (Gaza) e chegou a terra em 21 de maio de 1982, alegrando os seus progenitores, Pedro Guimaguimane Uamusse e Mimi Wiliam Macuácuá, numa altura em que Moçambique vivia a crise da guerra civil (1977-1992) entre a Resistência Nacional Moçambicana (Renamo) e a Frente da Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Figura 79: Mestra Virgínia Pedro Uamusse.



Fonte: Silambo (2021).

A mestra desde a sua infância apreciou trabalhos artísticos, principalmente, as artes plásticas, mas no seu bairro “não havia pessoas que fazessm aquele trabalho”. O que se podia fazer? Responde a Mestra.

Eu estudei na Escola Primária Unidade 18. O artista Malangatana²⁴³ visitava muito aquela escola, [...], então às vezes ele vinha ali, fazia algumas palestras e buscava algumas crianças para aprenderem a arte de pintura, então, é ali onde, às vezes, matava essa sede [...] (UAMUSSE, 2021).

Com o passar do tempo, chegou à adolescência, a Uamusse começou a cantar na igreja onde imagina ter descoberto um pouco do seu lado musical. Do canto da sua voz foi expandindo para outros instrumentos musicais.

Na igreja chegou uma fase em que o maestro teve que ausentar-se um pouco do coral, então, eu mais duas irmãs fomos eleitas para sermos maestras e eu fiquei vice-maestra. Eu tinha que aprender um instrumento para poder acompanhar as canções. É daí que me meti nas aulas de guitarra por um curto tempo e ia acompanhando as canções na igreja, mas com tempo depois abandonei a guitarra e me empenhei mais na voz [...] (UAMUSSE, 2021).

O instrumento musical a seguir depois da voz foi a mbira. Como é que ela aparece?

Eu queria concorrer na ECA em 2014 e nessa altura eu estava grávida [...], então, deram-me ideias com o colega Ozias Macoo: ‘Vivi se você está grávida e já não anda bem saudável para cantar eu acho que não estás à altura de admitir. Que tal você aprender esse instrumento que muitos não aderem para concorrer ou para aprender, então, seria se calhar uma das poucas pessoas a concorrer com este instrumento’. Eu disse que eu não sei [tocar]. ‘Ele disse que vou te ensinar’. Eu disse não tenho. ‘Ele disse vou te dar, vou fazer o instrumento para te e tu vais me pagar pouco a pouco’. Então, eu aderi a ideia, comecei a aprender e depois me apaixonei com o instrumento. Foi assim que eu conheci e fiquei uma das praticantes deste instrumento, a mbira. E quando entrei na faculdade o instrumento principal que eu escolhi para fazer [obrigado pelo sistema] foi o piano (UAMUSSE, 2021).

Uamusse narra que para aprender a mbira, o mestre Ozias explicou a estrutura, origem e o historial deste instrumento musical. Em seguida, avançou para a técnica de execução a partir do manual da mbira nyunganyunga do Dumisani Maraire. Já na faculdade a mestra teve experiências que demonstraram a potencialidade que este instrumento tem na performance musical.

Quando a pessoa começa a investigar o instrumento e tocando músicas que não são da sua autoria, é aí onde descobre que a mbira tem mais capacidades. [...] A minha mbira nyunganyunga está afinada em fá, mas eu consegui tocar a música *Messanga* do Richard Bona que está em sol. [...] Essa música tem uma parte que entra a mbira e o professor Jimmy [Dludlu] exigiu que eu devesse

²⁴³ Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011) foi um artista plástico e poeta do moçambicano que – em vida – atuou no Desenho, Pintura, Escultura, Cerâmica, Murais, Poesia e Música.

entrar com a mbira [...]. Então, cheguei a casa, sentei, levei todo dia e consegui [...]. Para além dessa música, [...], eu tentei apanhar a música *Nweti* da Míngas. Eu pesquisei por muito tempo. Tentei tocar na mbira. Eu fui vendo que a música aceita, mas [...] como não queria criar choques na rua, esperei o meu irmão que é guitarrista para ele tocar a música *Nweti* no seu instrumento. Ele tocou e depois fui entrando com a mbira e fui percebendo que o instrumento aceita, só precisa um pouco de estudo (UAMUSSE, 2021).

As experiências da mestra com vários instrumentos, principalmente com a voz, concorreram para a sua aproximação com diferentes bandas e gêneros musicais.

A primeira banda que eu fiz parte foi uma banda de rastas (Black Roots), e lá se tocava reggae. [...] Eu era vocalista e escrevia também, então, fui aprender lá tudo para aquele estilo. [...] Esta banda depois se desfaz e fui a outra banda, Pfukani, que ano depois se desfaz. Fui estar na banda Malavi que durou uns três anos e lá fazíamos afro, fusion e jazz. Depois fui estar na banda Kanyisa formada por colegas da turma da faculdade e todas éramos meninas, aí fazíamos afro, [...] Agora músicas, assim eu no singular, tenho feito uma mistura de afro e um pouco de jazz, e busco composições de alguns artistas da praça e implemento-as na mbira [...], mas ainda não defini algo a solo [que possa sustentar a minha identidade em termos de gênero musical] [...] (USAMUSSE, 2021).

A trajetória de formação musical da mestra explica, de certa maneira, a sua não definição de gênero musical peculiar. Da sua descrição percebe-se que

eu trabalhei com banda logo no princípio quando fui descoberta por alguns artistas [...], então, eu sempre estive como vocalista e compositora, mas sempre encontrei lá um gênero musical [da banda]. Em outras bandas a ideia era definirmos um gênero e se todos concordassem, engrenávamos naquele gênero (USAMUSSE, 2021).

Ligado a isso, destaca-se, igualmente, que a mestra colaborou com outros artistas nacionais como os da banda Xiwora Mati, da banda do Jimmy Dlundlu, da banda Kakana (Yolanda), assim como com outros compositores africanos de fora de Moçambique – Oliver Mutukuzi (Zimbabwe), Judith Sephuma (RSA) e o Richard Bona (Camarões).

A mestra procura transmitir suas experiências musicais, dando aulas particulares de Piano e Teoria de Música, pois “ainda não tive oportunidade de ter um aluno que queira aprender mbira, porque muitas pessoas não conhecem o instrumento”, afirma Uamusse (2021).

Embora a mestra não tenha iniciado o processo de transmitir saberes da mbira para outras pessoas, ela apresenta algumas inquietações advindas do seu processo de formação, seja com professores ou mestres da mbira. Em suas observações a mestra lamenta e discorda

com o fato de a maior parte de professores e mestres moçambicanos da mbira aplicarem, exclusivamente, canções de Zimbabwe. Uamusse (2021) narra que muitos tocadores de mbira têm medo de, por exemplo, buscar, investigar e tocar uma música do moçambicano Xidiminguana, pois se concentram muito nas estruturas musicais zimbabuanas.

Como argumenta a mestra, nós podemos aprender ou ensinar músicas de outro país, ou seja, de zimbabwe, porque a mbira foi e é mais executada e investigada naquele país, mas não devemos parar por aí. É preciso considerar que em Moçambique já temos tantos mestres, investigadores e professores que vêm aplicando nossos gêneros musicais na mbira.

Então, eu ensinaria um pouco de lá e mais de Moçambique [...]. Ensinaria o historial do próprio instrumento, a estrutura do instrumento e depois deixaria em aberto que o aluno busque uma música moçambicana e juntos iríamos aprender a executar no instrumento, sim, então, abriria esse espaço (UAMUSSE, 2021).

Com estas ações a mestra aponta que iria mudar, um pouco, a mentalidade de vincular esse instrumento apenas à música zimbabuana, criando mais ferramentas de ensino, aprendizagem e performance da mbira em Moçambique. Então, diz Uamusse (2021), “aí iria dar mais força, de não ter medo, de buscar uma canção ou uma música de um artista moçambicano e lá cantar e tocar no instrumento”. E por outro lado, permitiria uma participação massiva e ativa das mulheres moçambicanas na música de mbira já que “as mulheres estão em menor percentagem”.

Associado a isso, a mestra considera que muitas pessoas, principalmente as mulheres, não conhecem o instrumento e pensam que é difícil de tocar.

As pessoas quando vêm o próprio instrumento com a cabaça e lamelas, dizem é difícil, ainda pode me cortar, mas eu acho que a mbira é um instrumento mais fácil e podia ser mais executado por mulheres, porque, primeiro, exige unhas [...] e muitas mulheres criam unhas do que os homens (UAMUSSE, 2021).

Apesar desse entendimento, o mestre Lisenga (2021) afirma que “[...], cada vez mais estão a aparecer mulheres, [...], sendo um instrumento muito bem portátil, entra naquela bolsa”.

4.1.9 Maneto Calmo Tefula²⁴⁴

É numa tarde de calor de treze de Outubro de 2019. Com os meus equipamentos de pesquisa, transportáveis no bolso, caminho em direção ao bairro de Magoanine²⁴⁵ onde vou aprimorar os conhecimentos que convivo junto do artesão, tocador, construtor e instrutor da mbira, mestre Maneto Calmo Tefula (figura 80).

Cheguei. Do portão, de lá do fundo do muro, escuto o som do trio do mestre. Dalicença, dalicença... A música não pára, ela está no clímax. Um menino abre o portão e entro. Vejo, já dentro do quintal, que o mestre Maneto colocou os seus dedos numa cabaça (sistema ressoador) que ampliou a suave sonoridade das 23 lamelas da mbira dzaVadzimu. A mbira está soando junto de dois tingoma (tambores) polimétricos e polirrítmicos, um tocado pelo mestre Xakada e o outro pelo mestre Mavó.

Khanimambu (obrigado). Sou grato ao trio que, carinhosamente, iniciou o meu estudo (observação e entre/vista) do dia com a música *Chigarro Chemambo*²⁴⁶ do mestre Maneto. Esta música foi pensada numa das línguas falada pelo mestre, o shona, e significa estou no assento do rei, no sentido de que tenho os ancestrais perto de mim.

Figura 80: Mestre Maneto Calmo Tefula.



Fonte: Silambo (2022r).

²⁴⁴ Parte deste subcapítulo foi discutida em pares no Congresso da ABEM (SILAMBO, 2022b).

²⁴⁵ Distrito Municipal KaMubukwana, Cidade de Maputo.

²⁴⁶ <https://youtu.be/9LIBLLCW-IM>

Em nossa conversa, misturada com bebidas, se retém que o mestre Maneto nasceu no posto administrativo de Matambo, distrito de Changara, província de Tete no dia 27 de Novembro de 1978. Os seus pais, Calmo Tefula Katemalinga e Faiquina Mafigo, estavam envolvidos com a música na sua comunidade cultural. Frequentemente, Katimalinga tocava instrumentos musicais e Mafigo dançava, cantando em práticas tradicionais.

Explicitamente, tanto na família quanto na comunidade havia uma atmosfera decidida e ajustada para a absorção de habilidades que costuram as artes musicais africanas. Nesse clima, o mestre faz parte de um conjunto de doze filhos que, desde a sua infância, aprendiam a tocar instrumentos musicais durante a prática da pastorícia, mas atualmente só ele é músico.

O mestre expõe a sua infância, cruzando, envolvida e divertidamente, a música, dança e o luar, e com isso confirma os elementos basilares das artes musicais africanas. Normalmente, diz Tefula (2019), “nós brincávamos nas noites quando houvesse lua e as brincadeiras eram danças tradicionais da nossa povoação. Foi nessa altura que eu aprendi a tocar batuques”. Assim,

a participação em jogos infantis e histórias que incorporam canções permite que ele aprenda a cantar no estilo de sua cultura, assim como aprende a falar sua língua. [...] No momento em que uma criança atinge a adolescência, ela pode ter aprendido a tocar instrumentos de brinquedo por imitação ou a tocar instrumentos menores em conjuntos de adultos²⁴⁷ (NKETIA, 1974, p. 60).

Nessa visão, o mestre arranhava, antes dos tambores, a mbira dzaVadzimu do seu falecido pai, um instrumento musical que no seu distrito era designado nsantse. Tefula lembra que o seu tio, também, tinha um tipo de mbira denominado kalimba que o compara com a mbira nyunganyunga, mais comercializada, atualmente, em Moçambique em particular em Maputo. Fora disso, ainda na infância, o mestre teve amigos que, também, possuíam a kalimba. Foram estes amigos que emprestavam e instruíam quando ele quisesse tocá-la.

Assim, o mestre toca qualquer instrumento musical desta família, inclusive a matepe apesar de não possuí-la, presentemente. Para além da família de mbira e ngoma, ele toca nyakatangali (figura 64), nyanga (figura 67), kankubwe (figura 68) e outros instrumentos musicais.

O seu envolvimento com canção, dança e instrumento musical iniciou a partir de uma curiosidade que se intensificou na cidade de Maputo por volta de 1999. Foi em Maputo onde

²⁴⁷ “Participation in children’s games and stories incorporating songs enables him to learn to sing in the style of his culture, just as he learns to speak its language. [...] By the time a child reaches adolescence, he may have learned to play on toy instruments by imitation, or to play minor instruments in adults ensembles” (NKETIA, 1974, p. 60).

o mestre abraçou, seriamente, esta arte ao perceber que a sua criação musical era valorizada por outras pessoas.

[...] A primeira pessoa, eu, a ver com a mbira aqui em Maputo foi o falecido Nharira. Na altura eu estava a estudar na Escola Secundária Estrela Vermelha. Então, como ele vivia perto (na Mafalala) às vezes passava dali de noite com a mbira. Quando aproximei, ele mostrou o instrumento. Toquei um pouquinho e [ele] viu que eu tocava. O Nharira foi a primeira pessoa a me emprestar a mbira, [numa ocasião em que] não nos conhecíamos, mas [...] depois eu mostrei que trabalhava na Mozarte. [Ele] emprestou-me a mbira por um mês [e mais tarde] comprei a minha e comecei a praticar, recordando as músicas que tocava na altura [da infância] (TEFULA, 2019).

Assim, o material musical da criação do mestre é retirado de gêneros e ritmos moçambicanos da sua povoação, o que se entende quando ele afirma que “tento fazer canções das danças tradicionais da minha origem étnica (Nyungwé), como mafuwe, ndjole, chiwere, nyanga e nyawu²⁴⁸”. E reafirma,

[...] o que a gente está fazendo já foi inventado há muito tempo. É uma coisa de geração em geração, então, cada um tenta criar uma coisa um pouco diferente. É aquilo que se diz na gíria popular que quem conta uma história tem que acrescentar um ponto (TEFULA, 2019).

Enfim, o corpo do mestre e mais especificamente as suas mãos e os seus dedos contam histórias através de distintos instrumentos e gêneros musicais que o tornam destacável no seu universo. Assim, em sua performance tem interagido, não apenas com os mestres Xakada e Mavó, como, também, com músicos como José Mucavele, Stewart Sukuma e Moreira Choguiça, assim como, com projetos que estudam e trabalham, ativamente, na revigoração da música moçambicana como o projeto Xitende, Nkhoswe, Mukhambira entre outros.

O que estimula o mestre a consolidar esse trabalho colaborativo e o seu compromisso com a música de mbira é o respeito mútuo dos pares musicais, mas, principalmente, “porque essas participações, algumas vezes, são remuneradas, [...] e essa remuneração significa muito para mim, porque, acabo percebendo que estão a valorizar aquilo que estou a fazer e isso me dá força para continuar nessa batalha”. Como batalhador, o mestre se afirma em outras atividades artísticas:

Para além da música, eu sou artesão. Trabalho com cabedal. Trabalho com vidro. Faço papel reciclado. Trabalho com palha. Fabrico instrumentos.

²⁴⁸ O Nyawu é Patrimônio Mundial da Humanidade.

Também gosto de contar histórias tradicionais e de escutar histórias tradicionais contadas por outras pessoas (TEFULA, 2019).

Sei que o mestre, também, confecciona chinelos, sandálias, cintos e a lista continua. Pois, Tefula tem transmitido saberes sobre a música de mbira para voluntários que desejam aprender a sua peculiaridade de emissão vocal e de movimentação dos dedos no teclado da mbira.

A peculiaridade do mestre brota da sua imersão multifuncional na revigoração da música moçambicana. Tefula vem atuando desde, aproximadamente, 2003 como construtor de mbira, uma profissão que, também, foi assimilada e consolidada pelas curiosidades e investigações intensas nesse campo. O seu ativismo e empoderamento de comunidades praticantes da música não se resumem, exclusivamente, na mbira. Ele fabrica xitende (figura 15), mutoriro (figura 62), kankubwe (figura 68), nyakatangali (figura 64), xikhitsi (figura 66), variados tipos de tambores africanos entre outros instrumentos musicais (figura 81).

Figura 81: Mestre Maneto Calmo Tefula orientando o processo de construção de instrumentos musicais.



Fonte: Silambo (2021m).

Na sua confecção dos instrumentos musicais conserva, ativamente, o papel humano, as suas singularidades e relatividades sonoras. Dessa maneira, relata Tefula (2019), “eu quando produzo os meus instrumentos não utilizo instrumentos convencionais para afinação. Eu trabalho com ouvido. Eu afino através de ouvido”.

Apesar desse posicionamento, Tefula avança que a construção da mbira vem se transformando ao longo dos experimentos.

O processo produtivo de mbira está muito evoluído. Antigamente, era preciso fundir o metal para fazer as teclas. [Atualmente], as pessoas martelam, diretamente, [sem fundirem] e têm *grinder* para lixar ou limar as teclas. Há outra descoberta, [que permite] o uso dos grampos²⁴⁹ [para suportar a barra e o cavalete que antes eram] amarrados com arame. Então, hoje, um produtor, tendo uma encomenda, é normal, em um dia, [construir] uma ou mais [ti]mbira, dependendo do esforço de cada um (TEFULA, 2019).

A variação da matéria-prima da produção reinventiva da mbira é propiciada pelas circunstâncias da sua obtenção e do acesso no mercado local. Nessa perspectiva, “aqui na cidade você tem que ir a lixeira, caçar aqueles manos para [conseguir] o arame de aço que é um bom arame. Isso não é fácil, [por isso], agora, normalmente, a maioria dos produtores usa o arame galvanizado”, afirma Tefula (2019).

Apesar das transformações vivenciadas na construção, o mestre observa que é preciso descobrir, pouco a pouco, técnicas apropriadas para cada um, de modo que o processo não impacte, negativamente, na saúde da pessoa construtora. Assim, para evitar dores no braço (pulso) ao formatar as lamelas, o mestre equilibra o peso dos martelos. Ao iniciar a formatação do arame, afirma Tefula (2019), “eu utilizo um martelo com peso um pouco maior, mas quando a tecla já está achatada, utilizo um martelinho para apanhar a afinação certa ou laminar, na totalidade, a tecla”. O uso do martelo na formatação das lamelas não tem uma posição fixa, mas é preciso considerar a flexibilidade do braço para não se machucar. “Assim, o braço tem de acompanhar o movimento do martelo para evitar lesões”, defende Tefula (2019).

Por outro lado, “ao laminar a tecla sempre sentirá dores na coluna, por isso, não é bom ficar muito tempo, fazendo tantas teclas, por exemplo, para duas [ti]mbira, porque [precisará] ficar muito tempo com coluna inclinada, então, isso ao longo do tempo pode causar dores de coluna” (TEFULA, 2019). O que fazer para acautelar as, prováveis, dores de coluna?

Eu faço tecla por tecla. Martelo uma tecla, levanto e coloco a tecla na madeira [tábua harmônica]. Levo o outro [pedaço de] arame bato, bato a outra tecla. Volto e encaixo [novamente]. Então, esse processo obriga-me a não estar, por muito tempo, a fazer a mesma coisa que pode vir a me prejudicar (TEFULA, 2019).

²⁴⁹ Os mesmos aplicados na cobertura das casas.

Entretanto, nos casos em que o mestre tem muitas encomendas e não tem como prevenir dores no corpo (coluna, braços, mãos e dedos), ele os alivia “fazendo massagem em casa com água quente”. O dever do mestre para com os seus clientes, como se percebe, influencia no trabalho demasiado, podendo não ajudar na prevenção das dores típicas. Com este trabalho excessivo e com implicações nefastas na saúde, o mestre garante o seu auto sustento, crescendo em significância o fato de que “quando é uma encomenda o esforço é maior, a gente trabalha com coração”, pois, se percebe que “as pessoas que compram [os nossos instrumentos] valorizam o nosso trabalho”. Junto disso há uma ansiedade que instiga o trabalho exagerado, pois “fico muito curioso em ver o acabamento do instrumento e senti-lo”, assegura Tefula (2019).

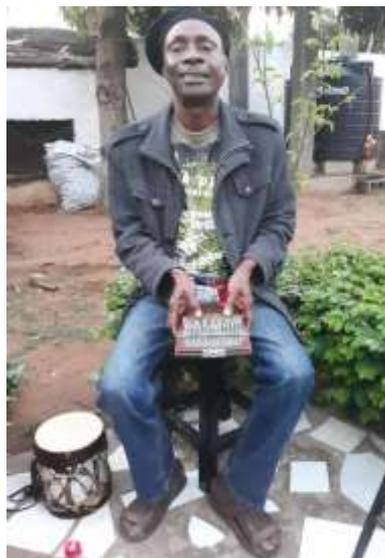
Maneto Calmo Tefula não se reduz à parcela de informações discutidas nessa seção. Em todo caso, ficou manifesta o seu papel na revigoração e empoderamento das artes musicais em Moçambique, principalmente, por meio de construção, transmissão e prática dos instrumentos musicais locais.

4.1.10 Antônio Mussaona Bure Simango

Estou na casa do mestre. Encontro-me no bairro de Magoanine²⁵⁰, pronto e preparado para conversar, ouvir e ver o mestre. Os pingos da chuva se manifestam. Sobre seus sons, os dos instrumentos musicais de Moçambique – *mbila*, ngoma, goxa e “vozes” – começam a se entrelaçar, brusca e sucessivamente indefinidos. Nesse clímax irresistível, posiciono os meus dedos numa mbira nyunganyunga, facilmente, encontrada na residência do caçula Antônio Mussaona Bure Simango, o mestre Xakada (figura 82).

²⁵⁰ Distrito Municipal KaMavota, Cidada de Maputo.

Figura 82: Mestre Xakada com a sua mbira nyunganyunga.



Fonte: Silambo (2019a).

Phaphaphapha são palmas demoradas e (ir)regulares que finalizam, suspensivamente, a música *Vanombokaiwa*²⁵¹ (povo oprimido)²⁵² na qual o mestre de boina preta e sorriso abundante escolheu percutir as teclas da *mbila*, ressoando-as nas cabaças das masala enquanto emitia o seu canto peculiar. A palmada cadenciou a música. Uma música pensada no idioma do mestre, o ndawu do centro de Moçambique.

O mestre nasceu no início da guerra da libertação²⁵³, especificamente, no dia sete de maio de 1967 na cidade da Beira, capital de Sofala²⁵⁴, seguindo, respectivamente, um irmão e uma irmã. Os seus pais, Joaquim Xakada Simango e Rita Manduana, apesar de não terem se firmados músicos, “[...] conviveram com outros músicos tradicionais da sua zona [...]”, narra o Simango (2019).

A infância do mestre é similar a outras crianças africanas da sua época que atravessaram as turbulências do colono. Trata-se de um momento que assume um papel opressivo na história de Moçambique, um território que na altura, tal como outras colônias portuguesas na África, pertencia à Europa e, mais precisamente, era província de Portugal.

[...] Estávamos num regime em que nós fazíamos parte de um país que não era do nosso continente, que era Portugal. Então, a minha infância nessa altura foi tão sofrida como a de outras crianças de países colonizados da África e do

²⁵¹ <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>

²⁵² Falo do conteúdo dessa música no capítulo III.

²⁵³ Ocorreu entre 1964 e 1974.

²⁵⁴ Província do Centro de Moçambique.

resto [...] do mundo. Mas, contudo, [...] eu nesse tempo já podia ler e escrever, [por isso] quando chegou a independência [de Moçambique, em 1975] eu já tinha a terceira classe²⁵⁵ (SIMANGO, 2019).

É que, o programa educacional foi sempre uma das prioridades dos líderes moçambicanos desde 1962 quando se afirmou a mobilização dos moçambicanos para a luta de libertação nacional contra o colonialismo.

Apesar das perturbações coloniais, o mestre lembra que o sonho de querer pertencer à classe de músicos começa na infância, em catequeses, mas tal iniciação não a considerou séria. A relação do mestre com a catequese sustenta a grande importância que os portugueses davam à religião católica na educação dos africanos para uma unidade política e moral dos seus ideais (MONDLANE, 1969, p. 70). Mas, de fato, as doutrinas da educação da catequese estavam fora do contexto africano. Frise-se, não era(é) séria a esta realidade.

Assim, contra esta doutrina, em 1978, aos onze anos, o mestre se insere na música inaugurando o seu primeiro contato com um instrumento melódico de percussão, a marimba²⁵⁶, na povoação de Ampara, distrito de Búzi²⁵⁷ através de experiências passadas pelo seu primo.

A sua paixão pela música foi nutrida através de processos que envolveram inter-relações com vários músicos encontrados em Moçambique, através dos quais ele foi desenvolvendo ações práticas que incluíam tocar, cantar e investigar em situações consideradas “informais”, bem como nas instituições de ensino e pesquisa.

À frente a tudo isso o mestre retinha e fermentava com suas sensibilidades tudo que podia: dimensões históricas, idiomáticas e estilísticas das artes musicais, detalhes técnicos do instrumento, estruturas musicais, particularidades energéticas e dinâmicas de manipulação dos instrumentos musicais etc.

Assim, em Sofala, o mestre interagiu com o músico moçambicano David Mazembi, sendo que o fato de pertencerem ao mesmo grupo social (Ndawu) possibilitou maior comunicação e apropriação das suas filosofias musicais. Em 1983 em Nampula²⁵⁸, durante o seu Ensino Médio, o mestre trocou experiências com a banda moçambicana Iyunpuro, mas, foi em 1986 no Maputo que ele se tornou um “músico com orientação acadêmica” ao

²⁵⁵ O sistema educativo nacional de Moçambique está organizado em 3 níveis essenciais: “[...] Ensino Primário da (1ª à 7ª classe); O Ensino Secundário geral ou técnico profissional da (8ª a 12ª classe) e o Ensino Superior inclui Universidades e Institutos Superiores públicos e privados” (MOÇAMBIQUE, [20--?]).

²⁵⁶ Em sua visão, na região Sul de Moçambique este instrumento se chama *mbila*.

²⁵⁷ Província de Sofala, Centro de Moçambique.

²⁵⁸ Província localizada no Norte de Moçambique.

conhecer o então investigador do ARPAC, Luka Mukhavele. “Andei por quase a maior parte dos distritos da região Sul fazendo pesquisa da música tradicional como colaborador do ARPAC”, diz o mestre. A partir dessas investigações, precisamente em 1992, o mestre tornou-se músico de palco, apesar de se identificar mais como professor de mbira nyunganyunga.

Nesses contextos, desenvolvia atividades colaborativas que estabeleceram “[...] um epicentro de socialização com meios muito [...] diversificados de cultura moçambicana” que o leva a elaborar o seguinte: “os estilos que eu sempre sonhei e procurei desenhar em termos de composição, ritmo e melodia sempre se basearam nas danças da etnia Ndawu que são nomeadamente mandowa, kateko, n’tokodo, mutute, mucongoyo e makhwayi” (SIMANGO, 2019). Porém, o estilo que mais identifica esse mestre na contemporaneidade é a mandowa, pois ele entende que quer afirmar-se onde pode defender-se com mais propriedade. Segue: “[...] eu acabei investigando com mais detalhes a dança mandowa, os seus passos, a sua coreografia, [...] então eu buscu a mandowa para o contexto de mbira”.

Evidentemente, a música, a dança, incluindo drama e vestuário são, intrínseca e abertamente, interconectados nas artes musicais africanas incluindo nas de mbira. Apesar de essas artes serem multifacetadas por si só, o mestre não apenas se interessou pelos elementos já apontados, como também por outros instrumentos musicais (guitarra, trompete, saxofone) quase todos iniciados por Luka Mukhavele. Contudo, o mestre descreve que “não fui longe [nesses instrumentos] até que um dia aparece à primeira mbira nyunganyunga oferecida pelo próprio Luka [...] no Zimbabwe em 1997”.

A partir desse convívio Simango (2019) especifica que toca *mbila* e mbira nyunganyunga, pois na sua compreensão “esses são instrumentos que me sinto que posso fazer alguma coisa mais séria, porque já estudei com muita profundidade, [mas] não descarto outros instrumentos” como a mbira dzaVadzimu, “porque, também, estou lá, mas ainda não posso falar muito disso, porque não tenho composições da dzaVadzimu”.

Nessa visão, fazer música de mbira não implica apenas uma compreensão técnica de funcionamento do instrumento, mas, também, um desafio e capacidade de composição musical, ou seja, tocar a mbira significa, igualmente, executar suas próprias músicas. Por isso, o mestre afirma que “[...] foi desafiante, mas [...] para mim foi uma maneira que, cientificamente, me sinto um pouco acrescido em termos de conhecimento, da técnica do ser músico e do ser compositor”.

A preocupação do mestre com a ciência musical e a necessidade de responder aos diferentes tipos de “aprendizes”,²⁵⁹ levaram-o a aprender a Teoria de Música Ocidental nas escolas de música e casas de cultura. Já havia argumentado Kwabena Nketia que

a instrução sistemática formal é dada apenas em casos muito restritos que exigem habilidades de conhecimento que não podem ser adquiridas, informalmente, ou em casos em que os papéis específicos desempenhados, posteriormente, por indivíduos específicos tornam imperativo garantir que eles tenham adquirido a técnica e o conhecimento necessários²⁶⁰ (NKETIA, 1974, p. 60-61).

Nessa lente, o mestre é um ser diverso em música e teve outras atividades que ampliaram o seu horizonte. Vejamos o seu retrato oral:

[...] agora estou na reforma por incapacidade física, porque em 2011 eu perdi parte da minha visão. Eu trabalhava como investigador na autoridade tributária de Moçambique na área das Alfândegas. [...] fui comentador da BBC e essa parte de comentador só reservava a parte social. [...] Eu tive formação de engenharia mecânica na Universidade Eduardo Monjane, então trabalhei, também, em muitas empresas na área de mecânica, para além de que fui professor e o meu primeiro sítio onde trabalhei como professor foi no instituto industrial [de Maputo] em 1987 (SIMANGO, 2019).

Apesar do défice de visão, o ativismo do mestre não terminou por aqui. A partir de 2008 ele inicia o convívio com a construção da mbira na Oficina de Mukhambira, onde conheceu o mestre Macoo e revitalizou as suas relações de longa data com Luka Mukhavele. “Mas o Maneto é que me eleva ao nível que nós estamos hoje, [...], porque agora ele é o construtor que dá toda noção da minha formação na construção dos instrumentos e na execução da própria nyunganyunga [...]” (SIMMANGO, 2019).

Nessas descobertas, o mestre entende que o fabricante de mbira “[...] também pode contribuir, porque um instrumento bem fabricado, [...] confortável e configurado pode influenciar na aprendizagem dos que vão pegando este para executar”. A partir das observações vivenciadas, o mestre destaca, pontualmente, que as dificuldades básicas do

²⁵⁹ [...] não posso dizer que formei pessoas, mas que pelo menos foram meus alunos de mbira, [...] uma chamada Tânia Macamo, uma franchisesca, uma italiana, [...], também trabalhei com a Sofia, uma alemã, [...] com a Sila, uma alemã, [...] com Anton, um alemão [...], com Isaías que é meu sobrinho [...], com meu irmão mais velho [...], fora daqueles que são curiosos (SIMANGO, 2019).

²⁶⁰ “Formal systematic instruction is given only in very restricted cases demanding skills of knowledge that cannot be acquired informally, or in cases in which the specific roles played later by particular individuals make it imperative to ensure that they have acquired the necessary technique and knowledge” (NKETIA, 1974, p. 60-61).

construtor da mbira incluem as ferramentas e as condições ambientais confortáveis de trabalho. Nessa visão, é preciso pensar na sua saúde, pois

[...] em todo tipo de trabalho existem sempre meios [...] adequados para executar certa operação, mesmo a posição de como se pega o martelo e que tipo de martelo, [...] mas a pessoa, também, que executa tem que estar sempre numa situação em que tem higiene e segurança nesse trabalho.

[...] uma e outra pessoa pode ter dificuldades, por não saber executar com didática o movimento da operação que se deseja. Isto pode vir a criar uma lesão, [...], porque, sei lá, você não está confortável na sua inclinação [ao martelar as teclas], [...]. [Para evitar] essas doenças profissionais, a pessoa deve ser apta a executar as operações [típica da profissão] (SIMANGO, 2019).

Contudo, o mestre está convicto de que a mecanização da construção da mbira aos poucos está minimizando as dificuldades das pessoas fazedoras da sua música em Maputo. Portanto, kuchaya ou kutova (tocar), kudjondzisa (transmitir/instruir), kuyimba (cantar) são algumas das atividades centrais do mestre Xakada, mas ele viu a necessidade de se envolver com outras vocações profissionais para suportar a sua sobrevivência material, social, emocional, intelectual e criativa.

4.1.11 Estevão Carlos dos Santos Amisse

Se o procurar por Estevão Carlos dos Santos Amisse, provavelmente, não o achará. Sim, por NBC Gas Butano o encontrará com facilidade (figura 83). É, assim, que este mestre é reconhecido na arena cultural e artística moçambicana.

Figura 83: Mestre NBC Gas Butano.



Fonte: Rany António (2019).

NBC Gas Butano nasceu em 1985 na cidade de Maputo, mas teve parte da sua vida na cidade de Pemba, província de Cabo Delgado, tendo mais tarde voltado a sua cidade natal em 2015 para frequentar o Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) que culminou com a produção e apresentação do **Sarau Cultural Nyunga Nyunga** na Associação dos Escritores Moçambicanos em 30 de Outubro de 2021.

Os pais do mestre NBC são o senhor Carlos dos Santos Amisse e a senhora Clara Pensado Isaque. O seu pai, em vida, se ocupou na profissão de soldado e biólogo, porém, também tocava guitarra. Tendo um pai militar, não é uma surpresa que o mestre não tenha crescido na sua cidade natal.

Afinal, desde 1962, princípio do processo de afirmação da unidade nacional moçambicana e da educação para combater o tribalismo, o racismo, a intolerância religiosa e o colonialismo pautou-se por uma natureza heterogênea de membros de todo Moçambique. “As unidades militares eram sempre de composição muito misturada e a experiência do trabalho com pessoas de outras tribos fez muito para diminuir atritos tribais” (MONDLANE, 1969, p. 158).

Nessa realidade, o mestre narra que “dos zero aos cinco anos vivi na cidade de Maputo, porque o meu pai trabalhava cá como militar, era o major. Depois houve necessidade de mudar para a cidade de Pemba [...] com toda família em 1990” (AMISSE, 2019).

Nessas andanças, o mestre ganhou sete irmãos, cujo quatro são da mesma mãe e pai e três de mães separadas. No universo familiar, os seus irmãos Isaac e Litos são os únicos que, fora de se formar nas áreas história, contabilidade, auditoria etc., experimentaram tocar instrumentos musicais e fazer a música rap.

Na narração do mestre, entendem-se vários momentos da sua vida.

Nós gostávamos muito de assistir filmes e implementar aquilo que assistíamos – copiar Bruce Lee, os ninjas. Também gostava muito de *video game* e em Pemba só existia um sítio onde se jogava. Quando minha mãe decidiu voltar, por um tempo, para Maputo, eu neguei de vir, por causa de *video games*, [...]. Houve um tempo que eu estudava na madraça e era muçulmano do primeiro nível. Eu sei ler o alcorão, um jornal, uma revista [em árabe]. Aprendi a falar árabe e conheço todo alfabeto, mas já perdi a prática (AMISSE, 2019).

Como relata o mestre, “depois me envolvi, diretamente, com a música, muito rap. [...] Fui progredindo com o rap, eu sentia o rap. [...] Começo a fazer as primeiras músicas com amigos [por volta] dos treze anos”. A relação com o rap já vinha se denunciando na família, porém, o envolvimento com a música tradicional inicia quando ele estudava sexta classe na

Escola Unidade, mas no edifício da Escola Secundária de Pemba já que a sua escola não possuía salas suficientes.

A partir de 2003, se a memória não me falha, começo a aprender a música tradicional com um amigo chamado Deuladeu de Pemba [...]. Ele fazia coros das nossas músicas e a gente fazia nas músicas dele. A gente só queria rap. Eu não gostava de música tradicional. Para mim, era uma coisa que não tinha interesse, era para gajos de campo [...]. Mas, ao andar do tempo, pela insistência do amigo, começamos a perceber e a sentir o sabor da música tradicional [...]. Começamos a aprender certos instrumentos como tambores e valimba, [...]. Criamos um grupo de música tradicional que se chamava Ulongo (barro em makonde²⁶¹) [...]. Começamos a ter apoio de certas instituições como Helvetas²⁶² e aquilo começou a engrandecer. Viemos para Maputo, pela primeira vez, em 2004 para fazer a gravação do disco no estúdio da Rádio Moçambique, sob produção do Joaquim Jaerema José, o Bonga, baixista de Central Line (AMISSE, 2019).

Em seu repertório, o mestre faz uma fusão de várias artes musicais de Moçambique na mbira: o mapiku, o makotlo, a machewona, o niketche, o nhambaro, a nghalángha e mais. Raras vezes toca blues e jazz. Há uma razão por detrás desse interesse e dessa fusão dos estilos nacionais. A causa se sustenta no ambiente familiar, pois o mestre recebeu saberes de vários contextos de Moçambique. Em sua voz narra que “eu nasci no Maputo e cresci em Cabo Delgado. Minha mãe nasceu em Tete e cresceu em Chimoio. Meu pai é de Nampula e eu também, fiquei muito lá. Então, tenho esses estratos, sou um misto. Prefiro não ficar estático num único estrato” (AMISSE, 2019).

De fato o mestre é um ser misto. O seu primeiro instrumento musical, fora da voz, é a valimba (figura 69) que é, segundo ele, o xilofone da região norte de Moçambique. Também toca guitarra, variados tipos de tambores e txalaparta (instrumento musical do País Basco). Atualmente, este multi-instrumentista tem a mbira nyunganyunga como seu instrumento principal. Conforme revela,

em 2013 já tinha a mbira, brincava com ela. Era uma mbira desafinada, mas eu não sabia, porque não conhecia a organologia, a estrutura e a afinação [...]. Apareceu um amigo em Pemba, o Mudinho da banda Moticomá. Eu tirei a mbira e ele viu. Pedi para ele afinar, mas ele disse que a mbira já estava muito estragada e que ele mandaria outra (AMISSE, 2019).

²⁶¹ Idioma, comumente, falado na província de Cabo Delgado, norte de Moçambique.

²⁶² A HELVETAS Moçambique faz parte de uma rede de organizações independentes de desenvolvimento. Com sede na Suíça, Alemanha e EUA, HELVETAS trabalha em 29 países na África, Ásia, América Latina e Europa Oriental. Esta instituição implementa projectos de desenvolvimento nas áreas de Água e Saneamento, Agricultura e Nutrição, Desenvolvimento Económico, Clima e Meio Ambiente. A HELVETAS, também, fornece resposta de emergência após desastres.

Ainda em 2013, o mestre recebeu a nova mbira enviada pelo Mudinho. O seu envolvimento com o este instrumento ajudou a quebrar barreiras ligadas à concepção tradicional do instrumento musical.

Comecei a lutar comigo mesmo para trazer novos componentes e criar novas abordagens na música de mbira [...] e quebrar fronteiras, criando outros ritmos que não sejam moçambicanos, porque, eu gosto de usar a mbira como um instrumento musical como outros que acompanham qualquer estilo de música [...] (AMISSE, 2019).

Com esta consciência, o mestre foi fazendo uma absorção contínua do repertório em várias situações e com vários pares. A partir das suas vivências, o mestre tem orientado encontros e *workshops* práticos sobre a mbira. O primeiro foi no final de 2015 em Nampula numa das salas da Universidade Católica de Moçambique (UCM) com um grupo de interessados que queriam conhecer a mbira. Outra experiência aconteceu fora de Moçambique. “Fiz isso em 2018 no país Basco. [...] Quando fiz o anúncio pensava que talvez viessem umas cinco ou seis pessoas, mas apareceram umas vinte pessoas e eu não tinha mbiras suficientes para todas, mas fui fazendo. As pessoas gostaram e ficaram interessadas [...]” (AMISSE, 2019).

Para organizar seus processos de transmissão dos saberes, o mestre procede da seguinte maneira: “as pessoas pedem e marcamos para o dia x. Levo um número y de mbiras. Chego ali e encontro as pessoas. Primeiro, vou falar um bocadinho da mbira, como é se encontram as notas, como segurar e começar a tirar os primeiros sons” (AMISSE, 2019).

Entende-se que esse processo da transmissão está vinculado com o tocar (a prática), mas, também, com saberes conjunturais do instrumento musical.

Muita gente não conhece e agora está havendo uma forte luta aqui na cidade de Maputo para dar a conhecer e propagar a mbira. Então, o trabalho não deve ser só de tocar a música de mbira [...], mas também fazer perceber o que ela é, e [...] as razões que ofuscaram a [sua propagação] (AMISSE, 2019).

O processo de transmissão de saberes da mbira é importante para o mestre “exatamente, porque a partir do momento que vou ensinando, também vou aprendendo [...], avalio as dinâmicas que eu trago para ensinar as pessoas e como elas recebem, para que [...] da próxima [...] possa melhorar” (AMISSE, 2019).

Para facilitar a execução e transmissão da mbira, o mestre tem noções do processo de construção passado pelo mestre Ivan Mucavel. Nesse processo, o mestre NBC Gas Butano

enfrentava questões relacionadas com tempo e técnicas apropriadas. Portanto, diz ele, “eu tinha que sair da escola e correr até Alto Mae para aprender. [...] Eu tentava martelar as teclas. Elas ficavam tortas e o Ivan dizia não tem que ser assim, [...]”. Para o aprimoramento da técnica, “era só ficar atento nas dicas que o Ivan dava e seguir os parâmetros. [...] Pegava uma tecla estragada, ficava a martelar até conseguir ter a forma das teclas” (AMISSE, 2019).

A experiência do mestre com a construção trouxe resultados que impactam na sua performance musical,

porque além de tocar a mbira, eu precisava saber por que esta tecla tem este som. O que faz com que tire esse som. Então, eu tinha que saber que é resultado de como vamos espalmar, o comprimento e a afinação. Quando dá golpe [na extremidade suspensa da tecla] mais para dentro, [o som] fica mais agudo, quando tiras, fica mais grave. Já conheço a mbira, não só toco. [...] Quando ouço um ruído estranho já sei o que está a causar este ruído estranho (AMISSE, 2019).

Para o manuseamento adequado do martelo durante a construção ou reparação da mbira, o mestre precisou sentir a reação do seu corpo.

Eu fui me enquadrando consoante o movimento que consigo. [...] Uso o movimento para várias coisas, então já sei quais são os movimentos que o meu pulso permite para não deixar ele mal [...]. Então, sempre tive uma posição para não prejudicar [o pulso]. [...] Também, temos de ter a higiene e segurança no trabalho, e conhecer os golpes que devemos dar para não prejudicar a saúde (AMISSE, 2019).

Além das multifunções vinculadas a performance musical, o mestre é gestor cultural, produtor de eventos e presta serviços na área de investigação cultural e auditoria. As experiências do mestre permitiram colaborações com artistas como o moçambicano Xidiminguana, o sueco Tilope Spring, o nigeriano Abiyedu, a sueca Teia, o Ieltxu do País Basco. Porém, esses contatos impactaram além da música, pois

a gente consegue perceber como outras pessoas vivem em suas sociedades e vamos agregando valores [...]. Nós vamos ensinando e, também, vamos recebendo. Então, isso deixa uma abertura [...], porque todas as culturas têm seus valores e nenhuma é superior à outra apesar de ter certos hábitos difíceis de encaixar, então aqui chegamos num meio termo (AMISSE, 2019).

A grande lição do mestre é que devemos chegar a um meio termo em que os traços de diferentes grupos socioculturais sejam valorizados de maneira equilibrada possível. Não à toa, o mestre explora um mosaico múltiplo das artes musicais locais moçambicanas.

4.1.12 Delta Acácio Cumbane

A quinta edição da Festa de Mbira realizada entre 02 e 04 de dezembro de 2021 foi uma oportunidade ímpar para eu estar perto de outras pessoas que valorizam e praticam a música de mbira: o Alcides Pires, o Cheny Wa Gune, o Eugénio Santana, o Júlio Marquel, a Lucrécia paco, o Pivi Marquel, o Radja Aly, o Roland Lamussene, a Sister África, o Stewart Sukuma, o Zé Maria entre outras.

Outra pessoa que mostrou o protagonismo das mulheres e da nova geração nesta edição foi a Delta Acácio Cumbane (figura 84) residente na província de Inhambane²⁶³, terra que lhe viu nascer no dia onze de Junho de 1995.

Figura 84: Mestra Delta Acácio Cumbane.



Fonte: Micas Silambo (2022s).

²⁶³ Sul de Moçambique.

Os pais da mestra, Acácio Alexandre Cumbane e Suzana Francisco Cumbane, para além da Delta, possuem oito filhos: o Benito, a Richa, a Nilda, a Benta, a Brigitte o Chandinho, a Nilza e o Sérgio. É nesse cenário familiar que nasceu o bichinho da música, mas ele teve que percorrer uma distância para se concretizar. A mestra relata que

eu já tinha esses *ticks* desde bebé. [...] eu vivia num distrito [Panda] em Inhambane, bem distante da cidade. Então, fui à cidade de Inhambane para fazer a oitava classe, porque na altura lá [no distrito] não tinha a oitava classe. [...] Foi lá [na cidade] onde vi que havia possibilidade de tornar isso real, pois eu tinha como praticar, tinha como mostrar isso para o público, então tudo começou aí (CUMBANE, 2021).

O espírito musical pouco a pouco cresceu, estabelecendo oportunidade para que a mestra pudesse interagir com outras pessoas nacionais como a Beauty Siteo, a Sister África, a Lucrecia Paco, a Sizaquel entre outras pessoas. A mestra lembra que “o meu primeiro [...] *show* foi na Associação dos Escritores [Moçambicanos], então, [...] sempre que me falarem de *show* de mbira, acho que só vou ver a Associação dos Escritores ou Museu da Mafalala”, onde a mestra participou do Sarau Cultural Nyunga Nyunga e da quinta edição da Festa de Mbira, respectivamente. Também, foi uma das artistas que aqueceu o palco da 6ª edição da Festa da Mbira na Associação dos Músicos Moçambicanos em 2022 onde interagiu com outros/as artistas.

As interações que ocorrem nesses locais são ricas em oportunidade de aprendizagem, “[...] então, eu, por acaso, gosto de estar com os outros artistas, porque me transmitem uma experiência diferente, sempre aprendo algo com eles. Agora mesmo na Festa de Mbira, aprendi muita coisa e é sempre bom estar com colegas” (CUMBANE, 2021). Nessa ótica, “é gratificante para mim, porque ainda sou muito bebé na família mbira, [...] e estar com pessoas grandes a aprender de perto é super gratificante, pois me facilita compor e fazer algo diferente [...]”, diz Cumbane (2021).

Essa oportunidade de estar com pessoas e em locais diferentes, vem estingando uma abertura da mestra na seleção de gêneros musicais da sua performance. Nessa visão, “nós tocamos muito nos casamentos, então a maioria das vezes tocamos o que o público pede. Eu gosto mais da música tradicional mesmo, mas faço tudo (marrabenta, afro jazz, rock etc.) para agradar o povo” (CUMBANE, 2021). A relação da mestra com a, então, dita música tradicional “[...] é algo que já sinto mesmo desde bebé, desde criança. Eu recordo que já escutava a música da Chiwoniso Maraire ainda mesmo desde bebé, nem eu sabia explicar. [...] Esta música me chamou, [...] a música me escolheu”, diz Cumbane (2019).

A opção de se envolver com a música tradicional pode ter influenciado a mestra na escolha da mbira como seu principal instrumento musical, afinal a renomada cantora e compositora zimbabuana Chiwoniso era uma exímia tocadora da mbira, a rainha da mbira. Em suas palavras narra que

eu tentei tocar piano, mas não me cativou tanto assim. Eu sempre quis mbira, mas em Inhambane não tinha ninguém que tocava mbira, logo não tinha ninguém para me ensinar mbira, então tentei piano, tentei guitarra. O meu coração quis mbira, então, graças a deus apareceu o NBC em Inhambane e logo ataquei (CUMBANE, 2021).

O aprimoramento rápido das habilidades partilhadas pelo mestre fez com que a mestra se integrasse, também, em performances da música de mbira que ocorrem na Cidade de Maputo. Assim, a mestra acrescenta que “aqui em Maputo, eu acabo de entrar na onda da mbira, então as pessoas que eu já acompanhei ou já vi, primeiro é o NBC, Beauty Siteo, Cheny wa Gune e depois conheci há pouco tempo o May Mbira, foi super espetacular”.

A partir das experiências compartilhadas entre pares em práticas coletivas, a mestra procura arranjar suas obras de marrabenta já compostas para a mbira nyunganyunga, buscando outras sonoridades para este gênero musical urbano moçambicano. Em sua descrição, Cumbane (2021) conta que “fui procurando, procurando as notas, usando o ouvido até que consegui encaixar a mbira numa das composições minha da marrabenta, então tenho a marrabenta e o tradicional”.

A mestra é, como ela mesma referiu, nova na prática de música da mbira, porém ela tem transmitido as suas dicas sobre a mbira para outras pessoas mais próximas, e “é, praticamente, *copy past*. NBC me ensinou. Eu levei e passei em diante” remata Cumbane (2021). Ela percebe que “sempre que eu dou algum exercício, uma aula, eu acabo aprendendo, às vezes, mais do que a pessoa que eu dei. Acabo fortificando o meu conhecimento”.

E em todo esse processo, a mestra tem em mente que homens, mulheres e crianças podem tocar a mbira, “porque eu acho que não há limite para o conhecimento, não há limite para a aprendizagem”. E é preciso considerar que, “a música no geral é uma terapia forte. Naquilo que eu sinto, o som da mbira [...] transmite-me uma paz, uma tranquilidade, enfim é vida praticamente, resumindo é África [para todos e todas]”, diz Cumbane (2021).

Talvez seja oportuno perguntar. Como essas pessoas que transmitem paz e tranquilidade são vistas na sociedade? Contrariamente ao que muito se diz no senso comum sobre o que provém da África, “eu acho que [...] há muito respeito por tocadores de mbira se calhar por ser um instrumento tradicional, por ser um instrumento ‘diferente’, [...] eu mesma

desde que comecei a tocar mbira sou tratada de um jeito diferente, melhor (CUMBANE, 2021).

Embora a mestra considere a mbira um instrumento ‘diferente’, ela tem a dialogada ou vem a ser tocada junto de percussão, baixo elétrico, guitarra, bateria, saxofone entre outros, demonstrando que ela pode ocupar o mesmo lugar relativo a outros instrumentos musicais.

Em síntese, a mestra tem um forte protagonismo na música de mbira, principalmente, na sua execução, transmissão e absorção. O que fazer com todo esse conhecimento no futuro? “Praticamente, são poucas pessoas, eu diria até que, se calhar, sou a única agora em Inhambane, então eu gostaria de levar a mbira para Inhambane” conclui a mestra Delta Acácio Cumbane. Para além de saberes da mbira, a mestra levará outros conhecimentos sobre as artes para a sua província. Ela está atualmente (2023) frequentando o primeiro ano do ISArC, seguindo os passos do seu mestre.

4.1.13 Simão Adriano Nhacule

Olá leitor[a]. “Meu nome completo é Simão Adriano Nhacule, mais conhecido por Simão Nhacule. Eu sou da etnia copí²⁶⁴. Portanto, eu nasci na província de Inhambane²⁶⁵ distrito de Zavala a, sensivelmente, três de junho de 1972”. Foi assim que se apresentou o mestre Nhacule (figura 85) em uma das nossas primeiras conversas.

O seu pai chama-se Adriano Naife Nhacule e a sua mãe Ana de Fátima Nhadhedwene²⁶⁶. A mãe do mestre é irmã do Venâncio Mbande, um dos reconhecidos mestre das artes musicais *timbila*. “Então, quando eu nasci, ela própria, a minha mãe deu-me o nome do seu irmão, eu sou Venanciane embora esse nome não é, assim, tão conhecido na praça, mas é o nome de lá de casa, na minha aldeia sou conhecido por Simawane”, afirma Nhacule (2021).

Lembrei-me que na minha família temos a Luciane, o Biwane, o Mikane (eu), a Sarane, a Lauridane, o Tomajane, a Celestane, o Dinijane, o Lukane, a Filomenane, etc. No bairro, também, temos Martijane, Zakariane etc. nomes, comumente, utilizados na infância, mas que em vários grupos socioculturais de Moçambique, frequentemente, ficam até a morte.

²⁶⁴ Le-se chope.

²⁶⁵ Sul de Moçambique.

²⁶⁶ Escrito, oficialmente, no bilhete de identidade como Nhadidiane.

Figura 85: Mestre Simão Nhacule.



Fonte: Silambo (2020d).

A maior parte da família de Venanciane pratica artes musicais. Nhacule (2021) avança que “o meu pai, meus tios, meus primos, alguns dos meus irmãos, meus sobrinhos, também, passaram ou ainda estão nesta caminhada de artistas, e, também, no lado da minha mãe, claro, está o mestre Venâncio [...]”.

Venanciane é o último de um total de seis irmãos e todos carregam a marca cultural do nome do pai. Do mais velho ao mais novo nomeiam-se o Celestino Adriano Nhacule, a Catarina Adriano Nhacule, a Sofia Adriano Nhacule, o Raimundo Adriano Nhacule (falecido), o Luís Adriano Nhacule e o Simão Adriano Nhacule.

Ao contar mais um pouco sobre a história da sua família, o mestre explicou que o seu irmão Raimundo, também, foi dado este nome pela sua mãe, e, portanto Raimundo era nome do irmão mais novo do mestre Venâncio. Venanciane enfatiza que “é de nosso costume, nós africanos, posso assim dizer, que quando se trata de filhos, o primeiro filho tem sido da família, portanto, do pai, o segundo filho da família da mãe, assim, sucessivamente. Então, eu caí do lado da minha mãe, assim como o falecido Raimundo [...]” (NHACULE, 2021).

A participação dos homens nas artes musicais foi sempre privilegiada em várias esferas culturais. Não foi diferente na família do Venanciane. Os homens foram os, aparentemente, mais ativos. Veja que

o primeiro [filho], até então [2021], ainda pertence ao grupo da orquestra do tio Venâncio, do mestre Venâncio. O falecido Raimundo, também, fez parte [do grupo] antes do mestre ir [...] trabalhar na África do Sul²⁶⁷ [...]. Agora com o Luís, estivemos juntos no grupo de nshalánga de lá da minha aldeia. Ele é que tocava o batuque né chamado ncinga²⁶⁸. Minhas irmãs é aquela coisa: quando crianças, às vezes, mexiam um pouco o instrumento, mas não chegaram de levaram isso além (NHACULE, 2021).

O envolvimento do mestre com a música, como se percebe, começa desde bebê e foi se consolidando, principalmente, a partir dos cinco anos. Em sua voz afirma que

a minha infância foi como qualquer criança de lá de campo. Eu sempre brinquei com os meus irmãos, meus primos e nós fabricávamos os nossos brinquedos, e um dos brinquedos era, portanto, o esqueleto da *mbila* [...] que meu pai havia deixado ali no quintal. [...] Então, [os meus primos e irmãos] cortaram a árvore mwesu e fizeram as teclas e seguiram a sequência da *mbila* [do seu pai]. Então, eu também fiz o mesmo. Fui cortar as duas estacas [pseudocaulis] de bananeira e comecei a montar as teclas da *mbila*. Então, nós como crianças, para além daqueles nossos brinquedos, brincávamos ali sim, porque às vezes nós víamos o nosso pai a tocar. Quando ele saísse para machamba [campo de cultivo], nós, também, íamos brincar ali. Às vezes imitávamos as canções que ele tocava. De bem ou de mal nós, também, tentávamos tocar alguma coisa (NHACULE, 2021).

Uma vez que a formação em instrumentos musicais, como a *mbila*, tende a ocorrer em famílias ou lares, as crianças, tal como o mestre Venanciane, são encorajadas a começar a aprender cedo. Os músicos vaCopi de Moçambique, por exemplo, afirmam que para se tornar um tocador de *mbila*, é preciso começar, de preferência, próximo de sete anos de idade. Hugh Tracey, que fez um estudo exaustivo da música dos vaCopi, conta que “um pai pega seu filho de sete ou oito anos e o coloca entre os joelhos enquanto ele toca. O menino segura as duas baquetas com os braços bem fixos e flexíveis. Enquanto, o pai bate palmas, o filho continua a tocar da maneira usual”²⁶⁹ (TRACEY, 1948, p. 108). Isso ajuda a criança a sentir o instrumento musical, para que depois, de algum tempo, ela possa tocar trechos e ritmos simples ou complexos em diversas práticas musicais. Diop (1987, p. 319) estava certo: [o africano] “acredita que é durante a primeira infância, antes do estabelecimento de hábitos nocivos, que corpo e mente devem ser treinados para a resistência física e mental”.

²⁶⁷ O etnomusicólogo moçambicano Marílio Wane (2010, p. 33) aponta que “Sua popularidade (referindo ao mestre Mbande) deriva do tempo em que trabalhava nas minas de ouro da África do Sul, desde a década de 1950 e onde se apresentava com a sua orquestra [das *timbila*]”.

²⁶⁸ Le-se ntchinga.

²⁶⁹ A father will take his seven or eight year old boy and sit him between his kneers while he plays. The boy will hold the two beaters with his arms well-fixed and pliant while the father claps his hands owver his son’s continues to play in the usual way (TRACEY, 1948, p. 108).

Ao elaborar sobre a sua infância, o mestre conta que depois de ter aprendido a tocar *timbila*, agregou outras artes musicais. “Então, eu fui me envolvendo no grupo de nghalángha, mas ao mesmo tempo, também, iam lá ensaiar com o grupo que meu pai fazia parte [...] lá no campo” (NHACULE, 2021). Esses ensaios e envolvimento não eram ao acaso, pois

quando se trata de algumas reuniões das células ou de qualquer coisa não podia faltar um grupo cultural. Havia essa junção de nghalángha e *timbila*. Então, praticamente, éramos as mesmas pessoas que dançávamos nghalángha, assim como *timbila*. Então, é aí onde eu pude praticar muito. Particpei em vários festivais regionais né, [...] assim como em outros tipos de eventos, porque lá no campo [...] em vários tipos de cerimônias que acontecem, lá sempre há música e a dança [...] (NHACULE, 2021).

A partir da experiência do mestre Venanciane fica explícito que as artes musicais africanas têm uma função e uso na sociedade, e portanto,

a organização da música tradicional na vida social permite que o indivíduo adquira seu conhecimento musical em etapas lentas e amplie sua experiência da música de sua cultura através do grupo social no qual ele é, gradualmente, absorvido e pelas atividades das quais participa²⁷⁰ (NKETIA, 1974, p. 59-60).

A partir das vivências no seu grupo social o mestre Nhacule (2021) observou que a “nghalángha é executada por jovens tanto os dançarinos, assim, como os tocadores”. Estas pessoas carregam consigo uma determinada responsabilidade, não apenas nas cerimônias ou festivais como, também, no coletivo da performance.

No grupo de nghalángha a pessoa que toca *timbila* tem certa responsabilidade. É a pessoa que dá todos os sinais pra aquela sequência da dança acontecer. Ele é que começa, ele é que dá sinal. Depois os bailarinos entram ou a pessoa que toca batuque, também, acompanha. Então, para ser, portanto, pessoa que dá sinal ou o timbileiro principal na nghalángha você tem que conhecer estas coisas, nós chamamos de mavhigwa [em idioma copi] que são aqueles sinais. Então, o Fernando foi um dos primeiros, eu era a segunda pessoa, [porque] tinha que ter a segunda *mbila*, eu era o acompanhante, ele é que era responsável. Mas, também, tinha o meu primo, também chamado Constantino, já éramos três. [...] Eu era o mais novo, quer dizer, quando se tratasse de alguns eventos, praticamente, quem era visto, quem era espetacular era eu, por causa da idade: está a ver [imagina] um jovem com uma criança dos seus seis sete anos, as pessoas diziam aquilo epha não é possível. Então, por causa da idade, ele [referindo-se ao Fernando] saiu à procura de emprego, acho que foi para Xai Xai ou Maputo já não me lembro. [...] Então, fica o meu primo, ele é que já era o líder [...] de nghalángha. Ele, também, por vários

²⁷⁰ The organization of traditional music in social life enables the individual to acquire his musical knowledge in slow stages and to widen his experience of music of his culture through the social group into which he is gradually absorbed and through the activities in which he takes part (NKETIA, 1974, p. 59-60).

motivos deixa [o grupo], então epha disseram que epha você está aqui conosco desde há muito tempo, então tens que ocupar aqui. Então, eu tive que assumir essa responsabilidade, [...] deu para eu pegar o barco [...] (NHACULE, 2021).

Esse barco de vivências intensas artísticas acontecia num momento em que em Moçambique vivia-se a guerra civil²⁷¹, também conhecida por Guerra dos Dezasseis Anos (1977-1992), no entanto a zona do mestre foi poupada dessa monstruosidade destrutiva. O mestre se alegra por lembrar que

quando tivemos a Guerra dos Dezasseis Anos, na minha zona, quando estás ali no Quissico, quando tu descas para o litoral, aquela zona toda até quase Inharrime os, nós chamávamos de, matsagaissas não entraram, na nossa zona. Então, [...] tivemos muitos refugiados de Inharrime [...]. Aquele pessoal de Inharrime tem certo nghalángha diferente do nosso, [...] e, assim, havia um envolvimento tal de culturas diferentes e, assim, nós fazíamos festivais, inclusive eles, também, nos ensinavam o nghalángha deles. Então, para dizer que conheci muita gente lá no campo. Foi bom, foi a primeira escola que eu tive em termos de execução (NHACULE, 2021).

Nessa escola eram desenvolvidas atividades de formação musical, pois,

[...] eu acho que nós que aprendemos a tocar ou a dançar lá no campo e depois saímos [...] para a cidade temos certa bagagem [...] porque já conhecemos aquilo que é a vida do campo, aquilo que são as raízes. Eu aprendi muito [...]. Assim que estou na cidade, praticamente, tenho experiência do campo e daqui da cidade (NHACULE).

Esta bagagem propiciou ao mestre uma visão ampla sobre as artes musicais locais bem como os seus instrumentos musicais.

Então, eu conheço nghalángha, eu conheço *timbila* [...], conheço Tchopo, Tchopo é uma dança de jovens, chivheka eu não pude executar, mas vi um pouco²⁷², [...]. Sempre nas escolas era obrigatório a gente dançar makwayela, conheço xinghomana. Vi, também, o xitende, xipendani xigoviya que são outros instrumentos [...] que experimentei só que não dei, assim, grande importância como as *timbila* (NHACULE, 2021).

Portanto, embora o mestre tenha se envolvido com várias artes musicais africanas, ele tem uma forte paixão pela nghalángha e *timbila*, assim como pelo instrumento musical *mbila*, pois ele vem se envolvido com essas práticas desde a infância. Isto alerta ao país para adotar

²⁷¹ Entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO)

²⁷² Posso, assim, dizer que desapareceu o tal chivheka (NHACULE, 2021).

políticas e atividades de reconstrução da identidade moçambicana a partir da base. De forma que o mestre Nhacule (2021) propõe que “nós como pessoas tínhamos que começar a aprender a tocar qualquer instrumento com uma idade mais ou menos dos seis aos sete anos”.

Enfim, a base do mestre, ou melhor, o seu instrumento musical mãe é a *mbila*, porém toca, também, a mbira, a marimba, o djembe, as congas e variados tipos de batuque. Para chegar a mbira, ele passou por vários episódios. Aos 21 anos de idade saiu da sua povoação para a cidade, à procura de emprego e melhores condições de vida como qualquer jovem de Moçambique.

O meu primeiro emprego aqui [na cidade de Maputo] foi de vender calamidade [donativo de roupa usada] ali no mercado xipamanine. [...], Então, fiquei, acho que, um ano sem ouvir um som de batuque, assim como de *timbila* né [...]. Um dia desses, acho que a ventania estava a soprar a meu favor, ouvi o som do batuque. Eu procurei saber naqueles que já estava aqui na cidade desde há muito tempo: estou a ouvir um som aí, tem um grupo por aqui perto? Disseram, com um tom de desprezo, são aqueles do conselho municipal, tem um grupo lá de nghalángha e tal. Eu disse estou a pedir me mostrar, então alguém me levou, fui para lá [...] ver aquele grupo de nghalángha assim como o de *timbila*. Wauuuu [...], pedi mexer um pouco o instrumento. Aqueles velhos né olharam para mim, por causa da idade, disseram esse jovem quer fazer o quê? Então, alguém disse ok toca lá. Toquei e perceberam que *i* “estávamos a pensar que é um como os outros [que não sabem tocar]”. Procuraram saber de onde eu vinha. Então, contei a história e eles disseram: tens que passar a ensaiar aqui. Eu ensaiava com eles [nas] terças e quintas se a memória não me falha, mas não ganhava nada, [...], inclusive eu fazia parte dos espetáculos, mas eu não ganhava nada. O meu *ganhapão* era na calamidade. Então, um dia desses [...], tínhamos um espetáculo [...] na Conferência Joaquim Chissano, antigamente, aquilo era campismo. Então, a pessoa que tinha responsabilidade de levar os grupos para lá era o diretor da casa da cultura do alto maé que era o Fernando Rafael. Então, o grupo de canto e dança da casa da cultura do alto maé estava à procura de um timbileiro [...], então procurou saber se ali no grupo de xipamanine [conselho municipal] conhecia-se um timbileiro. Então, disseram que está aqui esse jovem que está conosco, ele não está a trabalhar. Então, daí passei para o grupo [...] do alto maé. Eu trabalhei muito tempo ali, depois passei para companhia. [...] Eu sou membro da Companhia Nacional de Canto e Dança, mas fui transferido desde 2011 para aqui [referindo-se a Escola Nacional de Música-ENM], mas ainda pertenço lá. [...] A companhia tem muito contato com músicos de fora e [...] nessas coisas de espetáculos, às vezes, convidavam-se alguns jovens que tocavam mbira no caso de Ivan, Alcídio entre outros. Eu os apreciava [...] e, às vezes, tinha curiosidade de pedir emprestado, tentava mexer um pouco, mas não era grande coisa (NHACULE, 2021).

A quando da transferência do mestre nos finais de 2011, a Escola Nacional de Música já estava com défice de professor de mbira e marimba, logo ele foi dado responsabilidade ensinar esses instrumentos musicais a partir de 2012. Nesse cenário,

[...] fui escolhido para ter um pequeno curso de música em que uma das disciplinas era mbira. Esse tal curso eu tive aqui na escola [ENM] e pude já conhecer um pouco de mbira com uma professora zimbabuana chamada Tazaureira [...], é aí onde começo a sentir o gosto da mbira [...] acho que foi 2009 (NHACULE, 2021).

Este saber foi passado adiante, considerando as particularidades de cada aluno e o fato de que, diz ele, “quanto mais ensinamos, mais aprendemos”.

[...] Vamos lá supor que, [...] aquele aluno se calhar nunca tocou instrumento na sua vida. Eu tenho que começar do zero a dar aula [...] e às vezes aquela teoria que [...] usei no ano passado com o João pode não servir já para o Antônio. Então, eu tenho que arranjar outra forma de explicar ao Antônio que é assim [mostrando como a mbira se toca] e depois prestar atenção [para ver] se, de fato, com esta forma de ensinar ele consegue entender a matéria ou não. Se eu ver que nada entra, eu tenho que arranjar uma outra forma. Então nós, praticamente, estamos a aprender com os nossos alunos (NHACULE, 2021).

O mestre aprende, sobretudo, porque não tem medo de experimentar e trazer soluções para o seu ambiente de trabalho.

Eu sou curioso, então quando alguém está a mexer alguma coisa costumo ver o que aquela pessoa está a fazer. Então, eu ganhei a experiência assim mesmo, [...], no caso de djembe, eu tive essa coragem de consertar um dos primeiros djembe que nós tivemos, porque ele rasgou-se a pele, enquanto tínhamos uma atividade [...] faltando duas semanas. Eu olhei para o instrumento, eu epha deixa lá experimentar. [...]. Desmanchei e voltei a montar as cordas. Então, pude ver que afinal é possível, mesmo com aqueles defeitos, porque epha o primeiro instrumento quando você conserta sempre tem defeito. Então, eu ganhei experiências assim mesmo (NHACULE, 2021).

Com essas experiências e curiosidades, o mestre vem reparando instrumentos musicais há mais de vinte anos. Dentre eles se apontam as *timbila* e os batuques. O mestre destaca que o Jembe é um instrumento com um processo difícil de consertação, mas, às vezes, quando ele marca o valor da mão de obra as pessoas têm reclamado muito. Fora dessa dificuldade, o mestre tem enfrentado problemas da coluna por causa da consertação dos instrumentos musicais. Esta problemática foi causada, principalmente, quando o mestre consertava muitos instrumentos musicais (três a quatro) em curto espaço de tempo. “Então, agora eu tenho muita cautela com esse tipo de coisa. Quando alguém traz dois ou três instrumentos, digo: venha levar daqui a três semanas”, afirma Nhacule (2021). Enfim,

[...] eu vivo de música. [...] Eu tenho o meu grupo de música tradicional chamado Silita que tem dois álbuns no mercado. Tenho tocado, também, com os outros grupos de música tradicional, no caso de *timbila* Tathu [...], um grupo recente formado por uma seleção de alguns jovens que fazem parte de alguns grupos tipo *Timbila* Muzimba, Companhia Nacional de Canto e Dança, Silita, entre outros. Para, além disso, eu tenho acompanhado músicos da praça como Stewart, Mingas, Salimo, entre outros [...]. Tenho estado mesmo frequente no estúdio (NHACULE, 2021).

4.2 Práticas e estratégias dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique) para a reinvenção e manutenção da sua arte

As narrativas dos/das vachayi va timbira evidenciam que as famílias²⁷³ foram às primeiras instituições que deram suporte às habilidades musicais. O avô e tios do Macoo tocavam e construíaam vários instrumentos musicais africanos. O Ivan foi despertado o gosto pelo canto e dança pelo seu tio Luka. A relação do Ivan com a música, tal como Cumbane (2019), “[...] é algo que já sinto mesmo desde bebé [...]. Esta música me chamou, [...]”.

Chamou, também, o May Mbira, pois a sua infância foi, também, bem criativa, cheia de jogos-canções e danças locais, “sempre tocando a música ali dentro”. “Então, nós como crianças, [...] víamos o nosso pai a tocar. Quando ele saísse para machamba [campo de cultivo], nós, também, íamos brincar ali. Às vezes imitávamos as canções que ele tocava” (NHACULE, 2021). Tudo acontecia, diz Tefula (2019), “[...] naquela curiosidade [de aprender] desde a infância, porque havia instrumento em casa”. Esta música chamou Beauty, Xakada, NBC, Zande Mudolas, Virgínia, Xitaro, e por aí sou chamando Alcídio Pires, Careca, Chenjerai, Cheny Wa Gune, Genito Santana, Jojo Mbalango, Júlio Marquel, Matchume Zango, Pivi Marquel, Rolando Lamussene, Zé Maria etc.

Portanto, “a casa da família torna-se o primeiro ambiente de aprendizagem onde as crianças em seus anos de formação são expostas aos princípios culturais básicos praticados por seus pais e familiares imediatos”²⁷⁴ (MAPAYA, 2011, p. 67-68).

Nesse contexto, as pessoas se inseriam no universo musical da mbira a partir da reinvenção da “precariedade”, ou seja, transformando materiais descartáveis em instrumentos musicais, reexistindo em meio às ausências do contexto pós-colonial e guerra civil.

É que, a opressão colonial portuguesa obrigou a população moçambicana a pegar em armas e lutar pela independência que lhe foi negada por, aproximadamente, cinco séculos. O movimento contra a colonização foi dirigido pela FRELIMO (Frente de Libertação de

²⁷³ Mesmo que alguns dos seus familiares não estivessem a favor da música tradicional.

²⁷⁴ “The family household becomes the first learning environment where children in their formative years are exposed to the basic cultural tenets as practiced by their parents and immediate family members” (MAPAYA, 2011, p. 67-68).

Moçambique), e iniciou-se em 25 de setembro de 1964. O primeiro presidente da FRELIMO foi Eduardo Chivambo Mondlane, que após assassinado em três de fevereiro de 1969, foi sucedido por Samora Machel que proclamou a independência do país em 25 de junho de 1975.

O processo da reinvenção da “precariedade” foi muito útil na guerra. Portanto, os moçambicanos usavam saberes da geografia e natureza do local como técnicas de guerrilhas para atacar e esconder-se do inimigo português. Com este conhecimento, Moçambique conquistou a independência e a FRELIMO assumiu o poder do país.

Aliada a países do então “bloco socialista” a FRELIMO como Governo, introduziu um sistema político de partido único. O regime não foi muito bem aceito pelos países vizinhos segregacionistas na época como África do Sul e Rodésia, que então apoiaram recolonizadores e guerrilhas internas (LOPES, 2015, p. 61).

Assim, no início da década de 1980, Moçambique vivenciou uma guerra civil que só terminou em 1992. Esta guerra foi dirigida pela REMANO que veio a tornar-se o principal partido na oposição da FRELIMO. Destaca-se que, em 1994, Moçambique realizou suas primeiras eleições multipartidárias, onde a vitória foi “conquistada” pela FRELIMO que voltou a “ganhar” as eleições seguintes, em 1999, 2004, 2009, 2014 e 2019. Nesses anos, a situação política do país foi caracterizada por tensões e agitações que dificultam o crescimento e afirmação do país econômica, social e culturalmente.

Nota que, na época da colonização e da guerra civil, vários moçambicanos foram obrigados a emigrar para outros países, em particular, para trabalhar nas minas da África do Sul de modo a garantir o seu sustento e satisfazer o sistema opressivo. Com essas transformações históricas, políticas e sociais, os costumes, as canções, as danças, os instrumentos musicais e os saberes moçambicanos se modificaram (se deterioraram) com o passar do tempo.

Mesmo contra o sistema, vários artistas produziram canções (letras), coreografias, poesias, artes visuais, etc. com intenção de depreciar e rebaixar os adversários (aqueles que estavam contra a independência e paz em Moçambique e na África em geral). Obviamente, esses artistas “insurgentes” já não davam preferência à base espiritual e tradicional da cultura africana e seus descendentes, em particular a da mbira, mas representavam suas próprias experiências contemporâneas.

Ainda assim, as normas coloniais vigentes silenciavam as expressões culturais e outros modos de vida praticados pelos africanos e seus descendentes, principalmente, nos territórios

ocupados pelos portugueses. Por exemplo, as pessoas moçambicanas não tinham muito espaço de produção e divulgação musical na, então, Rádio Clube de Moçambique (a emissora oficial do regime colonial), na altura, comandada pela elite portuguesa da cidade de “cimento”.

Dessa maneira, muitos músicos moçambicanos – Fany Mpfumo, Alexandre Langa, etc. – que produziam em sua discografia algumas músicas de repúdio ao sistema colonial viam suas músicas banidas na radiodifusão e seus nomes eram, facilmente, integrados na lista negra da Polícia Internacional de Defesa do Estado²⁷⁵ (PIDE).

Da música de mbira e de outros instrumentos musicais africanos nem podia se falar, pois ela era tocada de maneira esporádica na emissora através de materiais captados, etnograficamente – por alguns investigadores estrangeiros corajosos – nas comunidades que clandestina e insistentemente a praticavam, graças aos recursos descartados e disponíveis.

Não muito tempo atrás, por volta de 2015 e 2016, por exemplo, assisti o mestre Oziya num processo de reaproveitamento de madeiras descartadas (deitadas) e que só haviam-se transformado em “lixo”. Oziya ficava muito satisfeito em fabricar uma mbira com este tipo de madeira, pois por um lado eliminava os focos de lixo, mas por outro entendia que estas madeiras tiveram um bom processo e tempo suficiente de secagem, e por isso proporcionam uma boa estabilidade na construção/afinação da mbira.

Esta observação se replicou nos meus olhos e ouvidos no ano 2021, em Marracuene, onde os membros da comunidade jovem circunvizinha da Mukhambira, uma vez não tendo nenhuma utilidade com uma determinada madeira em sua casa, encaminhava para o mestre Ivan a fim de ampliar a produção da sua série diversificada de timbira. É comum, também, ouvir o Luka Mukhavele enfatizando a importância do uso do material local e disponível para fabricar instrumentos musicais, justificando que esta ideia é autossustentável para o país uma vez que não se gasta muito dinheiro para a aquisição da matéria prima e garante-se a revigoração e reinvenção dos instrumentos musicais africanos no seu contexto local.

Não é por acaso que para fabricar as lamelas da mbira, disse Tefula (2019), “você tem que ir a lixeira, caçar aqueles manos para [conseguir] o arame de aço que é um bom arame. Isso não é fácil [...]”. Portanto, essa imersão extrapola as fronteiras familiares, pois é na comunidade onde eram buscadas as fontes sonoras para a produção musical. É, também, na comunidade onde, normalmente, diz Tefula (2019), “nós brincávamos nas noites quando houvesse lua e as brincadeiras eram danças tradicionais da nossa povoação. Foi nessa altura

²⁷⁵ Diga-se Polícia Secreta Colonial.

que eu aprendi a tocar batuques”. “O processo de aprendizagem aqui envolve a criança anotando conscientemente itens de interesse enquanto segue o que está acontecendo nos diferentes ambientes representados por seus pares”²⁷⁶ (MAPAYA, 2011, p. 68-69). Nessa linha, Amisse (2019) narra que “começo a aprender a música tradicional com um amigo chamado Deuladeu de Pemba [...]. Começamos a aprender certos instrumentos como tambores e valimba, [...]”.

Os tambores, em outros contextos, eram quaisquer objetos. “Foi lá no bairro da Mafalala, naqueles grupos de [dança e música] xicuketa²⁷⁷ onde tocávamos bidões”, revela Lisenga (2021). Assim, muito aprendizado ia acontecendo fora da academia como experienciou Luka Mukhavele, Xakada entre outras pessoas.

Nesses ambientes, fora da academia, vários convites eram feitos. Beauty Siteo (2019) relata que “ele [Xitaro] convidou-me para conhecer a sua oficina que na época [2008] encontrava-se no bairro de Laulane [Maputo], então eu fui lá e tive o prazer de conhecer o instrumento e lembro-me que eu até participei na construção da minha cabaça”. O convite da mestra para essa oficina não era ao acaso, pois como explica Nketia (1974, p. 57) “em outros casos, no entanto, um músico terá que ser incentivado a se juntar ao grupo pela admiração e respeito pela sua habilidade ou pela riqueza de seus talentos que compartilhará ao grupo”²⁷⁸.

Com essas trocas de saberes, Beauty acabou tendo sua mbira, porém às vezes nem era preciso ter sua própria mbira, pois havia um apoio mútuo. Nessa ótica, Tefula (2019) lembra que “o Nharira foi a primeira pessoa a me emprestar a mbira, [numa ocasião em que] não nos conhecíamos [...]”, Nhacule (2021) narra que “eu os²⁷⁹ apreciava [...] e, às vezes, tinha curiosidade de pedir emprestado, tentava mexer um pouco [...]” e, assim, várias experiências práticas iam se dando.

Nessas experiências, avança Lisenga (2021), “um abre a mente do outro e, sucessivamente, vamo-nos conectando para trazer o melhor”, elucidando que os menos experientes não são, simplesmente, “enchidos”, mas sim “esculpidos e polidos” para a sua melhor integração na prática musical.

Portanto, nessa prática se estabeleciam colaborações que fluíam entre as pessoas em performance através de relações de confiança alicerçadas pelo estar junto, musical ou

²⁷⁶ “The learning process here involves the child consciously noting items of interest as it follows what is happening in the differing environments as represented by its peers” (MAPAYA, 2011, p. 68).

²⁷⁷ Lê-se xitchuketa.

²⁷⁸ “In other cases, however, a musician of the highest caliber will have to be encouraged to join the group through the admiration and respect that is shown for his ability, or through the size of his hare of gifts that are given to the group” (NKETIA, 1974, p. 57).

²⁷⁹ Referindo às pessoas tocadoras.

interpessoalmente. Em outras palavras, a troca de saberes era feita de forma prática e aberta a experiências e habilidades individuais de cada pessoa. Todas as pessoas são aceites independente do seu nível de talento.

Nesse contexto, os exercícios de escuta ativa e reflexiva, assim como os experimentos de erros e acertos pouco a pouco treinavam, também autodidaticamente, as habilidades das pessoas participantes. “As pessoas aprendem observando, ouvindo, repetindo aquilo que vou fazendo”, diz Vilanculos (2019).

Nessa prática são usados variados tipos de mbira: nyunganyunga, nsantse, chityatya, matepe, nyonganyonga, njari, nyunganyunga plus, dzaVadzimu, dzaVadzimu plus, dazvaNdawu etc. Os/as vachayi apesar de tocarem outros tipos de mbira são unânimes em afirmar que a principal mbira utilizada na contemporaneidade em Moçambique é a nyunganyunga.

No entanto, a música da mbira é articulada com experiências de outros instrumentos musicais africanos como Kankubwe, *mbila*, mutoriro, ndhondhoza, ngoma, nyakatangali, nyanga, phiane, valimba, xigoviya, xikhitsi, ximbvokombvoko, xipendani, xitende, xizambi etc. na maioria (re)inventada pelas pessoas praticantes.

Em sua composição e performance os vachayi va timbira exploram estilos do sudeste da África com enfoque para os de Moçambique. Dentre estes se destacam chiwere, kateko, kwaxala, machewona, mafuwe, makhwayi, makotlo, mandowa, mapaza, mapiku, marrabenta, mutute, mucongoyo, ndjole, niketche, nganda, nghalángha, nhambaro, n'tokodo, nyanga, nyawu, utsi, *timbila*, xigubu, zorre e mais. Não se excluem o chimurenga do Zimbabwe, o ximanjhemanjhe e a ximatsatsa da África do Sul, assim como o blues, o fusion, o jazz, o reggae, o pop, o rock, a rumba, o rap etc.

Os vachayi va timbira, fora da música, se dedicam em outras atividades artísticas. Lembrei-me do Tefula (2019) quando descreve: “Eu sou artesão. Trabalho com cabedal. Trabalho com vidro. Faço papel reciclado. Trabalho com palha. Fabrico instrumentos. Também, gosto de contar histórias tradicionais [...]”; ou do Vilanculos (2019) quando conta que “[...] uma das questões importante, nesse giro [por onde andei com meus pais], é o aprendizado de artesanato”. Também, veio-me à memória o fato de que foi por se envolver com a música que Ivan aprendeu os processos de gravação com ajuda do seu tio. As experiências musicais são aplicadas, no caso de May Mbira, em dança contemporânea, no teatro e no cinema. Este ativismo é notável não só na área de execução, mas também na construção, criação e revigoração dos instrumentos musicais africanos com foco na mbira. Com essas atividades os/as vachayi va timbira garantem o seu autossustento e contribuem

para a revigoração da sua identidade musical e cultural. Assim, a música é treinada em conjugação com outras atividades sociais e formas de conhecimento.

Não à toa, a maior parte das pessoas estudadas, para além de executar e transmitir saberes, constroem a mbira, lidam com as suas propriedades acústicas, técnicas, tecnologias de construção, proporcionalidades, tamanhos, formas e timbres apropriados para uma determinada mbira.

O processo de construção da mbira se resume em

[...] identificar o tipo de som que nós procuramos trazer. [...] Medir a madeira e cortar a medida que achamos certa para o tipo de mbira que vamos fazer. Limpar a madeira, escavar se for necessário. Polir bem e deixar a madeira bem organizada para que, também, o som saia feliz [propaga-se de forma adequada]. [...] Furar a madeira em devidas medidas através do berbequim. Montar os grapos, o cavalete [e a barra]. Martelar tecla a tecla até apanhar o som com a frequência certa (DOS MARQUILE, 2022).

Essa compreensão, fundamenta Simango (2019), é um contributo, “[...], porque um instrumento bem fabricado, [...] confortável e configurado pode influenciar na aprendizagem dos que vão pegando este para executar”. O entendimento do processo de construção é importante,

porque além de tocar a mbira, eu precisava saber por que esta tecla tem este som. O que faz com que tire esse som. Então, eu tinha que saber que é resultado de como vamos espalmar, o comprimento e a afinação. Quando dás golpe [na extremidade suspensa da tecla] mais para dentro, [o som] fica mais agudo, quando tiras, fica mais grave. Já conheço a mbira, não só toco. [...] Quando ouço um ruído estranho já sei o que está a causar este ruído estranho (AMISSE, 2019).

Fora desse entendimento, a construção da mbira funciona como uma terapia. “Aqueles momentos de martelar o varão, das mãos saem os calos, dói-me a mão, mas agrada-me o espírito [...] quando fico muito tempo sem fazer mbira, sinto que os meus músculos atrofiam, então, quando volto a fazer mbira, sinto [um alívio]”, relata Mucavel (2019).

A parte da preparação da tábua harmônica, quando trabalho com goiva²⁸⁰, me traz um sentimento e um alívio muito difícil de explicar, me traz um conforto [...]. Entendo, também, que trabalhar com afinação da mbira, a formatação das teclas ou [processos de] espalmar [as lamelas], o que acontece ali é

²⁸⁰ Goiva - nome dado a uma série de instrumentos cortantes utilizados para o entalhe em madeira. Com a lâmina curta, é semelhante ao formão, porém em escala menor. Podem ter diferentes formatos, com a lâmina reta, em meia-cana, com o corte do lado convexo, arredondado ou em formato de “V”.

vibração e toda vibração tem um impacto no nosso organismo, acho que isso é uma terapia, sinto que cura alguma coisa em mim (MACOO, 2019).

Com a mbira, o May Mbira aprendeu a ter um controle emocional e espiritual mais profundo e a viver a vida em meditação, “espírito de conexão com o corpo”, e, portanto, Tefula (2019) conclui que “eu consigo relaxar quando toco o próprio instrumento”, pois tal como sente Cumbane (2021), “o som da mbira [...] transmite-me uma paz, uma tranquilidade, [...]”.

Mas para que se chegue a esse resultado, “o meu processo de construção pode ser um bocadinho mais longo do que muitos, porque eu tenho o cuidado, primeiro, com a minha saúde, com meu estado físico e com a suavidade que o instrumento vai ter” (DOS MARQUILE, 2022).

Aliando ao cuidado na oficina de construção “falo da posição [...] correta quando estás sentado para bater a tecla. Há exercícios que faço para abertura, por exemplo, do peito, da parte cervical” (VILANCULOS, 2019) e ao martelar a lamela “não [importa muito] a força, mas a técnica” empreendida no pulso, completa Dos Marquile (2019). Assim, “[...] tu tens que bater [o metal] com certa calma de modo a controlar a tecla ou lamela que tu desejas” (SITOE, 2019).

Ao iniciar a formatação da lamela, afirma Tefula (2019), “eu utilizo um martelo com peso um pouco maior, mas quando a tecla já está achatada, utilizo um martelinho para apanhar a afinação certa ou laminar, na totalidade, a tecla”. “Assim, o braço tem de acompanhar o movimento do martelo para evitar lesões”, defende Tefula (2019). Também, para acautelar as, prováveis, dores de coluna,

Eu faço tecla por tecla. Martelo uma tecla, levanto e coloco a tecla na madeira [tábua harmônica]. Levo o outro [pedaço de] arame [aço] bato, bato a outra tecla. Volto e encaixo [novamente]. Então, esse processo obriga-me a não estar, por muito tempo, a fazer a mesma coisa que pode vir a me prejudicar (TEFULA, 2019).

Entretanto, nos casos de ter muitas encomendas e não poder prevenir dores no corpo, elas podem ser aliviadas “fazendo massagem em casa com água quente”, sugere Tefula (2019). Tudo isto deve ser realizado com uma experiência suficiente no trabalho, pois, por exemplo, o cansaço e o trabalho sob pressão podem causar lesões físicas, principalmente, ao

martelar as teclas, podendo o martelo, por exemplo, saltar ou escorregar e atingir uma parte da mão²⁸¹.

Mesmo experiente, “[...] também, temos de ter a higiene e segurança no trabalho, [...] para não prejudicar a saúde” (AMISSE, 2019). Nessa preocupação, em diálogo com Luka,

recomendo, vivamente, que a confecção de lamelofones e, principalmente, a martelagem de teclas seja realizada em ambiente protegido: usar sempre protetores, auriculares [...], e conferir os auditivos regularmente, para evitar danos graves, que possam prejudicar ao construir/afinar os instrumentos e para se comunicar, suavemente, em geral²⁸² (MUKHAVELE, 2022, p. 366).

A partir dessas experiências, Beauty Siteo (2019) reflete que “hoje eu sei valorizar todo trabalho manual independentemente de ser um trabalho que eu perceba ou não, por saber que trabalhos manuais requerem muita paciência e é um processo muito longo e exaustivo”. Na música de mbira e seus produtos decorrentes,

a gente consegue perceber como outras pessoas vivem em suas sociedades e vamos agregando valores [...]. Nós vamos ensinando e, também, vamos recebendo. Então, isso deixa uma abertura [...], porque todas as culturas têm seus valores e nenhuma é superior à outra apesar de ter certos hábitos difíceis de encaixar, então aqui chegamos num meio termo (AMISSE, 2019).

É por esse respeito, valorização e entendimento,

que temos que continuar a promover a própria mbira, não só, em casas culturais, mas também nas famílias. Nas escolas é [, também,] muito importante introduzir esse instrumento e a partir daí se pode acelerar a massificação, porque as crianças gostam deste tipo de instrumentos, então, só precisam ser encorajadas (LISENGA, 2021).

O mestre Lisenga nos chama atenção para a promoção e introdução de instrumentos musicais como a mbira nas famílias e nas escolas com vista reverter a situação atual do sistema de ensino e do mercado musical moçambicano descrito por Luka Mukhavele (2022, p. 6): “Os sistemas continuam expondo crianças em idade escolar, aprendizes de música e o público em

²⁸¹ Cf. (MUKHAVELE, 2022, p. 352).

²⁸² “I would, strictly recommend lamellophone making, and specially, key hammering to be undertaken in protected environment: to always wear hearing protection devices during this phase of the process, and to regularly do hearing checkups, to avoid severe damages, that might impair them for making/tuning the instruments, and for communicating smoothly in general” (MUKHAVELE, 2022, p. 366).

geral, quase que exclusivamente a instrumentos e músicas ocidentais, em detrimento das locais, que são mais acessíveis e baratas para eles”²⁸³.

A partir das narrativas elucida-se que os/as vachayi va timbira desempenham um forte protagonismo na educação e mercado cultural da música em Moçambique e cabe a cada um[a] transformar esta semente em substância que a cada dia cresça e floresça. A mbira é de fato, remata Xitaro, “uma biblioteca com vários livros dentro dela”. O desafio é trazer mais pessoas²⁸⁴ que praticam a mbira, propondo que mais pesquisadores/as desenvolvam este tipo de estudo para tornar público mais conhecimentos e enfrentamentos contidos nos livros dessa biblioteca viva.

²⁸³ “The systems continue exposing school children, music learners, and the public in general, almost exclusively to Western instruments and music, at the expense of local ones, which are more accessible to, and affordable for them” (MUKHAVELE, 2022, p. 6).

²⁸⁴ Alcídio Pires, Careca, Chenjerai, Cheny Wa Gune, Genito Santana, Jojo Mbalango, Júlio Marquel, Matchume Zango, Pivi Marquel, Rolando Lamussene, Zé Maria etc.

CAPÍTULO V – PERFORMANCE, TRANSMISSÃO E ABSORÇÃO DA MÚSICA DE MBIRA²⁸⁵

Este capítulo trata da performance, transmissão e absorção musical. Os pontos abordados estão organizados da seguinte maneira: i) circunstâncias da performance da mbira e seus geradores de significado; ii) processos de transmissão e absorção dos/das *vachayi va timbira*; e iii) estratégias da minha própria absorção junto dos mestres.

5.1 Performance da música da mbira: circunstâncias e geradores de significado

Nas artes musicais, a performance é um processo criativo que transcende a música em suas dimensões estruturais (afinação, ritmo, melodia, harmonia, timbre, altura, duração, intensidade, etc.) envolvendo elementos como a própria música, dança, vestimenta, gastronomia, rito e mais, estendendo-se por várias dimensões da vida social da pessoa praticante, seu comportamento e maneira de viver experiências musicais.

A performance da mbira, em particular, era integrada em rituais de nomeação de chefes locais após a morte do antecessor, pedido de chuva, agradecimento aos ancestrais pela proteção e boa colheita, festas de bebidas tradicionais para matar a sede dos ancestrais, iniciação ou possessão espiritual e para propósitos de cura, boas-vindas ao espírito dos mortos após a morte de um idoso e outras práticas do dia a dia²⁸⁶ (GUMBORESHUMBA, 2009, p. 31; MATIURE, 2009, p. 29).

Esses rituais são importantes, servindo, diz o mestre dos Marquile (2022), a várias cerimônias, ambientes sociais e familiares, dependendo de tradição para tradição, de pessoa para pessoa que executa a mbira. Eles são realizados, por um lado, como um grito de aflição dos grupos socioculturais quando lhes faltam o rei, a chuva (água), a saúde, as bebidas locais, ou outros elementos vitais para a vida social, porém, por outro, como uma forma de comemorar a sua abundância.

A sua realização significa o bem-estar (ou aproximação do bem-estar) para o grupo sociocultural e durante a cerimônia, as pessoas choram e gemem, lembrando-se dos companheiros com quem dançavam e que já não existem, fisicamente, entre eles. Essas cerimônias são, predominantemente, acompanhadas pela confecção e consumo de bebidas locais. A preparação dessas bebidas é em si um ato cerimonial. Nos *vaNdawu*,

²⁸⁵ Partes deste capítulo foram discutidas em pares na Revista OPUS (SILAMBO, 2021), assim como na Revista e Encontro da ABEM (SILAMBO, 2022, 2022a).

²⁸⁶ Essas cerimônias são realizadas em qualquer mês, com exceção de novembro, pois, de acordo com as crenças dos *vaZezuru* (parte dos *vaShona*), é um tabu fazer qualquer ritual neste mês, já que ele é dedicado ao descanso do espírito ancestral após ele ter trabalhado o ano todo (MATIURE, 2009, p. 28).

cada família traz sua própria cesta de “mapfunde” (mapira) para fazer o “d’oro”, (bebida nativa), e as pessoas se envolvem no preparo, que, geralmente, leva cerca de sete dias. Enquanto isso, as pessoas cantam e dançam desde o início da noite até a meia-noite. No último dia, quando a preparação da bebida termina, elas dançam do nascer do sol até o pôr do sol²⁸⁷ (CURTIS, 1920, p. 20).

Em vários grupos socioculturais (vaNdawu, vaTsonga etc.) de Moçambique quando a confecção da bebida termina, as pessoas derramam um pouco sobre a terra – principalmente debaixo de uma árvore – como oferenda aos espíritos dos antepassados. O ato de derramar a bebida era sempre realizado nas convivências da Mukhambira pelo mestre Ivan Mucavel junto de amigos e vizinhos que compartilhavam sua hospitalidade através de canções com a mbira. Esse ato se desdobra para outras cerimônias tradicionais do sul de Moçambique como a abertura da bebida canhu, uma bebida, tradicionalmente, servida num recipiente de fruta natural denominado ndzeko (figura 86).

Figura 86: Ndzeko.



Fonte: Silambo (2023c).

Portanto, a mbira, um instrumento pequeno e portátil, possui várias funções na cultura africana. No seio dos povos vaLala, da Zâmbia, costuma ser usada para a performance de canções de uma viagem de caça, preparação de um terreno agrícola, assim como um alívio da solidão²⁸⁸ ou passatempo (VAN DIJK, 2010, p. 84). Os propósitos de tocar este instrumento musical para os vaSan de Botswana incluem o prazer pessoal, a obtenção de renda e o acompanhamento de rituais de exorcismo e casamentos (IKEYA, 2006, p. 275).

Em uma das nossas conversas o mestre Nhacule pontuou que

²⁸⁷ “Each family brings its own basket of ‘mapfu’nde’ (corn with which to make the ‘do’lo’, native beer), and the people engage in the brewing, which takes usually about seven days. Meanwhile the people sing and dance from evening until midnight. On the last day, when the beer is finished, they dance from sunset till sunset” (CURTIS, 1920, p. 20).

²⁸⁸ Como disse um músico citado nesse contexto: “Eu uso a kalimba [mbira] sempre que tenho vontade, principalmente, antes de dormir, ou como acompanhamento ao caminhar, como se você tivesse alguém que está falando com você” (VAN DIJK, 2010, p. 84).

a mbira é um instrumento [...] espiritual. Então, quando estou a tocar ou quando estou a compor algumas músicas [...] sinto algum espírito [...]. Quando saio de um espetáculo onde toco a mbira, vou para casa, sinto algum alívio [...], algo me diz que epha ok estou bem espiritualmente (NHACULE, 2021).

De igual modo, a performance da mbira no Festival Raiz Tradicional, na Festa da Mbira ou em saraus culturais realizados em Moçambique (Maputo) alicerça os processos de recriação e socialização de experiências entre as comunidades, perpetuando a mbira nos espaços urbanos e suburbanos, onde esta tende a ser extinta. Esses eventos constituem uma forma de sensibilização e educação das pessoas e têm se transformado em ações de revigoração da mbira.

Nas artes musicais da mbira, participam homens, mulheres e crianças que podem dançar, cantar e tocar o instrumento em pé ou caminhando pelas aldeias, assim como sentados em uma cadeira²⁸⁹ ou agachados no chão sob a(s) árvore(s) (JAHN, 2007, p. 13)²⁹⁰. Essas performances, também, acontecem em lareira, muro, museu, estúdio, bar e em outros espaços.

Em qualquer um desses contextos, a performance se torna um momento de viver a estética rítmica, melódica, harmônica e visual das artes musicais africanas, incluindo uma imensurável variedade de idiomas, canções, danças e instrumentos musicais locais que cada pessoa ou grupo escolhe aplicar em sua performance.

Em Maputo tenho observado que na performance de mbira são interpretadas artes musicais oriundas de diversas partes de Moçambique, tais como kateko, mafuwe, makhwayi, mandowa, muthimbha, mutute, Mucongoyo²⁹¹, n'tokodo, ndjole, nghalángha, nyawu, tufu, xigubu etc. Existem outras pessoas que, também, tocam outros estilos ou gêneros não moçambicanos, como ximanjhemanjhe, chimurenga, ximatsatsa, assim como hip-hop, jazz, blues, reggae, afro soul, música popular brasileira (MPB) e mais.

Percebo, ainda, que a mbira é tocada, tradicionalmente²⁹², junto com uma diversidade de tambores africanos, goxa ou hosho (chocalho), palmas, estalos e assobios, e, contemporaneamente²⁹³, com guitarra, bateria, congas, cajon, baixo eléctrico, teclados, saxofone, xigoviya²⁹⁴, xitende²⁹⁵ etc. Em conformidade, o mestre Nhacule explica que

²⁸⁹ Mestre Augusto Manejo tocando a mbira nyonganyonga - <https://youtu.be/NmnNLpaNgNM>

²⁹⁰ Ver, também, Mukhavele (2022).

²⁹¹ Le-se mutxongoio

²⁹² Confirma imagens da cerimônia Bira... ([2013]).

²⁹³ Aqui destaco as bandas moçambicanas de Luka Mukhavele, Ivan Mukhavele, Simão Nhacule, Chenny wa Gune, Timbila Muzimba, Waka Mbira, NBC Gás Butano, Moticoma, Kanyisa, assim como movimentos como a Festa de Mbira, Festival Raiz Tradicional e mais.

²⁹⁴ Composições e performances do mestre May Mbira.

a mbira é acompanhada por goxa [...]. Aquele [referindo-se a goxa] é o instrumento principal que marca o tempo né da música. Então, o bатуque está lá. [...] Cada um pode usar a mbira com [qualquer] instrumento. Ele pode usar com um bocado de bateria, viola baixo, viola solo, vozes e pode envolver outros instrumentos [...], mas [...] a primeira coisa que acompanha a mbira é a goxa, depois alguns toques de bатуque e o próprio canto (NHACULE, 2021).

Portanto, em qualquer situação e/ou motivação de performance da mbira, as pessoas estão livres para escolher os instrumentos musicais, mas também estilos ou gêneros mais próximos da sua cultura ou formação. Esta liberdade estimula sua participação ativa em performances e gera relacionamentos significativos. Porém, há mais.

Nas performances da mbira acompanhadas durante a pesquisa na Mukhambira, na Festa da Mbira, no Festival Raiz Tradicional, eram preparadas e disponibilizadas comidas e bebidas como parte integrante da sua realização (figura 87).

Figura 87: Tenda das comidas e bebidas na 5ª edição da Festa de Mbira.



Fonte: Silambo (2021n).

As lareiras (figura 88) realizadas, habitualmente, na Mukhambira são exemplos da necessidade de comidas e bebidas na música de mbira. Para chegar à Mukhambira a partir da cidade de Maputo, cada participante atravessa a vila de Marracuene e percorre a terra a pé ou de carro sob árvores de diversas espécies, trazendo consigo a sua mbira, comida, bebida, lenha etc. para auxiliar o que já existe preparado para a cerimônia.

²⁹⁵ Para assistir a uma performance da mbira junto com xitende, ver Muhamago (2021).

Figura 88: Lareira da mbira na Mukhambira.



Fonte: Silambo (2019b).

Cada pessoa se veste ao seu estilo – local e/ou global –, potenciando a sua individualidade e evitando qualquer subordinação visual de outras pessoas do conjunto. Entre os presentes, podemos reconhecer a comunidade, as pessoas tocadoras da mbira, as pessoas organizadoras da lareira e os/as pesquisadores/as.

Durante o dia, a música começa de forma tímida. Cada pessoa tocadora, repentina e emocionalmente, pega seu instrumento, começa uma determinada música e outras pessoas seguem juntas, acompanhando com outros instrumentos (incluindo mbira), palmas, estalos, assobios e dança (figura 89).

Figura 89: Início tímido da performance.



Fonte: Silambo (2019c).

As crianças do bairro se aproximam, batem palmas, assobiam e executam pequenos passos de dança com a sua criatividade e capacidade inventiva, e assim adquirem conhecimento e absorvem novas perspectivas de forma independente. Dessa maneira, as crianças amadurecem as suas habilidades musicais em idade precoce, explorando as fontes sonoras do seu corpo e outros instrumentos musicais encontrados no meio. O corpo humano é, assim, um elemento integrante da produção musical e as suas partes são como fontes produtoras de som que acompanham as canções.

As canções executadas no contexto são exemplos, particularmente, interessantes de organização rítmica. Durante a execução das palmas, às vezes, uma mão forma uma cavidade em forma circular contra a outra, emitindo um timbre profundo e suave; às vezes as mãos são espalmadas, com um estalo seco gerando contrastes e gradações de timbre, andamento e volume dinâmicos. Nesse processo, as palmas percorrem distâncias variadas, dependendo do efeito estético desejado pela pessoa tocadora.

“A disponibilidade deste instrumento [corpo] para todos nós reforça as fontes naturais e comunitárias de fazer música; também confere certa autossuficiência na produção musical individual”²⁹⁶ (AGAWU, 2016, p. 155). Nessa base, o ritmo é fundamentado nos pés em movimento que circulam em dança. Os versos das canções são, no entanto, agrupados em torno da mbira que sugere as articulações vocais das pessoas que se exibem a solo, seguido de coro.

Ao final do dia, prepara-se a lareira ao ar livre e, pouco a pouco, as pessoas se aproximam com suas esteiras, cadeiras, instrumentos musicais, formando um novo palco em forma de círculo, onde escuridão, fogo e som se misturam com a comida e a bebida. Quem se sente cansado pode cochilar e voltar à performance quando bem entender. O calar da noite e da madrugada, também, aos poucos se mistura com a escuridão, fogo, comida, bebida e música – formando composições singulares – até o raiar do sol.

Nesse cenário, o ritmo estimula o sangue, pois todo mundo – mesmo as pessoas sentadas – balança com a batida da música. O corpo desenvolve resistência física para tocar a mbira bem como os outros instrumentos musicais envolvidos e para sustentar o seu peso. Assim, diz a educadora e etnomusicóloga brasileira Luciana Prass (1998, p. 171), o corpo, também, precisa ser educado para tocar horas sem que o andamento e a energia caiam.

Mas também é preciso considerar o fato de que sentar-se em círculo, em torno do fogo da lareira, cria uma energia espiritual (interconexão) entre as pessoas envolvidas nessa

²⁹⁶ “The availability of this instrument to all of us reinforces the natural and communal sources of music making; it also confers a certain self-sufficiency on individual music making” (AGAWU, 2016, p. 155).

participação comunitária. “O atributo psíquico de todas as pessoas é direcionado e unificado no centro do círculo, e isso também fornece o contato visual necessário para a coordenação mútua”²⁹⁷ (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 55).

O círculo em performance encoraja a comunicação social unificadora entre as pessoas tocadoras de instrumentos musicais e aquelas que naquele momento se tornam o público. Todas as pessoas participantes partilham espaço de saída e entrada na lareira, usam a mesma cadeira ou esteira, acolhem uma diversidade complementar do material tocado ou cantado e, assim, os seus corpos físicos se reforçam um ao outro.

Dessa forma, cada pessoa localiza-se no mesmo degrau social que as outras, proclamando sua igualdade social na performance. Nesse ambiente de prática coletiva se permite que as pessoas mais habilidosas façam música ao lado das menos habilidosas²⁹⁸, tornando-a uma ferramenta que potencia as relações humanas.

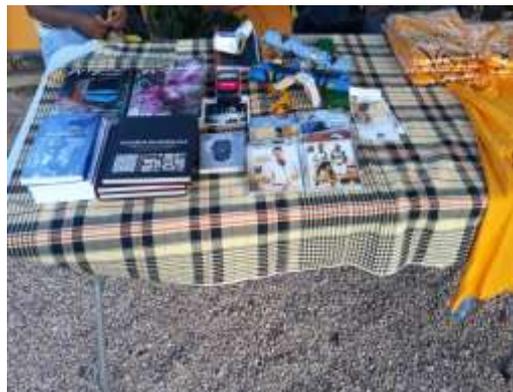
Nesse cenário, o início da música é feito, repentinamente, por iniciativa de quem bem entender. De vez em quando, o coletivo sugere uma música específica para que seu dono ou sua dona ou mais experiente a inicie: “toca *nharira*, toca *kutsáka* etc.” Com o ataque semi ambíguo, a música é tocada e cantada pelo coletivo e por vezes finalizada numa sucessão repentina de pessoa em pessoa participante. Nessa flexibilidade, possibilitada pela composição em performance, as pessoas têm oportunidade de finalizar a música da sua maneira. Portanto, o processo de resolução cadencial é individual e subjetivo, valorizando experiências e intenções pessoais na coletividade. Em sua maioria, as pessoas participam dessa lareira voluntariamente, podendo-se presumir que elas gostam de fazê-lo e querem contribuir para a manutenção da cultura de mbira em Moçambique.

Para além dessa lareira, nas performances de mbira realizadas em espaços como na associação dos músicos ou no museu da Mafalala em Maputo, existe geralmente um pequeno palco montado, especificamente, para a realização da performance. Nesses contextos, a performance da mbira é realizada junto com exposição e venda de comidas, bebidas, instrumentos musicais (incluindo a mbira), livros, esculturas, colares, miçangas, roupas e outras produções artísticas (figura 90 e 91).

²⁹⁷ “Everybody’s psychic attribute is directed and unified at the centre of the circle, and this also provides the necessary all-round eye contact for mutual coordination” (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 55).

²⁹⁸ Ver também Agawu (2016, p. 154).

Figura 90: Exposição e venda de livros, discos e camisetas na 4ª edição da Festa de Mbira.



Fonte: Silambo (2020e).

Figura 91: Xitata em exposição na 5ª edição da Festa de Mbira



Fonte: Silambo (2021o).

Nesse ambiente, existem cadeiras e mesas para as pessoas participantes, mas a maioria das pessoas mantém-se em movimento, intensificando seus relacionamentos de gestos e falas. Os músicos se juntam no mesmo espaço com os expositores, chefes da cozinha, organizadores, vendedores, consumidores e é de lá onde são chamados para se dirigirem ao palco. A sua interação com o público momentâneo começa, portanto, antes de subir no palco e continua no trajeto até ao palco. Chegado a este local, juntos tocam, cantam e dançam, afirmando, explorando e celebrando suas relações, e, assim, fundamentando a teoria de que na música africana, o público pode ser, e muitas vezes é, ativamente, integrado na performance.

Isso às vezes acontecia de forma automática, mas em outras vezes o músico principal iniciava um solo (ou chamada) e um coro (resposta), deixando o público como as pessoas executoras do coro, e assim se compartilhava música. “Nesse sentido, a performance musical

está pronta para envolver o público, transformando-o de participante passivo em participante ativo”²⁹⁹ (AGAWU, 2016, p. 112). Ao seguir este caminho, os/as vachayi wa timbira fazem sentido humano válido do conceito africano de uma apresentação pública de artes musicais ao vivo cuja audiência toma as suas ações e reações como elementos legítimos da performance.

Finda a apresentação musical – parcial ou total³⁰⁰ –, as trocas, conversas, comidas, bebidas etc. continuam no recinto da performance. Portanto, mesmo que a pessoa tenha ido sozinha ao local da performance, ainda pode se sentir parte do evento cantando, dançando, tocando, comprando, saboreando, aplaudindo, movendo, gesticulando, rindo, balançando, agarrando, separando e fazendo tudo que está disponível.

Assim, a audiência torna-se ativa, criando um contexto no qual a mensagem é, de fato, convertida ou comunicada com significado. Quer dizer que é importante que se crie condições de uma participação ativa do maior número possível da audiência, pois ela é a dona da apresentação das artes musicais. Esta construção social e humana de relacionamentos faz, novamente, com que não haja uma posição dominante e outra subordinada, já que há uma comunicação em todas as direções (ouvinte – instrumentista, e vice-versa), possibilitada por meio de ações, percepções e reações das pessoas participantes.

Na prática da mbira, uma pessoa pode acumular funções de construtor ou tocador do instrumento musical, mestre de saberes, ouvinte, dançarino, organizador do evento etc. Este envolvimento faz com que cada pessoa tenha interesse e autonomia para ir até onde está o evento ou ação e se posicione num lugar vantajoso para ver e decidir qual será sua relação com a música, dança, comida, bebida e todo o evento. Geralmente, as pessoas trocam de papel, atitude ou lugar no meio do evento de forma espontânea.

Por exemplo, na figura 92, os mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro (da esquerda para direita) aparecem tocando, cantando e dançando na Festa de Mbira, mas eles são, igualmente, construtores e mestres de saberes sobre a mbira. O mestre Xitaro é, também, membro da equipe organizadora desta festa. De igual modo, na figura 93 aparecem vários mestres (construtores e tocadores) da mbira e o público dançando junto.

²⁹⁹ “In this sense, musical performance stands ready to envelop audiences, transforming them from passive to active participants” (AGAWU, 2016, p. 112).

³⁰⁰ De um muchayi wa mbira ou todo evento, respetivamente.

Figura 92: Mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro no ato da performance..



Fonte: Festa da Mbira (2018).

Figura 93: Participantes da segunda edição Festa de Mbira em dança.



Fonte: Festa da Mbira (2018a).

Portanto, cada participante – seja instrumentista, ouvinte ou organizador(a) – desenvolve suas formas de controlar ou influenciar a performance. Esta flexibilidade, parafraseando Berliner (1978, p. 190), envolve as pessoas participantes na cerimônia para refletir, estimulando a sua participação incansável na dança, com palmas e cantos que se juntam à música durante a performance.

Assim, quando música e dança são vigorosas, tanto as pessoas no palco como na audiência se conectam e nenhuma das partes está muito interessada em apreciar a outra, pois todas vivem o transe da performance, um momento de viver o vivido. Quando a pessoa em performance (no palco e no público) sente que está sincronizada com a “audiência do momento”, ela se torna ainda mais ativa, unificando cada vez mais a performance e gerando uma sinergia mútua.

Nesse contexto, a distinção entre a pessoa tocadora e a pessoa ouvinte fica confundida, não havendo necessidade de encontrar uma pessoa tocadora, puramente, tocadora ou ouvinte, excepcionalmente, com esse papel. Esse fluxo deixa espaço para que cada participante funcione como um indivíduo criativo e capaz de contribuir para a performance como um todo.

É isto que – em performance de mbira – cria não ritmos cruzados, mas uma cooperativa megamelorrítmica costurada por tudo e com todas as pessoas sendo individualmente independentes e coletivamente interdependentes. A partir disso, forma-se um circuito performático que está, simultâneo e continuamente, ajustando seus processos para contribuir na composição em performance.

Assim, um movimento sonoro proposto pela pessoa tocadora de goxa/hosho (chocalho), uma linha de tempo introduzido pela pessoa tocadora de tambor ou um motivo solado pelo mestre ou mestra de mbira pode resultar em momentos singulares na interatividade e até reinventar o discurso dos materiais musicais da composição que está sendo recriada por todas as pessoas participantes.

Dessa maneira, as pessoas que interagem formam um contexto no qual um determinado *performer* é uma fonte de geração de circunstâncias para o outro reagir e vice-versa. O empenho das partes na atividade, o contato visual, a eficácia gestual e o padrão rítmico-melódico-polifônico contextuais podem aumentar, substancialmente, o fluxo e o significado advindo dessa interação. À medida que as pessoas interagem musicalmente, elas sofrem diversas transformações educativas intensas, de modo que as relações iniciais se modificam no final da performance.

Assim, é celebrada a unidade ou unanimidade entre quem, supostamente, produz e quem consome a música, desconstruindo o modo dominante de relacionamento em performance. Com este modelo humanístico de interação músico-audiência, desafia-se a versão que espera uma reprodução pacífica e escravizada das pessoas em palco. Portanto, a performance da mbira acontece, porque existem corpos humanos no recinto da performance – não necessariamente no palco – que exercem atividades significativas em si, entre eles e com o público do momento.

Em suma, Nzewi; Nzewi (2009, p. 51) me sustentam a concluir que a performance das artes musicais, como a de mbira, objetiva: i) Socializar todas as pessoas participantes e inculcar um espírito humanista de companheirismo, colaboração e compartilhamento; ii) Estimular e atualizar o potencial criativo inato em cada pessoa, transacionando os princípios da composição em performance; iii) Incentivar a escuta atenta e atitudes de resposta espontânea,

pois a interação do grupo envolve a interestimulação criativa. Isso acontece, inclusive, no processo de transmissão e absorção, cujo debate segue adiante.

5.2 Processos de transmissão e absorção dos/das vachayi va timbira

A transmissão musical consiste em um conjunto de caminhos, formas e processos como os diferentes grupos recebem e passam, abertamente, seu repertório em suas culturas, permitindo a circulação de saberes.

Absorção é tornar “seu” o saber, no sentido de experiência vivida e aprendizados materializados no seu próprio corpo. Portanto, a absorção é um caminho, através do qual se aprende e se entra em contato concreto com a prática, apropriando a música “de mbira” em seu corpo, e inevitavelmente, fazendo suas leituras em resposta do que sente e percebe.

Na transmissão são realizadas atividades que permitem a pessoa absorver em seu corpo os saberes do seu grupo social, de forma que o ato de transmitir, diz o etnomusicólogo checo Bruno Nettl (1997, p. 8), é uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical. Portanto, em todos os períodos e lugares onde há pessoas, praticando sua cultura, se desenvolvem caminhos de educação e formação musical.

Assim, Ifeoluwa Olorunsogo (2019, p. 164) defende que “um dos principais propósitos da educação é a enculturação, a socialização dos indivíduos nas normas, características e modos de um grupo cultural”³⁰¹. Nesse sentido, as estratégias de transmissão e absorção passam por uma seleção cultural definida pelo grupo detentor dos saberes, no qual ocorre uma habilitação ou apropriação da sabedoria da geração predecessora a partir de uma experiência contemporânea vivida e materializada no corpo.

O que ocorre nesse contexto, na vertente que se ocupa da perspectiva africana, costura como revelam Berliner (1978), Nketia (1974), Nzewi (2007) e Blacking (1990), uma educação e formação musical que se processa de formas (oral, prática e gestual) ancoradas a memória de pessoas reconhecidas pela comunidade. Assim, África possui uma rica herança musical e desenvolveu formas ou processos particulares de transmiti-la (KIDULA, 2019, p. 26). Entre esses processos destacam-se:

5.2.1 Imersão nas famílias e nas comunidades praticantes

A família e a comunidade é um espaço fértil para a aprendizagem (troca de dicas sobre) da (a) música de mbira. O mestre Tefula (2019) relatou-me que “eu não tive um mestre

³⁰¹ “One of the main purposes of education is enculturation, the socialization of individuals into the norms, characteristics and ways of a cultural group” (OLORUNSOGO, 2019, p. 164).

para me dar dicas; [...], foi aquela curiosidade [de aprender que tive] desde a infância, porque havia instrumento em casa”.

A educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores [...]. São elas que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, [...] etc. (KI-ZERBO, 2010, p. 183).

No âmbito da educação musical, a mãe africana canta para seu filho desde o ventre ou o colo, iniciando a introjeção da criança na cultura comunitária.

Ela treina a criança a tomar consciência de ritmos e movimentos, balançando-a ao som da música, cantando para ela em sílabas [...], imitando ritmos de tambores. Quando ela tem idade suficiente para cantar, ela canta com sua mãe e aprende a imitar os ritmos de tambor. [...] A participação em jogos infantis e histórias que incorporam canções permite que ela aprenda a cantar no estilo de sua cultura, assim como aprende a falar sua língua. A sua experiência, mesmo na sua tenra idade, não se limita às canções infantis, pois as mães africanas muitas vezes carregam os filhos nas costas para cerimônias públicas, rituais e arenas de danças tradicionais, onde são expostos à música executada por grupos de adultos. Às vezes, as mães até dançam com os filhos nas costas até que as crianças tenham idade suficiente para participar da dança sozinhas. No momento em que uma criança atinge a adolescência, ela pode ter aprendido a tocar instrumentos de brinquedo por imitação, ou a tocar instrumentos menores em conjuntos de adultos³⁰² (NKETIA, 1974, p. 60).

Os saberes ministrados na família são, por assim dizer, aprimorados na comunidade. Sobre essa prática coletiva o mestre Xakada disse-me que “fui tocando com Ivan, Maneto, Xitaro, Wakambira, [...] e com todos aqueles que estão muito interessados na mbira. Encontrávamo-nos informalmente, caso de festivais de mbira [onde partilhávamos saberes]” (SIMANGO, 2019). Assim,

Eu aprendi a tocar a mbira nyunganyunga com vários mestres, porque nunca tive alguém que se chamasse meu professor [...]. O que aconteceu foi que tive [o] instrumento e fui juntando-me a vários artistas até que apareceram aqueles

³⁰² “She trains the child to become aware of rhythms and movement by rocking him to music, by singing to him in [...] syllables imitative of drum rhythms. When he is old enough to sing, he sings with his mother and learns to imitate drum rhythms by rote. [...] Participation in children’s games and stories incorporating songs enables him to learn to sing in the style of his culture, just as he learns to speak its language. His experience, even at his early age, is not confined to children’s songs, for African mothers often carry their children on their backs to public ceremonies, rites and traditional dance arenas, where they are exposed to music performed by adult groups. Sometimes the mothers even dance with their children on their backs until the children are old enough to take part in the dancing by themselves. By the time a child reaches adolescence, he may have learned to play on toy instruments by imitation, or to play minor instruments in adults ensembles” (NKETIA, 1974, p. 60).

que me conduziram já a tocar a mbira com detalhes que é neste caso o Ozias Makoo (SIMANGO, 2019).

O fato de não ter situações “mais formais” e específicas para a transmissão musical, bem como os relacionamentos íntimos entre os mestres Xakada e Makoo nas ações de trocas de saberes geram um entendimento da ausência de professor nessa prática. No entanto, ao narrar que “apareceram aqueles que me conduziram a tocar a mbira com detalhes”, ele mostra que nesse processo existem certas pessoas mais experientes que orientam, embora não sejam reconhecidos como professores. Dito de outra forma, a aprendizagem da maioria de vachayi va timbira ocorre quase, indiretamente, entre as pessoas participantes e, portanto, quem ensina é a vivência socializadora do mundo da música de mbira.

Assim, o mestre Lisenga (2021) descreve que “naquelas conversas em lugares de convívio onde, também, se tocava a mbira, sempre alguém dizia, posso ter o instrumento? Ele pegava e tocava um pouco na rua, [ganhando certas habilidades]”. O ambiente acolhedor da prática coletiva da música de mbira, bem como as características físicas e sonoras desse instrumento musical estimulam a sua performance.

Na associação dos músicos moçambicanos sempre se executa a mbira, mesmo assim sentados, eles a conversar, há quem está a tocar [...], dizendo conhece essa música conhece essa canção, essa é de tal fulano de quem, quem, quem que já, que já faleceu. [...] a mbira é um instrumento que não perturba a ninguém, no meio de tanta gente a conversar, você pode tocar o instrumento sem problema [...] (UAMUSSE, 2021).

Outra pessoa que foi convidada pela sonoridade da mbira é o mestre Lisenga. Em suas palavras, Lisenga (2022) afirma que os mestres Tsotsi e Nharira “sempre ficavam na rua próxima a minha casa [tocando mbira], então, me encontrava com eles quando voltava dos meus ensaios”; “[...], eu vi como eles tocavam [...] e tentava assimilar. Eles me ensinaram alguns temas que chamam de *nhemamusasa* e *chemutengure*”. Assim se perpetua o conhecimento. O Ozias aprendeu a construir a mbira com Luka e agora já instalou a sua oficina. O May Mbira aprendeu com Ivan e Xitaro. Atualmente, possui sua oficina. O Oquiço após sua aprendizagem com o Xitaro, também trilhou o caminho dos outros construtores, e por aí vai.

Na família e na comunidade, portanto, a aprendizagem da música de mbira é conduzida pelas pessoas mais velhas e/ou experientes que criam oportunidades para que pessoas menos experientes participem, observem e se exponham a situações musicais, a audição de histórias, a imitação do repertório e a realização de tarefas diárias.

A sua organização permite que a pessoa adquira conhecimento e amplie sua experiência cultural através do grupo social no qual ele é, gradualmente, absorvido com ajuda das atividades das quais participa (NKETIA, 1974, p. 59-60). Neste grupo, estabelecem-se laços de solidariedade que perduram ao longo da vida, o que implica apoio mútuo (DIOP, 1987, p. 321) entre as pessoas menos e mais experientes.

A transmissão, mas, sobretudo a absorção de saberes depende do comprometimento dos menos experientes em consolidar a sua participação efetiva numa determinada atividade que será cultivada, como qualquer habilidade, por meio do treino em um ambiente potencializado pelas pessoas participantes. Por esse motivo, as habilidades podem variar de um indivíduo para outro, a depender do olhar e da forma coletiva ou individual como se aproxima, entra em contato e aprende uma cultura musical.

Na música de mbira, por exemplo, ser mais experiente não significa, necessariamente, tocar, perfeitamente, todo repertório. A pessoa pode ocupar um lugar de mestre ou aprendiz dependendo da ocasião ou música a ser passada ou recebida, culminando com uma transmissão ou formação recíprocas. Dito no âmbito da educação pelo educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (2003) percebe-se que há ali uma relação de aprendizado mútuo entre o educador e o educando, ou seja, um aprende com o outro. Nessa linha, os estudos do campo da educação musical apontam que

Aprender dos e com os outros supõe uma aprendizagem a partir da qual cada indivíduo desempenha uma dupla função, é responsável pela própria aprendizagem e, ao mesmo tempo, é um facilitador da aprendizagem dos demais. O aluno pode ser ora mestre, ora aprendiz, dependendo da tarefa a ser realizada (CARRASCOSA, 2014, p. 39).

Portanto, na aprendizagem aberta das artes musicais dos/das vachayi va timbira, que ocorre por meio da imersão nas famílias e comunidades, as pessoas são responsáveis umas das outras.

5.2.2 Aprendizagem a partir da prática

A educação das artes musicais, na visão da África indígena, é prática e começa desde a infância, quando uma criança é carregada (influenciada) por uma pessoa adulta. Quando ela começa a andar, ela se junta a grupos de crianças que criam performances autônomas com o material disponível (FREIRE, GRAEFF, 2020, p. 120).

No contexto desta pesquisa, a prática “era [feita na] mbira só, às vezes era uma mbira que eu tocava e passava para outro [...]” (MUCAVEL, 2019). “Eu transmito através da prática, usando o próprio instrumento (só uso a mbira), dedilhando nas calmas até chegar ao passo normal da música” (TEFULA, 2019).

Estes mestres entendem que “é mais fácil ensinar a pessoa na prática do que na teoria [...]” (TEFULA, 2019), uma posição, também defendida por Nhacule (2021) referindo que “[...] para mim é mais prático, eu dizer ok o instrumento é este, na mão direita ou esquerda temos essas notas, [...] vamos tocar”. Desse modo, o mestre convida as pessoas que trabalham com a educação musical para priorizarem a prática. Em sua locução aponta que

a teoria é muito boa [...], mas se pudéssemos usar [...] mais prática, principalmente, [...] nos instrumentos tradicionais teria mais envolvimento dos alunos. Mostrar que é assim, o aluno consegue entender bem a matéria. [...], Agora se usar muita teoria [...] às vezes o aluno pode perder interesse, principalmente, para uma criança de seis a sete anos [...] (NHACULE, 2021).

Esta ideia é fundamentada em **Music Education in Africa** por Jessee Wanderi (2019, p. 256) concluindo que “em termos de equilíbrio de conteúdo, a teoria é importante, mas o aspecto prático da música é mais relevante para a sociedade em que vivemos”³⁰³, o que leva Nhacule (2021) a rematar que “eu uso o instrumento e um pouco de teoria”.

A capacidade de ouvir, enquanto manuseia o instrumento, é essencial na aprendizagem e execução fluida da música de mbira. Por isso,

ele [referindo-se ao seu mestre] dá-me o exercício e manda-me praticar, praticar para ficar mais leve. Eu tinha problemas sérios do dedo, até saíam feridas, acabei ficando com calo de tanto praticar. O principal que ele disse é prática. Eu tenho que praticar, praticar muito mesmo para poder fluir (CUMBANE, 2021).

Existem outras pessoas que desenvolveram suas habilidades musicais por meio do processo prático. A mestra Beauty Siteo (2019) narra que “ele [referindo-se ao seu mestre] fez uma apresentação morfológica do próprio instrumento e deu-me alguns temas e fui praticando”. Existem certas atividades criativas que antecedem a prática propriamente dita, o que leva o mestre May Mbira (2021) a dizer que: “[...] temos a preparação física, exercícios de concentração e de inspiração, e depois vamos à parte prática [acompanhada] com muita

³⁰³ “In terms of content balance, theory is important, but the practical aspect of music is more relevant to the society in which we live” (WANDERI, 2019, p. 256).

escuta”. Em outras palavras, na música de mbira aprende-se a escutar escutando, a tocar tocando, a cantar cantando, e por aí ganha-se o jeito da performance.

Em suma, na aprendizagem musical dos/das vachayi wa timbira demonstra-se que a teoria é, melhor, assimilada no contexto de uma consistente experiência prática, na qual o corpo absorve e reproduz as expressões sonoro-coreográficas. Na filosofia educacional africana, de fato, a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática (FREIRE, GRAEFF, 2020, p. 120).

5.2.3 Valorização do talento e nível de cada pessoa participante

Para compartilhar saberes na música de mbira procura-se conhecer as pessoas com quem se relaciona na prática coletiva. A esse respeito, o mestre May Mbira (2021) narra que: “primeiro procuro conectar-me com a pessoa, para saber como é que ela está”. Essa compreensão é relevante, pois como explica mestre Xitaro “Vilanculos” (2019), “cada aluno tem a sua forma de ser, de estar, de absorver e de perceber a própria música”, e acrescenta, “eu olho para aquilo que é a necessidade da pessoa, aquilo que é à maneira da pessoa, a sensibilidade que a pessoa tem, quer seja pela música, quer seja pelo instrumento”. Na relação entre cada muchayi wa mbira há uma percepção de que

[...] todos temos que aprender um do outro. Eu sempre perguntava aos meus alunos se antes de aprender de mim já tinham uma noção de música, [...] da teoria musical, ou tocavam algum outro instrumento. Com base [...] na sua bagagem, eu devia saber orientar e centrar-me na iniciação de cada um deles. Eles não eram ensinados todos da mesma maneira, [...] (SIMANGO, 2019).

Esse depoimento explica que na música de mbira há uma troca recíproca entre o mestre e as pessoas menos experientes, mas, acima de tudo, elucida que aquelas menos experientes não são simplesmente “enchidas”, mas sim “esculpidas e polidas” para a sua melhor integração na prática musical, como já referido.

5.2.4 Autoestimação das suas sensibilidades criativas no exercício autodidático

O autodidatismo e o respeito das sensibilidades pessoais são práticas comuns na aprendizagem da música de mbira. Amisse (2019) aponta que “comecei sozinho a criar, porque eu já tinha musicalidade. Então, estão ali os sons. Imaginava uns sons. Tentava pegar as teclas e criar aqueles sons que eu desenhava na mente”.

A inspiração criativa do mestre Lisenga (2021), como do Amisse e da Cumbane, “[...] vem de dentro, sim, primeiro tento imaginar [os contornos melódicos] e depois os transporto para o próprio instrumento”.

[...] eu piso ali, vejo se esse som dá ou não dá. A primeira música que o NBC ensinou foi o *chemutengure*. Ele disse que essa era a base de quem toca mbira, então dentro de *chemutengure* fui investigando alguns sons. Então, agora já estou a compor, [...]. Eu estou mesmo a usar o ouvido (CUMBANE, 2021).

Este processo de aprendizagem associado à curiosidade é muito comum no exercício autodidático da música mbira. Dessa maneira, Auro Dos Marquile (2022) descreve que “aprendi com minha entrega e curiosidade. Dei-me tempo para executar e correr atrás da explicação. Aprendi com o ouvido, de forma autodidata, questionando outros [tocadores], vendo outras lógicas, escutando muito a música de mbira”.

A partir desses depoimentos e me auxiliando de Cleniece Owino e Emily Akuno (2019, p. 150) destaco que “dentro de cada pessoa também se encontra uma tendência de autorregulação e autodireção e, portanto, a importância da capacidade de direcionar seu crescimento”³⁰⁴. Quer dizer isto que os/as *vachayi va timbira* possuem uma maturidade não apenas para respeitar as suas ideias musicais, mas também para desenvolver um exercício autocrítico das suas criações.

5.2.5 Observação, audição, repetição e imitação

A observação, audição, repetição e imitação são procedimentos de aprendizagem praticados pelos/as *vachayi va timbira* para construir o vocabulário musical. “As pessoas aprendem observando, ouvindo, repetindo aquilo que vou fazendo”, reitera o mestre Vilanculos (2019). Ele entende que

Existem aqueles que ouvem o som e por curiosidade querem aprender. Esse tipo de pessoas não quer escrever. [...] Então, para despertar mais interesse nessas pessoas eu opto por usar métodos mais fáceis de repetição – a pessoa vai repetindo melodias simples que pode, rapidamente, pegar (VILANCULOS, 2019).

³⁰⁴ “Within each person is also found a tendency for self-regulation and self-direction, and hence the significance of one’s ability to direct their growth” (OWINO; AKUNO, 2019, p. 150).

O uso de melodias “simples” foi, também, narrado pelo mestre Ivan Mucavel (2019). Ele falou-me que “na verdade, era mesmo na oralidade, mano [...]. Eram temas práticos, aqueles temas convencionados para o ensino de mbira”, os *modos* apresentados no capítulo III.

Durante a prática desses *modos*, observei que os procedimentos orais (observação, audição, repetição e imitação) possuem imensa criatividade e valores humanizadores. Eles permitem que os/as vachayi va timbira respondam, espontaneamente, a outras pessoas do coletivo, bem como ser sensível às contingências contextuais da performance. Estes procedimentos conectam as pessoas menos experientes a conceitos e teorias musicais por meio da observação e audição antes de tentar reproduzir a música ou seu determinado trecho.

Para a aplicação destes procedimentos, “os jovens [aprendentes] têm que confiar muito em sua capacidade de imitação, em seus próprios olhos, ouvidos e memória, e adquirir sua própria técnica de aprendizado”³⁰⁵ (NKETIA, 1974, p. 60). Ingold faz Gatewood (1985) explicitar que

o iniciante olha, sente ou ouve os movimentos do especialista [mestre] e procura, através de tentativas repetidas, igualar seus próprios movimentos corporais àqueles de sua atenção, a fim de alcançar o tipo de ajuste rítmico de percepção e ação que está na essência do desempenho fluente (INGOLD, 2010, p. 21).

Estes procedimentos são articulados pela noção de mostrar.

Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor [mestre] é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar, especialmente, deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito’ da coisa (INGOLD, 2010, p. 21).

Estes procedimentos de aprendizagem, como se percebe, estão quase sempre vinculados com a ação aural, usada nesta pesquisa como referência direta ao ato de aprender a tocar ou cantar de ouvido, escutando gravações ou performances das pessoas mais experientes. O termo aural é vinculado a uma percepção global do indivíduo, no que se refere à compreensão e absorção dos elementos transmitidos (NETTL, 1983).

³⁰⁵ “The young have to rely largely on their imitative ability, and their own eyes, ears, and memory, and acquire their own technique of learning” (NKETIA, 1974, p. 60).

Em síntese, a maioria dos/das vachayi va timbira, tal como no procedimento tradicional, continuam aprendendo o repertório ouvindo as músicas, concentrando sua atenção na memória aural para assimilar os movimentos dos dedos e as nuances da voz.

5.2.6 Diversificação de atividades envolvidas nas artes musicais

Os/as vachayi va timbira, enquanto praticantes das artes musicais africanas não dissociam a música, dança, instrumentos musicais e jogos. O mestre Lisenga considera o projeto³⁰⁶ de ensino das artes musicais nas escolas “o ponto mais forte em termos de transmitir conhecimento para crianças, porque, tivemos que dar aulas, também, de percussão, danças tradicionais, e introduzimos lá a mbira e *timbila*, [...]”.

Nessa filosofia integrada de transmissão musical, o mestre Xakada usa músicas tradicionais shonas, ritmos e danças tradicionais moçambicanas. Enquanto isso, o mestre Xitaro compartilha os saberes da música de mbira, também, através de jogos musicais, usando uma metodologia mais dinâmica “tipo de brincadeira”. Para a consciência rítmica, por exemplo, as pessoas menos experientes montam a música batendo palmas, pés, objetos individualmente e em grupos durante a brincadeira, o jogo. Assim, entende-se que na aprendizagem da mbira trabalha-se com princípios filosóficos que integram música, dança, jogo e instrumento musical.

5.2.7 Absorção e passagem de dicas para a aprendizagem

Os/as vachayi va timbira defendem que eles/elas não formam as pessoas, mas dão dicas que constroem a sua performance ao longo da vida. O mestre Mucavel (2019) disse-me que “eu não gosto muito de dizer que formei, mas prontos dei um empurrão, porque o interesse já estava lá dentro do Nharira”. O mestre Lisenga informou-me que “não diria que formei, [...] posso dizer que dei algumas dicas naquilo que as pessoas queriam aprender”. Para organizar essas dicas,

Bom, primeiro eu digo a pessoa que eu não vou te ensinar a tocar, mas vou ensinar a te encontrares e a se expressar neste instrumento. [...] Ensina cada passo, o ritmo e depois mostrava a pessoa como podia fazer a progressão, [...] para não ficar só naquele ritmo depois cantar [...], era mais prático. [...] A ideia, sempre, é de ser dinâmico, não ser estático (LISENGA, 2021).

³⁰⁶ Era liderado por Gimo Abdul Remane.

De fato este dinamismo é verificado nas performances que tenho observado em Maputo e pode ser testemunhado, também, na fala do mestre Tefula (2019) quando diz “os meus ‘alunos’ quando se cruzam comigo dizem ‘mestre gostei muito. [Aquela] dica que me deste [desenvolveu em mim a capacidade] de fazer outro tipo de ritmo”.

Em resumo, a ideia de olhar o espaço de aprendizagem dos/das vachayi va timbira como local de passar e absorver dicas estimula a participação ativa de várias pessoas.

5.2.8 Aproveitamento do material documentado

Os processos de aprendizagem e transmissão da música de mbira são auxiliados por ferramentas gráficas visuais. O mestre Xakada contou-me que “eu aprendo a partir do livro **The nyunga nyunga mbira**, de Duminsani Abraham Maraire. Este é o primeiro livro e o método que eu uso. É, exatamente, aquele que eu aprendi na base, depois fui aperfeiçoando [...]” (SIMANGO, 2019).

O manual de Maraire (1992), tal como os textos de Tracey (1961), de Berliner (1978) etc., é baseado no contexto dos vaShona de Zimbabwe o que leva o mestre Xakada a fundamentar que “os estilos de música de aprendizagem têm sido músicas folclóricas shonas”. Nesses manuais encontram-se repertórios clássicos de mbira contendo tablaturas, partituras, áudios, vídeos, entre outras formas de registro sonoro e visual.

A existência desse material tem transformado, significativamente, a transmissão da música mbira, o que sustenta que “todos esses [sujeitos que orientei] tiveram as aulas que eu dividia como módulos” (SIMANGO, 2019). Inspirada na abordagem metodológica desses textos a professora zimbabuana Taza, diz Nhacule (2021), “[...] desenhava a mbira no quadro e colocava os números de cada tecla de 1 a 15 [...]. Quando nos ensinasse uma música ela dizia, por exemplo, que primeiro temos que tocar as teclas número 1 4 5 8 e assim sucessivamente”.

As experiências com a tablatura e muito, particularmente, com a atividade docente têm encaminhado o mestre Xakada a optar por uma organização peculiar dos seus processos de transmissão musical. Por isso, ele enfatiza que fazia um plano de aula com os objetivos que o instruendo devia alcançar nos módulos. Ele optou por essas atividades, porque “[...] sabia que se completasse o módulo até a lição dez a pessoa já seria capaz de atingir o objetivo – executar com todo conhecimento mais ou menos aceito no instrumento”, relata Simango (2019). Essas dez lições eram encaminhadas de forma teórica e prática.

Na parte teórica, eu descrevia o espírito da mbira nyumganyunga, a construção, [...], as partes e depois eu tentava classificar; [...] depois ia para a parte de teoria musical, [...] através daquele livro [de Maraire], [...] resumia, exatamente, como se executava aquelas músicas que é neste caso o *Chemutengure*, [...], então usava todas aquelas [nuances técnicas], dizia que os dedos devem-se movimentar de acordo com aquilo que estava catalogado no princípio, mas depois de ganhar habilidades é livre de tocar como você quiser.

Nas minhas lições eu usava, para além do quadro branco, [o] marcador e [o] apagador. Os alunos, também, tinham o seu bloco de notas, fora dos instrumentos que eles tinham que ter. [...] Aquilo que eu achava que era essencial, eles tinham que tomar nota e fazíamos as representações gráficas num quadro e fazíamos a prática dos exercícios a partir dos monogramas que estavam registados³⁰⁷ (SIMANGO, 2019).

Para além das possibilidades descritas acima o mestre Xitaro (2019) usa “[...], para as pessoas que estão mais avançadas na teoria musical (ocidental), [...] métodos que são aplicados na aprendizagem do piano” pressupondo a partitura.

Entendo nessas falas fortes traços pedagógicos típicos do ensino considerado “formal”. Posso afirmar que na prática, metodologicamente, estamos num momento em que a distinção entre o “informal e o formal” é totalmente ausente, o que mostra que tanto as comunidades académicas como as “culturais” têm uma gama de ferramentas por trocar. Ao fundir as duas comunidades dinâmicas, desenvolvemos novos conhecimentos que refletem tanto os procedimentos da comunidade cultural quanto a nossa atuação académica em sala de aula.

Contudo, também precisamos compreender que as mudanças dos processos de transmissão podem suceder, implicando perdas no plano simbólico: os processos de transmissão tradicionais podem ser substituídos, totalmente, por instrumentos gráficos; as peculiaridades formais/estruturais das canções e danças podem passar despercebidas; as técnicas do canto podem ser alteradas ou aniquiladas; os ritmos e os padrões repetitivos podem ser simplificados ou descaracterizados pelo meio.

Assim, os traços considerados formais não devem ser vistos como um meio de transmissão da música de mbira, em vez disso, a música de mbira e seus traços devem ser vistos como um meio de transmissão de música.

5.3 Descrição das estratégias de absorção direta da música de mbira

O envolvimento musical como a de mbira resulta de experiências, intensamente, vivenciadas no meio social e inclui, não apenas a observação e execução de repertório, mas

³⁰⁷ “Registados” como se escreve em Moçambique.

também o estabelecimento de uma sensibilidade, familiaridade e confiança com relação à música e as pessoas.

Na introdução da tese me apresentei como um tocador de mbira e tenho investigado a sua música desde 2008, absorvendo experiências que são refletidas na minha atuação como investigador, *performer* e educador musical. Na imersão particular inerente a esta tese, para além de observar as experiências de outras pessoas que atua na música de mbira, vivenciei em meu corpo tais experiências como instruindo dos vachayi va timbira com enfoque para mestres Ivan Mucavel, Zande Mudolas e Maneto Tefula.

Logo após a vivência de cada experiência diária, fazia notas de campo que incluíam a data da experiência, a duração, o lugar, o nome do repertório, o(s) tipo(s) de mbira usado(s), assim como as estratégias de transmissão aplicadas pelo mestre. Já em casa, também, fazia observações pontuais durante a minha prática individual (absorção aprimorada), apontando as questões mais marcantes da experiência semanal. Entenda um pouco desse mergulho.

5.3.1 Experiências com o mestre Tsotsi

O cenário é de calor, frio e chuviscos. Estou posicionado na paragem de Magoanine-cmc. Para chegar à Mukhambira preciso de dois *minibus*. Vendo um lá de longe, minha mão se estica, horizontalmente, como um rebote. Ela emite um sinal para o motorista. Apesar da alta velocidade, o motorista, finalmente, consegue imobilizar a viatura e logo o cobrador me encaixa no espaço por onde entrava o ar para os passageiros.

Somos desafiados por uma defeituosa circulação de ar, mas ganho ânimo, pois em compensação terei aprendizados com o mestre Ivan Mucavel, o Tsotsi. Chego ao distrito de Marracuene a, quase, 27 km da cidade de Maputo e desço do *minibus*, seguindo a caminhada na areia vermelha em um espaço que me insere diante de sons da natureza, as árvores, o capim, os pássaros, etc.

Finalmente, chego à Mukhambira, mas antes de entrar em seu terreno escuto uma recepção vocal, aparentemente, meio rouco absoluto me saudando - Moto m'djindja.

Esse era o trajeto que, em certos dias, tinha de percorrer para a compreensão das estratégias usadas no cenário de música mbira. A Mukhambira havia se transformado em minha casa e, portanto, cada encontro era feito junto de uma refeição. Diariamente, eles duravam entre três a cinco horas e eram realizados debaixo das árvores n'sala (*Strychnos*

madagascariensis) e ndzhiva (*Dichrostachys cinerea*)³⁰⁸ (figura 94), dentro da oficina, na varanda ou ainda no pátio ao ar livre.

Figura 94: Árvores n'sala e n'tsiva.



Fonte: Silambo (2021p).

Nesses espaços, tocávamos *nyamaropa*, *karigamombe*, *bangiza*, *chemutengure*, *nhemamusasa*, *mama Africa*, *nharira*, *tshiketa kudelela* e *back to ancient Africa*. Esse repertório era absorvido pelos nossos corpos, mas especialmente o meu, através da prática, usando mbira dzaVadzimu e mbira dzava Nyungué Moto M'djindja com exceção da música *Nharira* pensada para mbira nyunganyunga. Esse cenário permeiava assim uma relação – direta desde o início – com a mbira, corpo, voz e entre eu e o mestre, aprendia-se tocando.

Para transmitir um *modo* ou música, o mestre tocava o *modo* ou a música completa e depois a dividia, vagorosamente, em padrão básico e variações, seguida de separação da mão/o direita (lamelas graves e médias) e mão esquerda (agudas)³⁰⁹, conforme a figura 95.

Figura 95: Registros da mbira dzaVadzimu.



Fonte: Silambo (2021v).

³⁰⁸ Estas árvores estão próximas uma da outra.

³⁰⁹ <https://youtu.be/ApRL5LyzR-s>

O meu papel nessa ação era de uma escuta ativa. Mas, paralelamente, observava a forma de segurar a mbira, a posição das mãos³¹⁰, os movimentos dos dedos e a postura do corpo³¹¹. Nesse processo, o mestre tendia tocar e cantar as músicas mais rápidas e exigentes – *tshiketa kudela* e *back to ancient Africa* – sentado. Quando tentasse tocar de pé, não finalizava a música sem reclamar “estou a ficar sem fôlego, não consigo me controlar”.

Para colmatar essa situação, por um lado, o mestre apoiava a sua mbira no chão, assegurando que esta posição ajudava 1) a aliviar-se do peso do instrumento e 2) na precisão do polegar esquerdo, principalmente, em polirritmias³¹². Nas ocasiões, em que o mestre tocasse de pé, por outro, colocava um cinto – o mesmo da guitarra – para posicionar o instrumento, técnica e confortavelmente, durante a execução.

O posicionamento, a maneira de segurar e manusear, assim como os acessórios adicionais da mbira dependem da maneira como o instrumento é projetado na construção. “Alguns lamelofones são tocados, simplesmente, nas mãos do instrumentista, e outros são apoiados em seu colo durante a execução, [...]; e ainda, outros são presos com uma alça em volta do pescoço do tocador”³¹³ (MUKHAVELE, 2022, p. 250).

Enfim, a minha observação nessas ações era quase sempre acompanhada por um registro audiovisual de pequenos trechos tocados pelo mestre. Tendo escutado, observado, gravado e memorizado, o mestre orientava-me que ficasse em algum lugar do recinto da Mukhambira com vista praticar o repertório utilizando sua mbira dzava Nyungué Moto M'djindja.

Essa prática, isolada ao mestre, aconteceu nos primeiros dias quando o mestre ainda estava construindo a minha mbira dzaVadzimu. No entanto, sempre que o mestre ouvia um fluxo na minha execução, fazia interrupções para conversas e mostrava outras acentuações rítmicas do mesmo *modo* (peça).

³¹⁰ Em 20/1/2021, por exemplo, observei que o dedo menor é introduzido no orifício da tábua da mbira. Da mesma forma, devido ao seu tamanho e peso, o mbira dzavadzimu usado anteriormente em este estudo, na seção: “Estrutura Física do Mbira”, possui um orifício para dedo no canto inferior direito de sua caixa de ressonância, onde o instrumentista insere o dedo mínimo para ajudar a prender o instrumento, mas o nyunganyunga não possui (MUKHAVELE, 2022, p. 251).

³¹¹ Embora, venho tocando a mbira desde 2008, ainda não sabia tocar a mbira dzaVadzimu.

³¹² Observação do dia 23/6/2021.

³¹³ “Some lamellophones are played while simply held in the hands of the player, and others are rested on his/her lap during the performance [...]; and yet, others are secured with a strap around the player’s neck (MUKHAVELE, 2022, p. 250).

Lembrei-me do que a Prass (1998, p. 102) descreve sobre a escola de samba: “o mestre, apesar de, geralmente, estar na escola durante o ensaio, só comparecia na garagem de vez em quando, para ouvir, dar uma olhada, comunicar alguns avisos, [...]”.

A estratégia de comparecer de vez em quando ficou para trás, quando em cerimônia, recebi a minha mbira. Desde ali, quando o mestre tocasse uma música ou parte dela, eu tentava, com erros e acertos, imitar na minha mbira imediatamente. Ou seja, transcrevia o *modo* ou a música para os meus dedos, corpo e mbira.

Primeiro transcrevia o padrão básico e depois as variações, podendo dividir cada um[a] em seções de chamada e resposta. Cada seção era repetida, de forma lenta, primeiro no polegar esquerdo e segundo no polegar e indicador da mão direita, tentando, aos poucos, combinar ambas as mãos³¹⁴. Esse procedimento é denominado, em Berliner, como método de ensino de cada polegar separadamente.

Geralmente, os tocadores da mbira *dzaVadzimu* que aplicam este método ensinam seus alunos o polegar esquerdo da peça primeiro. Em seguida, os alunos são ensinados o polegar direito, e depois aprendem a coordenar os dois. Depois de ganhar o controle das primeiras duas partes, eles aprendem o polegar direito, que contém a melodia com notas agudas³¹⁵ (BERLINER, 1978, p. 141).

A aplicação deste método faz com que os alunos memorizem, rapidamente, cada frase, aprendam a frase seguinte até que eles executem, fluentemente, todos os componentes da peça e possam tocá-los, sucessivamente, sem hesitação (BERLINER, 1978, p. 140)³¹⁶.

Foi assim que com mais tentativas ganhava o fluxo das duas mãos combinadas e apresentava ao mestre, fazendo possíveis confirmações. Atentamente, o mestre verificava os movimentos dos meus dedos e tocava junto quando percebia que eu executava, fluidamente, todo o ciclo mesmo que de forma lenta. A execução em andamento lento era essencial para a compreensão e absorção do *modo* ou da música.

O educador musical brasileiro Chico Santana (2019, p. 9) em seu estudo da batucada de Samba relata que “[...] tocar, lentamente, permite ao aprendiz compreender a sequência de movimentos e gestos necessários para interpretar determinada[s] partes da música]”. Esta

³¹⁴ No dia 3/2/2021, enquanto eu praticava, o mestre estava a trabalhar na construção de mbira. O seu “despolicamento” me dava liberdade para experimentar movimentos apropriados para o meus dedos.

³¹⁵ “Usually players of the *mbira dzavadzimu* who employ this method teach their students the left thumb part of the piece first. Next the students are taught the right-thumb part, and then they learn to coordinate the two. After gaining control of the first two parts, they learn the right index-finger part, which contains the high-tone melody” (BERLINER, 1978, p. 141).

³¹⁶ “By this method, students memorize each phrase, learning one after another until they have mastered all four segments of the piece and can play them in succession” (BERLINER, 1978, p. 140).

execução (repetição e imitação) lenta era como vimos, complementada pela estratégia de fragmentação das partes tocadas em cada uma das mãos.

A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado. A repetição tanto de trechos como de músicas inteiras era uma estratégia constante. Servia tanto à absorção das habilidades técnicas dos instrumentos, quanto subsidiava a memorização de frases e padrões rítmicos, gerando inclusive processos reflexivos a partir dos quais os trechos das músicas cresciam em qualidade de execução (PRASS, 1998, p. 155).

Nessa pesquisa, tal como na de Prass (1998, p. 157), “a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais, exatamente, igual ao que imitou”.

Para que de fato houvesse material a ser imitado, a cada encontro novos *modos*, músicas ou partes deste[a]s eram trabalhado[a]s, mas tudo era antecedido com a prática conjunta³¹⁷ repetida do repertório já absorvido. Nesse repertório, o mestre revelava em prática mais variações, enquanto eu mantinha o padrão básico, e posteriormente, fazia a sua fragmentação lenta para que eu pudesse imitar facilmente. Depois era dado tempo para praticar (descobrir) melhores formas de encaixar nos meus dedos as estruturas por ele tocadas.

Foi em momentos de prática que o mestre explicou que é preciso conectar de forma fluida a cadência e o início de um determinado *modo* para facilitar o chamamento espiritual em rituais³¹⁸. Assim, o *modo* deve-se mover, rítmica e/ou melodicamente, a cada volta, reinventando, uma repetição que, em Martins (2003), nunca se oferecia da mesma maneira. Para tal, é relevante fortalecer os músculos dos dedos, começando, da mão esquerda de cada música, uma vez que é a partir dessa base que se tecem as estruturas da mão direita e as linhas de improvisação.

A prática da improvisação era, inicialmente, feita de forma intercalada, onde eu buscava copiar de forma mais fiel os desenhos do mestre. Mais adiante, o mestre deu dicas práticas para desenvolver improvisos livres, sem imitar os seus desenhos, mas usando os recursos musicais de práticas anteriores. Ele mostrou as linhas de improvisação a partir de cinco lamelas tocadas pela mão direita. O movimento dessa linha era, basicamente,

³¹⁷ <https://youtu.be/Vgzfi2tqJ6M>; <https://youtu.be/R1u4X6DXC-g>.

³¹⁸ Observação do dia 17/3/2021.

descendente³¹⁹ e fundava-se num intervalo de cinco lamelas paralelas (polegar e indicador da mão direita descendo alternadamente) e que finaliza com movimento oblíquo (polegar direito arranhando a lamela um enquanto o indicador desce com as lamelas quatro, três, dois na mão direita, também, alternadamente), ver a figura 96. Era um movimento difícil em meus dedos, tal como o contraponto da música *Tshiketa kudelela*³²⁰, e a solução foi a execução lenta em partes ou mãos separadas. Adotei, ainda, a técnica de tocar as lamelas um pouco mais para a minha frente (não muito próximo da extremidade suspensa), o que me deixou mais confortável e ajudou na produção de uma sonoridade próxima a do mestre. Descobri, mais tarde³²¹, que este movimento improvisado é, facilmente, tocado sem meter o dedo menor no orifício.

Figura 96: Movimento descendente improvisado.



Fonte: Silambo (2021q).

Foi trabalhando a improvisação que compreendi, em prática, que o esquema sonoro idiomático do mbira dzaVadzimu é, especialmente, baseado na permutação das lamelas de forma oitavada dentro e fora da mesma estrutura rítmico-melódica. O esquema da mbira dzaVadzimu é organizado de tal maneira que cada registro seja, estrategicamente, posicionado para facilitar a distribuição dos dedos e permutação das lamelas (figura 97). Estar capacitado para improvisar (permutar ou substituir) era importante para poder ornamentar o repertório.

³¹⁹ No dia 28/4/2021, compreendi que a execução do solo da música *mama Africa* em intervalos de quintas paralelas descendentes só funcionava, em meu corpo, quando tocasse as duas mãos simultâneas. Qualquer tentativa de execução isolada resultava numa descaraterização rítmica e melódica.

³²⁰ Esta música não tem uma associação nítida com os *modos* tradicionais da mbira.

³²¹ Em 07/04/2022.

Figura 97: Relação das lamelas da mbira dzaVadzimu em Sol³²².



Fonte: Silambo (2021r).

A minha entrada nas músicas era indicada por um sinal sonoro (aumento da intensidade) e/ou sinais gestuais emitidos pelo mestre (o movimentar da mbira, dedo, braço para cima, baixo, esquerda ou direita)³²³. Para encerrar as músicas eram emitidos sinais sonoros como a redução ou aumento da intensidade e/ou alteração ou deslocamento das acentuações rítmicas, melódicas e concordantes (harmônicas).

As marcas que esses sinais pontuam no repertório eram aspectos responsáveis pela excelência da performance. A partir disso, veio à tona o fundamento de que a educação musical ocorre, basicamente, através de sons realizados com os instrumentos e na expressividade do olhar e dos gestos corporais (PRASS, 1998, p. 154).

Com a prática e explicação do mestre fui compreendendo que a estruturação performativa tradicional da música de mbira é feita com uma transformação da matéria-prima da sua composição: começar com pouco material do modo, adicionando outros materiais aos poucos à medida que vai repetindo o ciclo. Isto resultava na estrutura já descrita no capítulo três: fundação do corpo da música “masúngulu (intro)”, corpo da música³²⁴, parte junto da voz, solo, cadência, ncíla (coda).

Estruturalmente, existem várias músicas da mbira que são baseadas no mesmo *modo* diferindo-se ritmicamente ou em termos de acentuações e das melodias tocadas na mão direita. Sobre isso, o mestre destacou que, – no ensaio, no palco etc. – devemos evitar tocar

³²² A (lá), B (si), C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), e G (sol).

³²³ Observação do dia 20/4/2021.

³²⁴ O corpo da música de mbira soa quando todo o *modo* fica mais evidente, cambiando todos os registros do instrumento.

músicas seguidas baseadas no mesmo *modo*. Ainda destacou que, embora já conhecêssemos repertório do Zimbabwe, é preciso dar ênfase ao repertório de Moçambique para valorizar o que é produzido no nosso país, pois isso afeta o *performer* quando está no palco³²⁵.

Enfim, nessas experiências, outros instrumentos musicais foram usados. Na prática da música *bangiza*³²⁶ o mestre tocou goxa (figura 98), explicitando que o seu fundo sonoro contínuo é, idiomáticamente, importante na música de mbira. A goxa é manuseada (agitada) durante a performance e contribui no timbre sonoro do conjunto. Por ser, tipicamente, constituída por componentes em colisão (sementes “milho, tisisibani, arroz”, miçangas, pedrinhas etc.), sua propagação sonora é plural na música, causando um efeito cumulativo que reforça pluralidade sonora na prática. Em outra experiência³²⁷, o mestre tocou um instrumento melódico de cordas por si inventado (figura 99), enquanto eu tocava a mbira³²⁸. Foram tantas as vezes que usou palmas e pequenos tambores.

Figura 98: Goxa.



Fonte: Silambo (2022u).

Figura 99: Instrumento de nome desconhecido ainda³²⁹.



Fonte: Silambo (2022v).

Em todas essas experiências, o mestre frisava que é importante explorar os instrumentos musicais, incluindo a voz, de forma acústica antes de submetê-los ao equipamento eletrônico, pois este deve ser incorporado, por exemplo, com vista atingir uma audiência maior ou criar outros efeitos na performance³³⁰.

Paralelamente a prática acontecia outras ações. O mestre proporcionava conversas abertas sobre a vida, alegando ser importante para retomarmos a prática com energias

³²⁵ Observação do dia 16/06/2021.

³²⁶ Observação do dia 02/04/2021.

³²⁷ Observação do dia 23/06/2021.

³²⁸ <https://youtu.be/-Sp2irZk9js>.

³²⁹ O mestre ainda não deu nome a essa obra, mas conheço um instrumento com as mesmas características que em Tanzânia e Quênia denomina-se Litungu.

³³⁰ Observação do dia 12/05/2021.

renovadas. Em outras conversas, focávamos no conteúdo das letras que, em geral, destacam a identidade cultural, o cotidiano e as dificuldades do continente africano.

Foi numa conversa, falando da técnica de execução (efeitos das lamelas nas unhas e dedos), que o mestre explicou que já não precisa, obrigatoriamente, das unhas para tocar a mbira, pois sua ponta de dedo já estava familiarizada (calejada) para tocar as lamelas do metal e já não lhe cria calos. Porém, quando sabe que tem uma apresentação pública na qual precisará tocar mbira por muito tempo, ele deixa as unhas crescerem um pouco.

A partir dessas conversas comecei a ser mais aberto para com o mestre e com a própria música, procurando soluções mais profícuas para os meus enfrentamentos performáticos. A prática do dia 02/04/2021, por exemplo, foi mais intensa e todas as três unhas foram gastas³³¹ (figura 100). O polegar esquerdo reclamava dores ligeiras por muito tempo de prática e realização de movimentos, ainda, não habituados³³². O polegar e indicador da mão direita, cujas unhas foram mais e irregularmente gastas, produziam um timbre diferente (como se tratasse de dois timbres, um da pele e outro da unha).

Mukhavele (2022, p. 292) explica que “depois de dominar a mbira nyunganyunga, o aluno pode aprender mais facilmente os tipos de mbira mais complexos mencionados acima [mbira dzavadzimu, njhari, madebe, nyonganyonga], por exemplo, sem cansar os músculos dos dedos ou sentir tanta dor nas pontas dos dedos”³³³.

Quer dizer isto, continua o autor, que a mbira nyunganyunga exige menos formação musical e esforço físico/técnico do aprendiz, relativamente às outras maiores. Ela (a nyunganyunga) desenvolve o exercício da musculatura dos dedos e os calos nas pontas dos dedos com menor esforço do que, por exemplo, aquelas versões maiores. Esta indicação tem exceções, pois durante a minha experiência com a mbira dzaVadzimu, mesmo que já tivesse pelo menos mais de dez anos de contato com a mbira nyunganyunga, senti certas dores e desenvolvi calos durante a prática.

³³¹ Possivelmente, o fato de a mbira ser nova e não ter sido, totalmente, limada durante a construção, pode ter impactado no gasto rápido das unhas.

³³² Na prática do dia 04/05/2021, as pontas dos polegares adquiriram calos que iniciaram por ganhar uma cor meio preta e dores leves: i) Arranhei as lamelas, insistentemente, sem unhas e a parte superior dos dedos foi ganhando forma, secando. As dores, também, desapareceram e podia tocar muitas horas (no mínimo duas por dia); i) Senti que as pontas dos dedos ganhavam uma aproximação íntima com as extremidades inferiores e superiores arranhadas nas lamelas.

³³³ After mastering the nyunganyunga, the learner can more easily learn the aforementioned more complex mbira types, e.g., without getting the finger muscles tired or having as much pain on the fingertips (MUKHAVELE, 2022, p. 292).

Figura 100: Implicações da prática da mbira nas unhas e pontas dos dedos.



Fonte: Silambo (2021s).

Fui descobrindo, mais tarde³³⁴, que havia lamelas com pequenas ranhuras no teclado da mbira, precisando de acabamento. Limei as respectivas lamelas (figura 101). Também, fui compreendendo que à medida que ia tocando, as lamelas ganhavam uma superfície lisa.

Figura 101: Eliminação das ranhuras nas lamelas.



Fonte: Silambo (2021t).

Aliado a questões técnicas, o mestre confirmou³³⁵ que quando construiu a minha mbira mediu suas partes tendo em conta a sua mão (maior que a minha), já que eu não me encontrava perto. Consequentemente, alguns movimentos são desconfortáveis para mim, a ponto de o orifício da tábua harmônica ter criado um calo na parte inferior do meu dedo menor (figura 102). De fato,

cada fabricante determinará, ergonomicamente, as dimensões de seu instrumento com base no tamanho de sua mão. O princípio é fazer um instrumento que se possa manusear e tocar confortavelmente. Por exemplo, tive muitas pessoas que não conseguiam tocar na minha mbira ndhondhoza,

³³⁴ Observação do dia 07/04/2021.

³³⁵ Em conversa do dia 09/04/2021.

devido ao seu tamanho, relativamente, maior e à distância entre as teclas³³⁶ (MUKHAVELE, 2022, p. 80-81).

Figura 102: Calo na parte inferior da palma do dedo menor.



Fonte: Silambo (2021u).

Enfim, estudei durante três anos com uma mbira configurada conforme o tamanho da mão do mestre Ivan, mas depois reconfigurei-a com apoio do mestre Ozias para uma tábua harmônica menor (figura 103).

Figura 103: Mbira dzaVadzimu reconfigurada para o tamanho da minha mão.



Fonte: Silambo (2023d).

Após ter assimilado os elementos estruturais básicos da música em pesquisa o mestre sugeriu que eu compusesse uma música na base do estilo *jit*; ou seja, usando um padrão

³³⁶ “Each maker will ergonomically determine their instrument’s dimensions based on their hand size. The principle is to make an instrument that one can handle and play comfortably. For example, I have had many people who could not play on my mbira ndhondhoza, because of its relatively bigger size and distance between keys” (MUKHAVELE, 2022, p. 80-81).

repetitivo do princípio ao fim. O *jit*, disse o mestre, é um estilo pensado mais para a dança. Ainda recomendou que eu criasse novas variações a partir das já acomodadas.

Para não me concentrar apenas em suas estratégias, o mestre me orientou³³⁷ a desenvolver, em paralelo, experiências com outros mestres, com foco no mestre Zande Madolas. Desta forma, lembrei-me do Kwabena Nketia (1974, p. 61) quando descreve que “um tocador de tambor pode ser enviado a outro tocador de tambor para ampliar seu repertório ou adquirir mais técnica”³³⁸. É de fato isso que aconteceu na experiência a seguir, enquanto tocador de mbira.

5.3.2 Experiências com o mestre Zande Mudolas

A experiência de absorção musical com o mestre Zande Mudolas iniciou³³⁹ com a procura do espaço nas proximidades da residência do mestre, Bairro de Malhagalene. Foi nessa sondagem que definimos o muro ao lado do prédio PH7³⁴⁰ como área para a nossa troca de saberes.

Durante a prática, vezes sem conta, passavam carros que complementavam a nossa performance com o som do motor e buzina. Ressalta-se que, nos dias de temperaturas baixas³⁴¹, os encontros ocorriam de forma precária, não ajudando para arranhar as lamelas, já que os dedos ficavam meio presos pelo frio.

Para tentar minimizar essa prisão, perseguíamos os poucos raios solares refletidos pelo muro, de um lugar para o outro. Nos dias de muito calor, saíamos do muro para a sombra refletida pela parede do prédio onde nos mergulhávamos com muito barulho de carros, ar condicionado e outras máquinas.

Nos dias de chuva³⁴² não tínhamos muitas alternativas. O mestre, assim sendo, abria a sala comum da sua casa. Os encontros, não apenas se limitavam nessas adversidades. Eles ocorriam em qualquer dia da semana e não tinham uma duração rígida, variando entre uma a duas horas.

É nessa cena que explorávamos o repertório do mestre com destaque para as músicas *mátí*, *Maria café*, *rhendzeveta e vutómí la kútika*. Esse repertório era absorvido na mbira

³³⁷ Em 20/04/2021.

³³⁸ “A drummer may be sent to another drummer in order to enlarge his repertoire or acquire further technique” (NKETIA, 1974, p. 61).

³³⁹ Em 09/06/ 2021.

³⁴⁰ Distrito Municipal KaMpfumo.

³⁴¹ Como 15/07/2021.

³⁴² Como 21/09/2021.

nyunganyunga e na voz, através de uma prática conjunta solidificada em estudo individual realizado durante a semana.

Em cada música, o mestre descrevia de forma detalhada o seu conteúdo, assim como o seu contexto de produção. Foi nos encontros³⁴³ que o mestre falou-me, por exemplo, que as músicas *rhendzeveta e vutómí la kútíka*, foram inspiradas no instrumento *mbila* e mais tarde transcritas para a mbira com intenção de extrapolar as estruturas musicais tradicionais das artes musicais da *timbila*³⁴⁴ do povo copi do distrito de Zavala³⁴⁵. Assim, para tocar essas músicas, disse o mestre, é preciso pensar na técnica, sonoridade e meio de produção das artes da *timbila* e nghalánga, copiando o máximo possível às acentuações dos mestres.

A absorção das acentuações do mestre Zande Mudolas, em geral, foi exigente, pois o seu repertório musical não obedece aos clichés da tradição da música de mbira (ver as tablaturas 5, 6, 9 e 10).

Falando, concretamente, das suas estratégias, no primeiro contato, o mestre sugeriu que eu apresentasse o repertório que já conhecia. Enquanto, eu exibia a música autoral *ntumbuluku*, por exemplo, o mestre entrou, repentinamente, tocando junto e fazendo complementos rítmicos mais dinâmicos. Com esse exercício, o mestre visou ver e ouvir como os meus dedos e voz se articulam com o teclado da mbira para, então, prever o tipo de repertório a ser trabalhado.

Na base desse diagnóstico, em cada encontro novas músicas ou partes delas eram absorvidas. O mestre tocava as músicas no seu andamento normal. Em seguida, de forma lenta³⁴⁶, apresentava o padrão básico das lamelas graves e aos poucos avançava para as variações nas lamelas agudas. Durante essa performance ilustrativa do mestre, eu tinha como tarefas escutar, observar e registrar no celular as articulações tocadas e cantadas pelo mestre.

Ao gravar os temas da mbira, onde o mestre não cantava, procurava enfatizar o movimento dos dedos, porém quando ele cantasse, eu focava nos movimentos da boca com vista captar as técnicas típicas de arranhamento da mbira e entoação das palavras, respectivamente.

Realizadas essas tarefas, eu buscava com tentativas de erros e acertos, repetir, imitar, copiar ou transcrever, de maneira mais próxima possível na minha mbira e voz. Portanto, como jovem aprendiz devia, encorajado por Nketia (1974, p. 60), confiar muito em minha

³⁴³ Como em 04/08/2021 e 25/08/2021.

³⁴⁴ <https://youtu.be/P1nZk-XR59Y>

³⁴⁵ Província de Inhambane, sul de Moçambique.

³⁴⁶ Às vezes, o mestre tinha dificuldades de tocar a nova música devagar.

capacidade de imitação, assim como em meus próprios olhos, ouvidos e memória, adquirindo minha própria técnica de aprendizado.

Nessa exercitação, os contornos rítmicos, melódicos e harmônicos do padrão básico e das variações temáticas eram trabalhados, começando pela chamada, indo para a resposta e, pouco a pouco, tentando combinar ambas as seções, de forma lenta e progressivamente rápida, até atingir o andamento estável da música. Em pesquisa anterior confirma-se que

depois ter de aprendido com sucesso o modelo rítmico básico e repetido o ciclo de forma contínua, sem a necessidade da tablatura, vai-se a primeira variação, a segunda e assim sucessivamente; em seguida, volta-se ao modelo rítmico básico e toca-se com todas as variações já aprendidas, repetindo cada uma, várias vezes, e passando para a seguinte sem interrupção³⁴⁷ (BERLINER, 1978, p. 284).

Paralelamente, é importante explicar que na pesquisa desta tese, por vezes, cada seção, principalmente, de passagens complexas e rápidas, era fragmentada em partes³⁴⁸ da mão esquerda e direita³⁴⁹. Nalgumas vezes³⁵⁰ que desafiei trechos complexos e rápidos, nas práticas iniciais de uma determinada música, fiquei tenso, não podendo articular, corretamente, o ritmo. Para reduzir o nível de tensão, fui diminuindo o andamento da música com vista controlar as articulações. Esta estratégia me lembrou a pesquisa de Berliner quando diz

desenvolver a força e o controle para tocar sem ficar tenso é um desafio para os iniciantes. Quando o aluno tenta forçar-se para tocar muito duro e rápido por um período estendido, seus músculos ficam tensos e facilmente fica cansado. Devido às longas horas que os executantes tocam na cerimônia *Bira*, o controle do relaxamento muscular é essencial. [Por isso,] [...] de forma a adquirir força nos músculos é exigido na execução da mbira, que o aluno pratique, frequentemente, por pouco intervalo de tempo, alternando execução e descanso do que praticar, intensamente, por longo período³⁵¹(BERLINER, 1978, p. 143-144).

³⁴⁷ “After the first basic pattern has been mastered and can be repeated in continuous cycle without pausing and without referring to the tablature, go on to the first variation. After each new variation has been learned, add it to the others; that is, return to the basic pattern and play through all the variations that has been learned, repeating each one several times but then going on to next without pausing” (BERLINER, 1978, p. 284).

³⁴⁸ Ressalta-se que, algumas vezes, ao tocar com as mãos separadas o tema perde sentido, uma vez que o arranhado dos dedos se complementa tematicamente. Às vezes, também, a música fica mais fluida ao tocar sem olhar os movimentos dos dedos.

³⁴⁹ Esse exercício era comum na minha prática individual.

³⁵⁰ Caso do dia 26/10/2021.

³⁵¹ “Developing the strength and control to play without becoming tense is sometimes a challenge for beginners. When the student tries to force himself to play too hard or too fast for an extended period of time, his muscles become tense and easily exhausted. Because of the long hours performers play in the *bira*, control over the

Com essa alternância, pouco a pouco absorvia o repertório. Uma vez absorvido uma ou várias músicas, cada encontro³⁵² iniciava com apresentação do já aprendido para o mestre e posterior ensaio conjunto. Em outras palavras, quando eu já podia tocar e cantar um determinado tema mais ou menos fluído, o mestre procurava executar junto, destacando em prática que é preciso fazer todas as combinações possíveis nas lamelas sem limites.

Assim, sendo necessário, o mestre elaborava as partes já estudadas, mostrando outras possibilidades tanto da mbira como do canto, mas sempre me deixando livre para desenvolver meus próprios temas. Dessa maneira, o mestre revelava que a mbira *nyunganyunga* pode extrapolar os padrões tradicionais repetitivos que, geralmente, acompanham o canto.

Nessas incidências, o mestre, repetidamente, fazia solos improvisados enquanto eu continuava com o padrão básico sem alguma combinação prévia. Aos poucos, fui percebendo que as variações do repertório eram, basicamente, feitas pela substituição ou permutação das lamelas 11, 13 e 15 pelas lamelas 10, 12 e 14, respectivamente, todas tocadas, pelo mestre, através do polegar direito, reservando uma relação de oitava. Outra técnica utilizada pelo mestre nesse quesito é movimento rítmico (aumento da densidade de ataques) e adição de lamelas em passagens breves.

A absorção da música era feita, inicialmente, na mbira e depois no canto. Porém, as nuances rítmicas da mbira eram, nitidamente, percebidas e funcionais quando articuladas com o canto, demonstrando fortes inter-influências entre a entoação linguística e a sonoridade ouvida na mbira.

A estrutura rítmica da música *Vutómí la kútíka*³⁵³, por exemplo, ficou mais explícita quando iniciei a articulação da entoação das palavras do canto e a mbira. Na música *Maria Café*³⁵⁴, o número de repetições da mbira ficou regulado, precisamente, com a incorporação das estruturas frásicas do canto. E por aí vai em outras músicas.

Em outras palavras, as nuances linguísticas da letra são apropriadas nos sons das lamelas da mbira³⁵⁵, e vice-versa, significando isto que é preciso articular o máximo possível a sonoridade da mbira e do canto.

relaxation is essential. [...] in order to strengthen the muscles required for mbira playing students practice frequently for short intervals of time, alternately playing and resting, rather than practicing intensely for long periods" (BERLINER, 1978, p. 143).

³⁵² Estratégia iniciada em 23/06/2021.

³⁵³ <https://youtu.be/9gjL5AY7tFM>

³⁵⁴ <https://youtu.be/GeHTanxhpD0>

³⁵⁵ Conforme as observações do mestre em 04/08/2021.

Sobre essa interrelação, o mestre explicou que é preciso tocar muito a mbira para ela “ditar” a sonoridade a ser apropriada no ritmo do canto. Mas por outro lado, tenho memórias de que para o mestre lembrar algumas partes da letra, durante a explicação do conteúdo das músicas, ele cantava, tocando a mbira, pontuando que a sonoridade das lamelas o informava a letra. É preciso considerar, ainda, que nas partes onde a voz ficava em silêncio às estruturas rítmicas das palavras eram aproveitadas para o solo da mbira.

Portanto, a inter-relação da mbira e da entoação idiomática se configura como a principal técnica de composição do mestre. Ele narrou³⁵⁶ que é essencial respeitar a entoação do idioma durante a composição musical. Por exemplo, a palavra a ndhota (idoso respeitado) empregue na música *rhendzeveta* deve soar, afirmou ele, num movimento melódico descendente para não perder a característica da cultura linguística.

Em outro encontro, o mestre comentou que o nome da música é a última coisa que ele coloca no seu repertório. Portanto, em primeiro lugar, ele busca entender tudo o que os temas da mbira ditam. Com esses temas ditados, em segundo lugar, seleciona as palavras, rítmica e melodicamente, adaptáveis através das quais constrói o canto e elabora o padrão básico e as variações da mbira.

Para eu poder compreender essa relação próxima entre a entoação linguística e o canto, tinha de gravar áudio ou vídeo da letra cantada e falada pelo mestre para posterior análise comparativa e tentativa de imitação. Nessa imitação, eu era dada a liberdade de recriar o canto, porém, segundo a sonoridade da mbira.

No que concerne ao canto típico estimulado pelo mestre, era nítida uma estrutura rítmica da música explorada nas palavras do idioma xiChangana, assim como algumas oscilações de frequências sonoras nas notas alongadas como na finalização da palavra máti (água)³⁵⁷.

Para a condução da performance durante o ensaio conjunto do repertório, o mestre emitia sinais gestuais (movimento do corpo para frente ou para trás) e sonoros (alterações sonoras enriquecedoras da música). Portanto, as partes de cada música (introdução, temas, seções, solos ou cadências) eram orientadas pelos movimentos dos olhos (abrir mais), movimento da mbira para cima ou para baixo, para esquerda ou para direita ou ainda pelas acentuações menos ou mais vigorosas (acelerar ou diminuir o andamento, aumentar ou diminuir o nível do som), assim como, pela introdução de palavras (chamadas) não previstas no canto (letra).

³⁵⁶ Narração em 25/08/2021.

³⁵⁷ <https://youtu.be/6sOQSLZ6ndU>

Com esses sinais descobríamos os gestos e sons que adiante incorporávamos como parte de uma determinada música. Era comum que as músicas fossem iniciadas, de forma repentina, por mim ou pelo mestre e o outro ingrenava onde os seus dedos e voz se encaixem melhor.

Durante a performance, era normal, eu ou o mestre, fazer concordâncias harmônicas esporádicas no fim das seções do canto, bem como realizar prolongamentos ou deslocamentos sonoros ali e acolá praticando a teoria de composição em performance. Foi assim que compreendi a filosofia de cantar e arranhar do mestre Zande Mudolas. Vamos agora viver outro mestre.

5.3.3 Experiências com o mestre Maneto Tefula

A troca de experiência com o mestre Maneto ocorria no bairro central, especificamente na Mozarte, um espaço de formação de pessoas, desprovidas de meios, em habilidades técnicas e profissionais em prol do combate à pobreza.

Já dentro da Mozarte, escolhíamos um lugar disponível e menos movimentado. Entre os espaços livres, nos isolávamos no corredor ou no alpendre (figura 104) que fazem limite da Mozarte e do Museu Nacional de Arte. Mesmo com este isolamento, pequenas interrupções não faltavam, pois o mestre devia partilhar o seu saber e material com outras pessoas, seja da Mozarte ou não. Em certos dias, igualmente, interrompemos a prática para permitir que outros utentes usufruem do corredor ou sombra do alpendre, seja respectivamente para passagem ou desenvolvimento de suas atividades.

Figura 104: Alpendre para acomodação do repertório.



Fonte: Silambo (2022x).

É importante apontar que no início³⁵⁸ dessa experiência notei que o mestre receava partilhar as suas músicas, alegando que eu poderia gravá-las como minhas obras autorais, contudo isto ficou ultrapassado quando, novamente, expliquei sobre os objetivos da pesquisa.

Dadas essas explicações podíamos avançar para a prática. A Prior o mestre não revelava o nome da música que passava e eu não perguntava para não interferir na sua estratégia de transmissão. Aos poucos fui conhecendo o seu repertório, associando as letras e as ocasiões em que ele dizia vamos tocar *mvura*, *hama dzangu*, *hama dzangu* instrumental, *vanombokaiwa*³⁵⁹, *mulekereni* e mais.

Fora desse repertório, o mestre mostrou três arranhados que os chamou de repertório para aquecimento dos dedos (tablatura 3). Esse repertório, embora não usado sempre, “[...] é de extrema importância para interiorizar o pulso [acentuações peculiares], aquecer os músculos e fazer com que a concentração se instale [...]” (PRASS, 1998, p. 98).

Todo esse repertório era, essencialmente, absorvido no corpo através de canto e execução da mbira nyunganyunga, ressaltando o fato de que, quase sempre, o mestre costumava colocar o seu instrumento dentro de uma cabaça de papel reaproveitado (figura 105), argumentando que “quando toco sem cabaça a minha voz muda”.

Figura 105: Mbira nyunganyunga embutida na cabaça de papel.



Fonte: Silambo (2022y).

Para passar o seu repertório, Maneto não era tão diferente dos outros mestres. Portanto, ele executava os temas (padrão básico e as variações) de uma determinada música

³⁵⁸ Em 01/02/2022.

³⁵⁹ A música *vanombokaiwa* foi acomodada, facilmente, no mesmo dia (23/02/2022), pois é baseada no modo *chemutengure* que já vive no meu corpo. *Vanombokaiwa* é composto por um padrão básico com dois subpadrões que se complementam, sendo o primeiro repetido duas vezes nas lamelas agudas e o segundo três vezes nas graves.

com as duas mãos. Em seguida, tocava as seções de pergunta e resposta, de forma separada e cambiada, no registro grave e agudo. Para ele a chamada era o que soava na mão esquerda e a resposta na mão direita³⁶⁰.

A cada passo de execução dado pelo mestre, eu não apenas observava e gravava como, também, tentava imitar no mergulho de erros e acertos. A execução cíclica e fluida de um determinado padrão básico ou variação era a licença para eu poder tocar junto do mestre³⁶¹. Para conseguir obter essa licença era preciso ouvir muitas vezes as músicas, e olhar, atentamente, o movimento dos dedos durante a prática.

Nessa ótica, eu ou mestre começava uma determinada música, de forma repentina, e imediatamente o outro se encaixava na encruzilhada sonora da composição em performance. A música começava, comumente, com padrão básico e depois íamos para as variações.

É uma prática aceitável primeiro repetir o tema básico intacto duas ou mais vezes. A repetição incorpora a identidade sonora do material temático na mente antes que as variações internas comecem. Também é aceitável nesta prática de desenvolvimento repetir qualquer variação imediatamente antes de prosseguir. Ocasionalmente, o tema original deve ser reafirmado intacto para refrescar a mente sobre onde a performance criativa começou. Isso garante que a identidade do exercício intelectual não seja perdida. Na variação interna, todo impulso acrescentado, omitido ou interrompido tem impacto na mente do ouvinte, mesmo que apenas no subconsciente³⁶² (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 39).

Isto exigia que eu prestasse atenção aos detalhes emitidos pelo mestre. Por vezes, ele dizia para eu segurar o padrão básico no registro grave, enquanto ele elaborava as variações e, repentinamente, ele me chamava (com gesto ou som) para replicar as suas variações, enquanto ele repousava no padrão básico. Portanto, eu copiava as variações do mestre e de novo passava a “bola” para ele e, assim, nos revezávamos. Em certas ocasiões, para que eu pudesse entrar em uma determinada variação, era comum, que o mestre tocasse uma rodada adiantada da pretendida variação³⁶³ e logo em seguida eu perseguia.

³⁶⁰ <https://youtu.be/GK6MnlDZGok>

³⁶¹ <https://youtu.be/7bXZzB4UK9M>

³⁶² “It is acceptable practice to first repeat the basic theme intact two or more times. Repetition embeds the sonic identity of the thematic material in the mind before internal variations should commence. It is also acceptable in this developmental practice to repeat any variation immediately before moving on. Occasionally, the original theme should be re-stated intact in order to refresh the mind about where the creative journey started. This assures that the identity of the intellectual exercise is not lost. In internal variation every impulse added, omitted or broken up impacts on the mind of the listener even if only in the subconscious” (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 39).

³⁶³ Enquanto isso, eu tocava o padrão básico ou a variação que atencedia a adiantada pelo mestre.

Nesse contexto, a prática do repertório era encaminhada através de sinais gestuais e sonoros. Para a mudança de um tema para o outro o mestre podia i) inclinar a parte superior do seu corpo para frente, ii) alargar o movimento dos dedos para cima, iii) aumentar ou diminuir, brusca ou progressivamente, o nível do som, iv) aumentar ou diminuir os ataques em certas unidades temporais para movimentar mais ou suavizar o ritmo, respectivamente, e v) alongar ou encurtar as durações dos sons nas cadências.

Esses sinais conduziam, ainda, o início ou final da música, a entrada ou saída do canto, etc. O movimento rítmico e a permutação das lamelas eram muito comuns nas cadências das seções (chamada e resposta) onde a mbira soava a solo. A técnica de substituição ou permutação era aplicada, comumente, entre as lamelas quinze e catorze, treze e doze, onze e dez (relações de oitava), e as lamelas cinco e sete (relação de sexta menor).

Com o conhecimento desses elementos idiomáticos da música de mbira nyunganyunga podia antever o que era preciso tocar ou cantar numa determinada música. A Luciana Prass investigando aspectos semelhantes em Porto Alegre (Brasil) descreve que

o Rafael tocava olhando para a gente, conduzindo. Antecipava os gestos de tal forma que conseguimos antever a célula que viria a seguir. Esse é outro recurso muito útil para facilitar a imitação: [...]. Assim, o Rafael conseguia nos dar a dica do que viria a seguir no momento de preparação (PRASS, 1998, p. 100).

Outra dica que aprendi com o mestre foi a utilização do indicador direito para arranhar as lamelas treze e quinze de baixo para cima, uma técnica não comum na mbira nyunganyunga (figura 106). Esta técnica é confortável numa mbira com uma tábua harmônica escavada ou com um espaço suficiente de manuseamento entre a tábua harmônica e as extremidades suspensas das lamelas. É, também, importante garantir que a extremidade suspensa abaixo de cada lamela esteja lisa.

Para consentir a aplicação confortável dessa técnica, em um dos nossos encontros³⁶⁴, o mestre pegou na minha mbira e arranhou-a. Instantaneamente, foi pegar uma lima e eliminou algumas ranhuras debaixo das lamelas treze e quinze.

³⁶⁴ Em 10/02/2022.

Figura 106: Posição do polegar direito para arranhar as lamelas treze e quinze de baixo para cima.



Fonte: Silambo (2022z).

Foi com base nessa técnica que o mestre mostrou-me como se faz concordâncias de até três lamelas simultâneas. Também, aplicávamos essa técnica, para arranhar uma variação da música *mvura*³⁶⁵ que intercala a lamela nove (pd) com as lamelas onze, treze e quinze (id), gerando um movimento mais dinâmico, movimento este que, segundo o mestre, não é aconselhável ser tocado junto do canto, por i) ser mais exigente na execução e ii) não dar muito espaço para o brilho do canto.

Na tentativa de me igualar ao mestre aconteciam, tecnicamente, alguns erros. Sempre que eu cometia um erro, voltava para o padrão básico e, assim, nos reconectávamos. Em outros casos, para o mestre corrigir um erro, tocava, fragmentada e didaticamente, as seções de chamada e resposta em pequenos trechos curtos, simples e fáceis de copiar³⁶⁶.

Na música *mvura*, por exemplo, o mestre tocava as lamelas do pe (um, cinco, um, três, um, cinco, um, sete) e, repentinamente, ia colocando as lamelas do pd (nove, onze, nove e treze) até explorar todas as lamelas previstas na música. Cada nova adição de lamela era feita depois que o mestre percebia que eu imitava, de forma fluida, determinado ciclo temático.

Paralelamente, o mestre cantava vocábulos³⁶⁷ próximas do som das lamelas, enquanto eu tentava igualar as suas acentuações. Este estilo vocal que usa vocábulos emotivos e onomatopaicos sobre uma melodia é conhecido, principalmente no jazz, como *scat singing*. Ele, diz Mukhavele (2022, p. 130-131) é usado na forma de melodias paralelas, articulando a voz e o instrumento, principalmente em uníssono, oitavas ou quintas – no caso particular da

³⁶⁵ https://youtu.be/PCRCyy_Uw9g

³⁶⁶ <https://youtu.be/GK6MnlDZGok>

³⁶⁷ <https://youtu.be/ANMKNg-52DQ>

música africana e, mais especificamente, da música africana bantu, a inflexão/flexão do tom segue os contornos do tom da fala vocal. Este sistema estilístico consiste em vocábulos (onomatopaicos) que representam os diferentes ataques sonoros produzidos no instrumento que está, momentaneamente, servindo de base melódica.

Portanto, o mestre me treinava para tocar as seções através de vocábulos onomatopaicos, mostrando o valor da notação oral³⁶⁸ vista em outras perspectivas como notação verbal, “silabificação” (*sylabification*³⁶⁹) ou “sílabas mnemônicas” (*mnemonic syllables*) oriundas de uma etimologia oral³⁷⁰. Em filosofia africana, o uso de mnemônicos auxilia a memória, como se fosse um sistema de representação de padrões musicais para uma posterior lembrança durante a prática.

Embora em alguns casos o sistema de notação verbal seja adaptado e usado para instrumentos melódicos, ele é principalmente e otimizado para o ensino de percussão [ou melhor, instrumentos melorítmicos]. O ensino e aprendizagem da música melódica baseou-se, majoritariamente, na observação, audição e imitação³⁷¹ (MUKHAVELE, 2022, p. 301).

No caso da experiência com o mestre Maneto, todas estas estratégias eram usadas para a transmissão e absorção musical. Uma vez amadurecida uma seção ou um tema devagar, o mestre combinava, estilisticamente, os polegares, tocando gestos que me puxavam para os estilos mafuwe, ndjole, chiwere, nyanga e nyawu que correspondem às artes musicais por si utilizadas nas composições. À medida que eu ia acertando, o mestre acelerava o andamento até chegarmos ao desejado para cada música.

Para apropriar a letra na minha voz, de forma específica, perpasssei por um processo longo, pois, não falava as línguas (shona, nyungwé, sena e ndawu) empregues nas suas composições. Era preciso fazer a gravação das letras faladas e cantadas segundo a entoação linguística do mestre.

Durante o estudo individual, fazia a transcrição da letra para o papel e para a minha voz consoante o que eu ouvia no material audiovisual, embora ainda não percebesse o significado. Nas partes mais rápidas e complexas das letras, como no caso da música *mvura*, a melhor opção foi trabalhá-las de forma muito lenta com e sem o material audiovisual gravado. Cantar, lentamente, permitiu-me compreender a série de movimentos e gestos necessários

³⁶⁸ Cf. Kubik (1979, p. 14).

³⁶⁹ Cf. Polak; London (2014).

³⁷⁰ O termo etimologia oral é cunhado de Diop (1987, p. 359-360).

³⁷¹ “Although in some cases the verbal notation system is adapted and used for melodic instruments, it is mostly, and, optimized for the teaching of drumming. The teaching/learning of melodic music was mostly based on observation, listening, and imitation” (MUKHAVELE, 2022, p. 301).

para entoar determinadas palavras utilizadas pelo mestre. Portanto, individualmente, tentava observar e imitar a forma como o mestre movimentava os seus lábios através do material audiovisual. Já com o mestre na Mozarte, ele revisava as letras transcritas e explicava-as em português. Com essa consciência, realizávamos rodadas de ensaio até conseguir estar próximo da entoação e da acentuação linguística cantadas do mestre³⁷².

Depois de trabalhar as partes da mbira e voz, fragmentadas, passávamos a sua combinação e, assim, aos poucos íamos definindo a estrutura da música de mbira sendo, em geral, organizada da seguinte maneira: mbira (padrão básico) – mbira (padrão básico) e voz – mbira (variações e improvisação) – mbira (padrão básico) e voz – mbira.

Para costurar essa estrutura, no início de cada música, o mestre colocava pouco material rítmico e melódico, criando os principais pilares do corpo da música (introdução). Em seguida colocava mais material para erguer as paredes entre os pilares do corpo da música (desenvolvimento) e, por fim, diminuía, decrescentemente, o material para retomar os pilares principais da música rumo a sua finalização (reposição).

Para costurar um início e fim com esse caráter, o mestre usava, comumente, um dedo da mão que lhe convinha, ou por outra, dois dedos com poucas lamelas (notas e ataques). A música *mvura*, por exemplo, era começada com a mão esquerda. Ao pouco íamos incorporando um, dois, três e mais ataques da mão direita. Esses ataques eram, decrescentemente, retirados no fim da música, terminando com a mão esquerda. A música *hama dzangu*³⁷³, por sua vez, era começada com a mão direita. Depois de quatro repetições juntávamos a mão esquerda. A sua cadência era costurada pela retirada da mão direita, rodando umas quatro vezes a parte da mão esquerda até o estabelecimento da pausa.

Em determinados encontros, cada música era estendida, do que o habitual, por meio da técnica de repetição distinta a cada ciclo repetido, não obedecendo a uma estrutura, regularmente rígida, seja do material repetido ou do número de repetições. Isto configurava uma composição em performance durante o ensaio. Os temas de cada música podiam, portanto, ser repetidos inúmeras vezes por um período, relativamente, longo com vista a fortalecer os músculos dos dedos.

Esta prática é muito importante para desenvolver a segurança e maturidade exigidas ao músico, por exemplo, para participar em cerimônias da música de mbira, por isso,

numa aula típica de iniciação, uma vez o aluno ter aprendido o dedilhado

³⁷² <https://youtu.be/7bXZzB4UK9M>

³⁷³ Em 14/ 06/ 2022.

padrão de uma música particular, ele deve tocar a parte lentamente e com muitas repetições. [...] Esta é uma consideração típica, pois nas cerimônias religiosas, os músicos devem ter maturidade para tocar durante toda a tarde, uma mesma peça, de forma contínua, por mais de meia hora³⁷⁴ (BERLINER, 1978, p. 142).

A estratégia de repetição serviu, igualmente, para aprimorar as entoações do canto típicas do mestre. É preciso considerar que, por vezes, a repetição demasiada causava tensão muscular que a aliviávamos, tocando repertório mais simples, fazendo intervalos de conversas ou exercendo outras atividades afins.

Durante o ensaio, era comum, que aparecessem outras pessoas que se juntavam e cantavam a música mesmo que fosse para emitir um vocábulo em toda frase melódica. Era comum, ainda, que em certos dias³⁷⁵, o mestre, me convidasse para participar do ensaio do seu trio no bairro de Magoanine, onde dialogávamos a mbira com outros instrumentos musicais africanos como *mbila*, goxa, etc. maximizando as suas estratégias de transmissão e absorção musical³⁷⁶.

5.4 Destilação das estratégias de transmissão e absorção direta da música de mbira

As estratégias de transmissão e absorção da música de mbira se tecem, como acabei de descrever, numa diversidade de ações orgânicas. Nessa seção, faço uma destilação das estratégias como um dos métodos de separação de elementos unificados, filtrando e revelando um conteúdo, comumente, oculto no meio da encruzilhada das artes musicais. Portanto, das reiteraões vivenciadas na pesquisa, evidenciaram-se 27 estratégias aplicadas pelos mestres de mbira pesquisados. Importante fazer referências de que com estas estratégias não estou a trazer um modelo fixo processo de ensino e aprendizagem de mbira, mas estratégias que podem auxiliar tal processo.

5.4.1 Definição do espaço da experiência

O processo de transmissão da música de mbira inicia com a procura de um lugar mais apropriado para a experiência, podendo ser debaixo da árvore, dentro da oficina de construção de instrumentos musicais, no pátio ao ar livre, no muro, na sombra da parede, na rua, no

³⁷⁴“In a typical beginning lesson, once a student has learned the finger pattern for a particular piece he must play slowly and evenly through many repetitions. [...] This is a practical consideration, because at a religious ceremony the musician must have the endurance to play through the entire evening with each piece continuing for as much as half an hour or more” (BERLINER, 1978, p. 142).

³⁷⁵ Em 10/ 05/ 2022.

³⁷⁶ <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>

passaio, no corredor, no alpendre, no banco do pátio residencial, na varanda ou sala da casa do mestre, entre outros lugares.

Portanto, os espaços para a realização das experiências de performance são flexíveis e acessíveis, tal como são a duração e os dias semanais. Assim, durante o ensaio é comum aparecerem pessoas que se juntam e cantam o repertório mesmo que seja para emitirem um vocábulo em toda frase melódica. Isto exige do menos experiente a capacidade estratégica de se conectar em prática coletiva.

5.4.2 Mbira como ferramenta básica

O principal meio de transmissão e absorção musical é a mbira. O processo inicia mesmo antes de o menos experiente adquirir o seu respectivo instrumento musical. Neste momento, ele usa a mbira do mestre. O mestre toca uma determinada seção ou tema e passa para o menos experiente replicar. Esta estratégia demanda mais tempo para a assimilação da sabedoria, no entanto, isto fica resolvido quando o menos experiente adquire sua mbira.

5.4.3 Contato íntimo entre o *performer* e o instrumento musical

Em geral, antes de iniciar a transmissão musical o menos experiente encomenda a sua mbira. Para a sua confecção, o construtor costuma medir a tábua e as lamelas segundo a palma e dedos do seu dono ou da sua dona para dar maior conforto na performance. Na construção, as lamelas podem ficar com ranhuras que são, geralmente, sentidas pelos dedos na prática. Elas podem ser eliminadas, não apenas com uma lixa, mas também à medida que os dedos vão procurando o melhor encaixe nas lamelas a fim de produzir uma sonoridade pretendida no repertório. Assim, o corpo do *performer* vai-se conectando com o instrumento e o repertório.

5.4.4 Relação íntima entre *performer* e cabaça

A utilização da cabaça (sistema ressoador) na transmissão e absorção da música de mbira não apenas serve para abranger maior audiência, mas, também para produzir configurações tímbricas que influenciam uma determinada forma de cantar.

5.4.5 Reconhecimento do nível de performance do menos experiente

No início do processo de transmissão e absorção da música de mbira, o menos experiente é estimulado a apresentar o repertório por si já tocado, a partir do qual o mestre sugere o repertório a ser apropriado no corpo do *performer*.

5.4.6 Exposição da música completa e fragmentada via notação oral

Para transmitir uma música, o mestre toca o padrão básico e as variações, de forma interligada, no seu andamento normal. Parte para a fragmentação dos temas (padrão básico e das variações) em seções (chamada e resposta) para cada mão ou registro. Essas fragmentações são feitas com o intuito de conduzir, didaticamente, a absorção do repertório no corpo do *performer*. A notação oral ou silabificação de temas ou seções é uma das ferramentas usadas para mostrar cada parte da música, ou seja, o mestre pode, igualmente, cantar vocábulos próximos do som das lamelas, ajudando na memorização da estrutura enquanto o menos experiente imita. Uma vez apreendidos os motivos, eles são articulados para formarem as seções que, por sua vez, geram os temas elencados na estrutura da música. Por vezes, a articulação rítmica e melódica da música fica mais explícita quando é dialogada a mbira e o canto.

5.4.7 Observação do arranhado e do cantado para adquirir o jeito de performance

Quando o mestre expõe a música, é papel do menos experiente escutar e observar, cuidadosamente, o movimento dos dedos e lábios do mestre. Assim, quando o mestre mostra o tema, seção ou motivo, o menos experiente se esforça, olha, escuta, toca e sente as partes da música no seu instrumento musical e corpo, pegando o jeito de fazê-las com erros e acertos.

A forma de segurar a mbira, a postura do corpo, a sonoridade típica, a posição das mãos e as técnicas de movimento dos dedos e arranhamento das lamelas são aprimoradas copiando o repertório partilhado pelo mestre, explorando o máximo possível as possibilidades técnicas do instrumento. O estudo das seções, das mãos separadas e combinadas com e sem o mestre é feito de forma vagarosa, abrandada até atingir o andamento normal da música.

Isto inclui a preocupação com a precisão e força no dedilhado das teclas com vista a produzir sua verdadeira e total sonoridade bem como a preocupação com a exatidão rítmica. Estas habilidades são desenvolvidas aprendendo uma ou poucas peças de mbira do que um vasto repertório. [...] isso é importante para que os iniciantes possam desenvolver o controle do seu instrumento, lenta e deliberadamente, construindo uma base sólida com baixo número de peças que podem, gradualmente, ser expandidas em um

completo repertório de composições e variações³⁷⁷(BERLINER, 1978, p. 142).

Durante a absorção desse repertório, o menos experiente desenvolve a automação necessária dos dedos e das mãos para navegar no teclado da mbira, se capacitando com habilidades precisas numa performance real. “Uma vez os dedos terem aprendido e memorizado as localizações e distâncias entre as teclas e suas relações intervalares, os tons das teclas tornam-se, diretamente, ligados/associados aos movimentos e ao ritmo”³⁷⁸ (MUKHAVELE, 2022, p. 172).

Durante esse desenvolvimento gradual, é habitual que o mestre comece determinada música, de forma repentina, reservando ao menos experiente à capacidade de encontrar o melhor local para iniciar a sua perseguição encaixada, marcando, de forma apropriada, os acentos do ritmo do canto e da mbira que serão demandados numa composição em performance real. Este tato (tocar) é importante para sentir e perceber o comportamento de cada lamela ou corda do instrumento. No processo da imitação, em geral, o mestre nunca diz que algo está errado. Ao contrário, ele cria situações para o menos experiente aprimorar o repertório.

5.4.8 Material audiovisual (do movimento dos dedos e lábios) como ferramenta de auxílio da memória

Durante a observação, é aconselhável fazer um registro de áudio e/ou vídeo, caso o mestre permita, para se socorrer dele na prática individual ou mesmo coletiva. Em situações, em que investigador-aprendiz não é falante da língua é essencial registrar não apenas a letra cantada, mas também a falada de modo a analisar e perceber, nitidamente, as relações linguísticas das entoações faladas e cantadas.

Ao gravar os temas arranhados na mbira é preciso dar ênfase para o movimento dos dedos e quando entra o canto é crucial focar nos movimentos dos lábios com vista não perder as técnicas peculiares de cada parte. As capacidades de olhar e/ou ouvir, portanto, auxiliam o processo de absorção do repertório.

³⁷⁷“This include a concern for precision and force in striking the mbira keys so as to bring out their true full sound, as well as a concern for rhythmic accuracy. These skills first are developed by leaning one or a few mbira pieces rather than a large repertory. [...] It is important for beginners to develop control of their instruments slowly and deliberately, building a solid foundation on a small number of pieces which can gradually be expanded into a full repertory of compositions and variations” (BERLINER, 1978, p. 142).

³⁷⁸ “Once the fingers have learned and memorized the locations and distances between the keys, and their intervallic relationships, the tones of the keys become directly attached/associated with the movements, and the rhythm” (MUKHAVELE, 2022, p. 172).

5.4.9 Transcrição do repertório

O processo de transcrição do repertório para diferentes formatos é, também, um momento ímpar para o entendimento do material, estilístico e idiomático, que compõe a música da mbira. A transcrição de cada música deve ser feita primeiro no instrumento (mbira ou voz) e depois para o papel ou programa de computador. “De fato, a análise auditiva [do material transcrito no instrumento], que precede a transcrição [no papel ou programa] e a posterior análise estrutural, ajuda a decidir quais partes do material gravado precisam ser transcritas para uma análise factual detalhada”³⁷⁹ (NZEWI, 2007, p. 120). É preciso considerar, também, que no exercício de transcrição, o menos experiente vivencia erros e acertos que o ajuda a consolidar a linguagem musical da mbira.

5.4.10 Escuta ativa do repertório

É preciso escutar, atenta e analiticamente, cada uma das partes da música de mbira (temas, seções e motivos) e tentar tocá-las na mbira, pois o modo como ouvimos os contornos rítmicos, melódicos e harmônicos no aparelho ou aplicativo do som é diferente do timbre que percebemos no instrumento musical.

5.4.11 Absorção progressiva do repertório

Os padrões e variações dos *modos* ou músicas mais simples, rítmica e melodicamente, são preferenciais para pessoa iniciante, mas rapidamente ela vai para estruturas mais complexas. Para a introdução de um novo *modo* ou música são observados os avanços do menos experiente no repertório já absorvido. Ou melhor, é na combinação do simplificado que se caminha para o complexo.

5.4.12 Sinais gestuais e sonoros como fios condutores da performance

O início, desenvolvimento e final dos temas ou seções do repertório são encaminhados, por uma pessoa escolhida para coordenar a performance, através de sinais gestuais e/ou sonoros.

Os sinais gestuais englobam 1) o movimento (a inclinação) da parte superior (ou qualquer parte visível) do corpo para frente ou para trás; 2) o abrir ou fechar dos olhos; 3) o

³⁷⁹ As a matter of fact, the aural analysis, which precedes transcription and subsequent structural analysis, helps to decide what sections of the recorded material need to be transcribed for detailed factual analysis (NZEWI, 2007, p. 120).

movimentar da mbira para cima, baixo, esquerda ou para direita; 4) o alargamento do movimento dedos para cima em relação à mbira, etc.

Os sinais sonoros incluem 1) a mudança rítmica (alongar, encurtar, deslocar, reduzir³⁸⁰ ou adicionar os eventos sonoros em certas unidades temporais, principalmente, nas cadências); 2) o aumento ou diminuição do nível do som, especialmente, nas cadências; 3) a substituição ou permutação e agregação das lamelas do mesmo ou de outro registro do instrumento musical entre si ou com silêncio; 4) a (des)ativação do movimento rítmico; 5) a introdução de chamadas (palavras ou vocábulos) não previstas no canto; e 6) a execução de uma rodada adiantada por parte da pessoa sinalizadora. É importante referenciar que estes sinais nunca são combinados previamente, mas à medida que se vai tendo contato prático com o mestre, vão se percebendo, quando ele faz ou conduz determinadas mudanças comuns em composição em performance.

5.4.13 Utilização da matéria-prima, intimamente conectada no repertório

O emprego da mesma matéria-prima (*modo*) em várias músicas facilita a rápida absorção do repertório de mbira. Isto acontece, por exemplo, nas músicas *chemutengure*, *mama Africa* e *vanombokaiwa* que partilham o *modo chemutengure*, fazendo trocadilhos no meio das seções, variando o ritmo e a melodia da mão direita no caso de *chemutengure* e *mama Africa*, ou variando o tipo de mbira (*chemutengure* e *vanombokaiwa*). É, assim, importante reconhecer as acentuações peculiares de cada música, no entanto, durante a performance pública, é relevante evitar tocar músicas seguidas do mesmo *modo*.

5.4.14 Emprego de repertório achegado aos intervenientes

Para além do repertório clássico da mbira, são utilizadas músicas compostas pelo próprio mestre e pelo menos experiente como forma de explorar a matéria-prima do repertório acomodado. Assim, é importante conhecer um repertório diversificado, mas valorizar o repertório do seu país em eventos para construir uma autoestima que afeta o *performer* em palco.

³⁸⁰ Em teoria, reduzir os ataques ou sons é deixar de tocar certos eventos sonoros. Esta redução pode ser feita primeiro nas duas mãos e depois numa das mãos até chegar ao silêncio.

5.4.15 Elaboração da música

O *performer* é estimulado a tocar inúmeras variações da mesma música e a criar suas próprias frases de improvisação e de ornamentação para desenvolver a textura e a forma da música. Inicialmente, a improvisação é feita apenas pelo mestre. Pouco a pouco, ela é feita de forma intercalada pelo mestre e pelo menos experiente, usando recursos consolidados. E depois, o menos experiente é livre para desenhar, individualmente, a sua improvisação, edificando seus próprios temas a partir da base e estrutura apropriadas em prática.

5.4.16 Prática conjunta e individual

O repertório da mbira é solidificado, geralmente, quando as pessoas tocam juntas. Porém, demonstrações individuais podem ser feitas pelo menos experiente ou pelo mestre com vista definirem melhores estratégias para a apropriação de um determinado tema ou seção.

A prática conjunta serve para trabalhar o fluxo cíclico colaborativo do repertório, bem como a sua recriação conforme as contingências do meio. Nela confirmam-se, em prática, as estruturas rítmicas e melódicas das músicas sem, necessariamente, perguntar ao mestre.

Na prática individual, o menos experiente aprimora a sua técnica, a sonoridade e faz suas criações a partir do material acomodado, automando, firmemente, o seu corpo através de um treino reflexivo individual, que é lapidado, estruturalmente, na interação conjunta em encontros subsequentes.

5.4.17 Notas na prática

A exercitação individual ou coletiva do menos experiente deve ser acompanhada por anotações, mesmo que mental, dos principais aspectos emergentes da prática sejam positivos ou negativos. Isto ajuda na definição de caminhos conscientes para a solidificação do processo performático³⁸¹, trazendo uma ginga nos dedos e na emissão vocal, satisfatoriamente.

5.4.18 Confiança na execução da sua parte

Numa primeira fase, o mestre e o menos experiente tocam e cantam os mesmos temas rítmicos, melódicos ou em concordâncias. Quando o mestre nota uma precisão e fluxo no

³⁸¹ Como por exemplo, a execução lenta da parte difícil, o empreendimento de mais tempo nela, o estudo de partes separadas (mão esquerda-mão direita, chamada-resposta).

menos experiente, ele sai improvisando a parte da mbira, capacitando o menos experiente a ouvir outros temas enquanto mantém firme no padrão básico. Uma vez que,

o aluno tenha adquirido a confiança de escutar o seu professor [mestre] tocando sem perder a sua conexão, ele pode começar a adquirir inspiração para improvisar variações permissíveis dentro do modelo rítmico básico para elaborar a música de mbira, mesmo antes de ter sido ensinado a tocar variações³⁸² (BERLINER, 1978, p. 143).

No caso desta pesquisa, repentinamente, o mestre dava sinal para que eu copiasse ou criasse, livremente, a minha improvisação enquanto o mestre mantinha o tema básico. Assim, é preciso praticar, o suficiente, para que o movimento dos dedos e das cordas vocais ganhe memória (automação) de determinadas sonoridades.

Em caso de engano na prática, o *performer* pode, rápido e facilmente, voltar para o padrão básico ou para o corro que, estilisticamente, soam agradáveis a qualquer variação. Portanto, ressalta-se que a introdução brusca de um determinado tema serve, não apenas na improvisação da mbira, como também na absorção da letra da música.

5.4.19 Valorização do esquema sonoro

O reconhecimento prévio das relações sonoras entre os registros grave, médio e agudo da mbira possibilita a criação de variações repentinas a partir de lamelas permutáveis. Ajuda, igualmente, na percepção isolada da “melodia” que soa em um determinado registro(s) do instrumento.

5.4.20 Estruturação informada pela tradição

Para melhor performance da mbira é preciso se informar, na prática, quanto a sua configuração. O número de repetições, a forma de estruturação e de cadências de uma determinada música podem depender das contingências e situações da performance. As repetições são distintas a cada ciclo temático e, em geral, não seguem uma estrutura rígida seja em número, ondulações rítmicas, percurso melódico ou registro gravitacional. Esta abertura estrutural faz com que a música seja recomposta em performance ou reinterpretada,

³⁸²“Additionally, once he (the student) has the confidence to listen to his teacher’s playing without losing his own bearings, he can begin to get a feeling for the range of the variation permissible in the elaboration” (BERLINER, 1978, p. 143).

situacionalmente, segundo as contingências de cada ocasião, bem como da integridade criativa da pessoa *performer* atenta ao contexto.

É essencial, no entanto, compreender que a música da mbira é, basicamente, composta por seis partes: 1) principais pilares do padrão básico da música tocados na mbira (*nkómbísó ya masúngúlu*); 2) todos os pilares do padrão básico da música executados na mbira (*masúngúlu*); 3) todos os pilares do padrão básico da música com mbira (*masúngúlu*) e voz (canto e/ou vocábulos melódicos); 4) variações (*svihámbániso*) na mbira por vezes com canto ou vocábulos melódicos; 5) Retoma de todos os pilares do padrão básico da música com mbira por vezes com variações, assim como canto e/ou vocábulos melódicos; e 6) retoma dos principais pilares do padrão básico da música com mbira, cadenciando para as primeiras lamelas (notas) da chamada.

Esta estrutura começa, portanto, no(s) registro(s) mais graves com pouco material do *modo* ou música, indo adicionando mais materiais agudos, aos poucos, à medida que vai repetindo o ciclo. Com o conhecimento do esquema do instrumento e do dedo conveniente para cada lamela, idiomáticamente, fazem-se as substituições ou combinações das lamelas graves, médias, agudas e silêncios, experimentando qualquer possibilidade que convém ao ouvido da pessoa tocadora. A substituição de silêncios por ataques é comum quando nos direcionamos para o clímax e o contrário, se revela quando caminhamos para e na cadência. Ou seja, no início e fim de cada música aplica-se pouco material rítmico e melódico, criando e afirmando os principais pilares do corpo da música. Essa técnica é trabalhada, em paralelo, com a inversão ou mudança de intervalos (lamelas).

5.4.21 Inter-influência instrumental entre o canto e mbira

As nuances rítmicas tocadas na mbira ficam mais explícitas quando articuladas com o canto cujas entoações são buscadas, tanto na língua como, na sonoridade das lamelas. Assim, a sonoridade estilística e idiomática da mbira, também, dita a entoação dos sons sucessivos e as concordâncias esporádicas, principalmente, no fim das seções do canto. Observa-se, por exemplo, que quando o mestre Lisenga esquecia alguma parte da letra, ele lembrava-a cantando e tocando a mbira, já que os sons da mbira auxiliavam a sua memória.

5.4.22 Utilização de diversos tipos de mbira

Na prática contemporânea de Moçambique são mais utilizadas a mbira *nyunganyunga*, a mbira *dzaVadzimu* e a mbira *dzava Nyungué Moto M'djindja*. Cada tipo de mbira tem um

esquema peculiar que influencia a produção de certos padrões no repertório. Assim, a capacidade e possibilidade de tocar diferentes tipos de mbira permitem, não apenas a permutação e diversificação rítmica, como também a probabilidade de produzir uma extensão média de cinco oitavas. Qualquer tipo de mbira deve ser explorado de forma acústica antes de submetê-lo ao equipamento eletrônico, pois esse equipamento deve ser usado na mbira para gerar efeitos não atingíveis acusticamente.

5.4.23 Utilização de instrumentos musicais variados

Após uma execução fluida de uma determinada música é comum que o mestre, ao em vez de tocar a mbira, toque outros instrumentos – goxa, hosho, ngoma (tambor), e mais – justificando que a textura e essência da música de mbira devem ser tecidas em articulação com outros instrumentos musicais.

5.4.24 Participação em performance pública e interação com outros mestres

Depois de os alunos terem aprendido, eficazmente, o padrão básico de várias composições, é comum os professores [mestres] sugerirem que eles façam uma demonstração pública conjuntamente. Nessa performance, o aluno, repetidamente, toca os padrões básicos da composição - Kushaura - que tenha aprendido, enquanto o professor cria variações por cima das estruturas básicas, formando as partes denominadas Kutsinhira (BERLINER, 1978, p. 142-143)³⁸³.

A performance pública serve como um espaço de interação com o público, onde o *performer* propõe passagens da música que são, idiomáticamente, cantadas pelo público. Esta relação é pensada desde o processo composicional da obra. Dessa maneira, “a música é composta de uma forma que seja familiar para o compositor e para o ouvinte, porque isso capta o interesse do ouvinte e cria uma sinergia entre ambos, [...]”³⁸⁴ (MUKHAVELE, 2022, p. 33). Nessa ótica criativa, o compositor busca ou escolhe a matéria-prima da música na sociedade receptora (ouvinte) e combina-a de forma que melhor traduza a sua intenção interativa com esta. Assim, o menos experiente é estimulado desde cedo a se apresentar em público junto do ou sem o mestre mesmo com pouco repertório. O mestre impulsiona o menos

³⁸³“Once a beginner has mastered the basic pattern of several compositions, it is not uncommon for his teacher to suggest that they perform in public together. In such a performance, the student repeatedly plays the basic kashaura patterns to the pieces he has learned while the teacher creates variations on them within the framework of the kutsinhira” (BERLINER, 1978, p. 142-143).

³⁸⁴ “Music is composed in a way that is familiar to the composer and to the listener, so it captures the interest of the listener and creates a continuum between both, [...]” (MUKHAVELE, 2022, p. 33).

experiente, inclusive, a fazer experiências de aquisição de saberes com outros mestres, pois são estas situações que possibilitam compreender os sistemas sonoros da sociedade receptora.

5.4.25 Imersão no contexto da produção do conteúdo e estilo do repertório

Mesmo que o menos experiente seja falante da língua empregue numa determinada música, é importante pedir ao mestre para explicar ou traduzir os seus versos, pois cada grupo sociocultural ou pessoa possui suas figuras de estilo específicas que são, explicitamente, entendidas no contexto da produção da música. Por isso, é preciso proporcionar conversas sobre a letra de cada música, inclusive sobre o meio e artes musicais locais que entusiasmaram a sua composição para facilitar a técnica da produção e percepção do estilo da música.

5.4.26 Conversa de motivação e estabelecimento de relação humana de confiança

No processo de transmissão e absorção musical são feitas interrupções da prática para conversas abertas em torno do repertório, da organologia da mbira e da vida, junto de uma refeição. Essas conversas são úteis para fortalecer as relações com os mestres e as mestras, criando projetos que servem, não apenas na pesquisa, como, também, nas relações da vida cotidiana.

*

As estratégias de aprendizagem musical descritas acima têm influenciado, positivamente, o meu processo de partilha de saberes dentro e fora da academia.

Compartilhar narrativas pessoais como parte da experiência acumulada oferece ideias para novas estratégias de ensino. Isso regenera a criatividade pedagógica dos educadores e revitaliza sua eficiência na condução de aulas eficazes. Também permite manter os padrões de ensino de qualidade³⁸⁵ (KYAKUWA, 2019, p. 183-184).

No âmbito da educação e formação musical, as pessoas podem usar narrativas para a aquisição e desenvolvimento de conhecimento sobre conceitos teóricos, práticos e de performance. Precisamos contar nossas histórias enquanto vivemos nossas próprias vidas colaborativas de performer-pesquisador-educador, construindo, mutuamente, uma investigação no palco, na comunidade cultural e no ensino-aprendizagem. Dessa relação

³⁸⁵ “Sharing personal narratives as part of accumulated experience offers ideas for new teaching strategies. This regenerates educators’ pedagogical creativity and revitalises their efficiency in conducting effective lessons. It also allows for maintaining quality teaching standards” (KYAKUWA, 2019, p. 184).

mútua podem emergir novos educadores e aprendizes que criem currículos com diversas possibilidades de aprendizagem inspiradas na prática da vida real.

CONCLUSÃO

Esta tese foi encaminhada pela questão: Quais foram (são) as situações, processos e estratégias da (re)inserção da prática dos/das vachayi va timbira em Moçambique e quais as inter-relações das suas práticas com as dimensões mais amplas dessa cultura musical?

A favor do objetivo da tese foram compreendidas as práticas e estratégias aplicadas na reinvenção e manutenção dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique), bem como a sua inter-relação com as artes musicais integradas.

A interpretação dos/das vachayi va timbira em Maputo foi captada por via da descrição densa crítica analítica de uma teia de significados constituídos nas interações com pessoas sociais etnográficas – Amisse, Cumbane, Lisenga, Macoo, May Mbira, Mucavel, Mukhavele, Nhacule, Uamusse, Tefula, Simango, Siteo e Xitaro. Esta captação foi possível graças ao diálogo de referenciais do Campo Empírico Gestual, Oral e Prático (Festa, Festival, Saraus Culturais, Encontros etc.), bem como as bases teóricas das áreas da Musicologia Africana, Etnomusicologia, Antropologia, História e Educação Musical.

No mergulho dos estudos anteriores, compreendeu-se que a prática da mbira remota cerca de 3000 anos atrás, tendo o instrumento surgido associado ao uso da madeira e bambu no Centro-Oeste de África, e mais tarde, florescido nos países que ocupam o território localizado entre os rios Zambeze e Limpopo através da forja do metal.

Nesse território, está incluso, entre outros países, Zimbabwe que através de *Zimbabwe College of Music*, África do Sul que por intermédio da *International Library of African Music* e Moçambique que via ARPAC, ECA-UEM, ENM, *Music Crossroads* e Xikhitsi vêm contribuindo para a reconstrução da identidade africana através da música de mbira. Fora dessas instituições colaboraram e continuam na afirmação da música de mbira em Moçambique os movimentos e bandas Mukhambira, Licoloma, Likuti, Moticomá, Xitata Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira e Festa de Mbira.

Nesses contextos é veiculado um repertório distinto da música de mbira. A maior parte desse repertório é gerado a partir do que, na tradição da mbira, denominam-se *modos* oriundos dos vaShona. Estes *modos* são organizados de maneira circular, intercalando uma chamada e uma pergunta de forma responsorial. Este repertório é manipulado, em sua tradição numa lógica contínua de pausas e acentuações, iniciando a execução no registro mais grave e com pouco material do *modo*, aumentando-o aos poucos, modulando as suas dinâmicas até atingir o corpo da música.

As músicas, nesse contexto, são pensadas como composições modelos a partir das quais se parte para a e se manipula a composição em performance, refletindo os fatores de

criatividade contextual, as filosofias, modo de vida e as preferências musicais-idiomáticas das pessoas envolvidas e atentas ao contexto.

A partir das contingências contextuais, os elementos estruturais encontrados nas músicas incluem frases musicais curtas, estéticas de repetições variadas, canto e padrões rítmicos cíclicos da chamada e resposta, concordâncias de camadas independentes, fórmulas cadenciais flexíveis às contingências da performance, relação íntima da música e gesto corporal, acentuações irregulares, terças e oitavas paralelas, assim como estruturas rítmicas, intervalares e direcionais complementares.

Esses elementos são raciocinados de modo a equilibrar a calma com o excitante, permitindo que o ouvinte em performance ou em audiência possa balancear a reflexão do que canta, ouve e toca com o movimento corporal, dança, estimulado pela energia sonora dos vários parâmetros (artes) musicais.

Os textos do repertório, também, serviram como repositório de informações sobre o modo de vida das sociedades africanas, e, portanto através do estudo do texto das músicas foi possível chegar a uma compreensão de problemas e processos peculiares das culturas africanas. Emily Akuno (2019) nos leva a constatação de que a música da África apresenta múltiplos caminhos para a compreensão da realidade da vida a partir de uma perspectiva cultural. O repertório da mbira aborda, portanto, questões filosóficas atreladas ao associativismo harmonioso, buscando caminhos alternativos que possam reavivar os resquícios da ancestralidade africana e, por consequência, auxiliarem no entendimento e reconstrução da sua história, filosofia, musicologia etc. contribuindo para a humanidade.

As ações desenvolvidas pelas instituições, movimentos e pessoas acima, foram úteis não apenas para o entendimento das características estruturais da música de mbira como, também, para a identificação da colonialidade imposta nas terminologias da mbira e tem ajudado na revisão de tais termos a partir dos seus cosmos caminhando para uma revirada contracolonial aos epistemicídios perpetrados sobre a cultura africana.

A tese mostrou que há razões para que ocorra uma mudança em relação ao controle da cultura africana pela europeia ou americana, pois isto não contribui para o conhecimento de verdadeiros elementos que podem possibilitar a construção da humanidade. Portanto, designações como “piano de dedo/*finger piano*”, “piano de polegar/*thumb piano*”, ou “piano de mão/*hand piano*,” usados em diversos contextos que pautam pela manutenção da bomba da cultura imperial devem, com urgência, ser substituídos por nomes como kalimba, mbira nyunganyunga, mbira nyonganyonga, nsantse, kansantse, chityatya, mbira dzaVadzimu, mbira dzaVandawu etc.

Essa prática reeducaria a crença do povo africano em seus nomes, línguas, danças, canções, religiões, ambiente, herança de luta, unidade e capacidades, fazendo com que o este povo tome seu passado como um campo de realizações construtivas para a humanidade. As autodenominações da mbira, como vimos, são moldadas pela experiência, pensamentos, habilidades e necessidades africanas, carregando um significado na sua identidade sociocultural e vinculando o instrumento a outros domínios da experiência humana: sociedade, cultura, língua, criatividade, inovação e mais.

Isto inter-relaciona, conforme um dos objetivos da tese, a prática musical com outros elementos conjunturais que são bem captados a partir de um discurso integrado das artes musicais. Na prática da música de mbira ocorrem trocas – conversas, cânticos, danças, compras e tudo que está disponível – que estabelecem uma construção social e humana das pessoas participantes. Assim, as pessoas que interagem geram circunstâncias para as outras reagirem e vice-versa. As atividades desenvolvidas nessa interação consubstanciam processos fundamentais para transmitir saberes que tornam viva e dinâmica a performance musical e social, refletindo um profundo valor cultural que ultrapassa o fazer musical, como se pretendia mostrar nos objetivos da tese.

Ou seja, os/as vachayi va timbira praticam as artes musicais africanas como uma forma de construir e afirmar uma base musical desconectada pelos projetos de civilização, colonização e cristianização da África. Portanto, práticas culturais como a de música de mbira são ferramentas substanciais para o revigoração da tradição africana desde o seio familiar.

As narrativas denotam, assim, que as famílias dos/das vachayi va timbira são as primeiras instituições que deram e continuam dando suporte às suas habilidades musicais. Essas habilidades são consolidadas em grupos comunitários. Em qualquer um desses contextos, as pessoas se inseriam no universo musical da mbira a partir da reinvenção da “precariedade”, ou seja, transformando, principalmente, materiais descartáveis em instrumentos musicais, mostrando que com o que têm podem recuperar a cultura local.

É nesse cenário que as pessoas estabelecem colaborações que fluem através de relações de confiança alicerçadas pelo estar junto, musical ou interpessoalmente. Elas moldam a sua performance, transmissão e absorção musical através de exercícios de escuta ativa e reflexiva, assim como de experimentos de erros e acertos que pouco a pouco treinam, também autodidaticamente, as suas habilidades olhando, ouvindo, sentindo, imitando e repetindo pacientemente. Considerando a qualidade dos/das vachayi va timbira que foram formados/as a partir desses procedimentos é possível afirmar a importância de trazê-los para a aprendizagem musical escolar. Este estudo defende uma metodologia enriquecida, um híbrido ou mistura dos

métodos tradicionais dos/das *vachayi va timbira* com elementos de inovação contidos nos métodos declarados nas “bíblis academicistas”.

Observe que é a partir dos procedimentos orais que a maioria dos/das *vachayi va timbira* explora e reconhece estilos de Moçambique como *chiwere, kateko, kwaxala, machewona, mafuwe, makhwayi, makotlo, mandowa, mapaza, mapiku, marrabenta, mutute, mucongoyo, ndjole, niketche, nghalángha, nhambaro, n'tokodo, nyanga, nyawu, utsi, timbila, xigubu, zorre*, e mais. Não se excluem, nessa realidade, o *chimurenga* do Zimbabwe, o *ximanjhemanjhe* e a *ximatsatsa* da África do Sul, assim como o blues, o fusion, o jazz, o reggae, o pop, o rock, a rumba, o rap etc.

Perceba ainda que a maior parte das pessoas estudadas, para além de executar e transmitir saberes afins, constrói a *mbira*. Com essas atividades, não apenas contribuem para a reavivagem da sua identidade, como também garantem o seu sustento (pessoal/familiar) e sua terapia. Sem dúvida, os/as *vachayi va timbira* desempenham um forte protagonismo na vida social e cultural em Moçambique. Assim, é importante massificar os mecanismos de valorização da música de *mbira* na família, na comunidade, nas escolas e em outras instâncias educacionais.

O desafio é trazer mais narrativas de pessoas que praticam a *mbira*, – Alcídio Pires, Careca, Chenjerai, Cheny Wa Gune, Genito Santana, Jojo Mbalango, Júlio Marquel, Matchume Zango, Pivi Marquel, Rolando Lamussene, Zé Maria etc. – para tornar público mais conhecimentos e enfrentamentos culturais dessa e outras classes sociais em Moçambique.

Enfim, na experiência direta que desenvolvi com três mestres entendi que na aprendizagem da música de *mbira*, fora dos métodos que podem ser encontrados em Conservatórios, os mestres utilizam as seguintes estratégias: 1) realização de experiências de transmissão em espaço e duração flexíveis; 2) emissão de sinais gestuais e sonoros para conduzir a composição em performance; 3) observação e escuta ativa das partes tocadas ou cantadas para adquirir jeito de imitá-las; 4) aprimoramento dos elementos técnicos da performance do instrumento através do repertório e não de exercícios técnicos específicos; 5) reconhecimento do contexto da produção do conteúdo e ritmo aplicado no repertório; 6) respeito da entoação linguística das palavras usadas no canto e sabedoria na seleção de lamelas apropriadas para tocar junto; 7) emissão de concordâncias sonoras esporádicas sempre que o canto e o instrumento o sugerirem; 8) recriação do repertório, coletivamente, segundo as contingências da performance; 9) confiança na execução do padrão básico (ou sua parte) a partir do qual elabora-se a peça de forma repentina em prática; e 10) combinação das

lamelas do instrumento sem estar preso ao molde tradicional. Cada uma desse conjunto de estratégias foi adquirida na prática. A aprendizagem de cada tarefa foi conseguida fazendo-a pacientemente.

Mesmo considerando as limitações proporcionadas pelas instituições escolares, é preciso trazer essas estratégias de transmissão e absorção de saberes de modo a ampliar o atual sistema de ensino e aprendizagem da música. Esta intimação se funda no pensamento contracolonial que articula culturas espalhadas pelo planeta e oferece modalidades socioculturais de caráter pluriversal. Aceitar essas estratégias significa desenvolver práticas emancipatórias, redefinindo a forma da democracia do universalismo ocidental.

Uma filosofia para a performance, transmissão, absorção e educação musical forjada nas forças colaborativas da prática da mbira inculcará nas pessoas o respeito mútuo dentro de um ambiente diverso. A música de mbira é, em suma, um campo coletivo de cultivo dos/das vachayi va timbira. É dela que vivem e para que ela cresça e floresça cada pessoa deve se empenhar nela como qualquer outra atividade.

Essa foi uma tentativa de trazer à mesa do debate os processos, as narrativas, dilemas, as propriedades e expressões idiomáticas dos/das vachayi va timbira, mas acredito que a documentação das teorias, conceitos, abordagens e discursos de cada um desses aspectos na visão africana dependem do esforço conjunto. Creio que não consegui esgotar assuntos sobre história da música de mbira em Moçambique; o uso e função da sua música; as suas características musicais; O teor dos seus textos; os métodos da transmissão e absorção musical; as novas tendências da música de mbira em Moçambique. Essa é a empreitada que nos espera. O convite está feito a todas as pessoas.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. Oxford: Oxford University. 2016.
- _____. O tonalismo como força colonizadora na África. Tradução: PADOVANI, José Henrique. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 9,n.1, p. 1-34, 2021.
- AKUNO, Emily Achieng. Introduction: interrogation of ‘Africanising the music classroom’. In **Music Education in Africa**. Editado por _____. London & New York: Routledge. 2019. p. 1-13.
- AMISSE, Estevão Carlos dos Santos. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 05 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.
- _____. **Entrevista concedida Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 26 de Março de 2021. Gravação em Celular.
- ANTÓNIO, Rany. **Mestre NBC Gas Butano**. Maputo, 2019. 1 fotografia, color.
- ANDANG’O, Elizabeth Achieng’. Africanising the music classroom through choral and instrumental ensembles: The Kenya Music Festival and Nairobi Orchestra as music education resources. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng’. London & New York: Routledge. 2019. p. 201-215.
- ARAÚJO, Samuel. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. **Ethnomusicology**, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue. 2006, pp. 287-313. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da Música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahara Editor. 1986.
- BERLINER, Paul. **The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe**. Berkeley, CA³⁸⁶: University of California Press, 1978.
- BLACKING, John. Patterns of Nsenga Kalimba Music. **African Music Society Journal**, v. 2, n. 4, p. 26–43. 1961.
- _____. **How Musical Is Man?** 4. ed. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- BOHMAN, Philip Vilas. World Music at the “End of History”. **Ethnomusicology**, Vol. 46, No. 1, 2002, pp. 1-32. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/852806> Acesso em: 20 Mar. 2020.
- BOLETIM DA REPÚBLICA. **Publicação oficial da república de Moçambique**. Quinta-feira, 16 de Junho de 1994 I SÉRIE - Número 24. 3º suplemento.
- BONANNI, filippo. **Gabinetto Armonico**. Roma: Giorgio Placho, 1723. Edición Castellana: gustavo mauleón rodríguez e marcello piras. 2017.

³⁸⁶ Califórnia (CA).

BRESLER, Liora. Paradigmas cualitativos em La investigacion em educacion musical. In M. Oiaz (coord.), **Introducción a la investigación em Educación Musical**. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S. L., 2006, p. 60-82.

CARRASCOSA, Elizabeth Martinez. **O Projeto Guri e a percepção harmônica em crianças de 6 a 9 anos: um estudo sobre a aquisição do conhecimento da tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo**. Tese (doutorado em música), Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, 2014.

CARVALHO, Teresa Nobre de. Registos da biodiversidade africana anotados por frei João dos santos em “Etiópia oriental” (Évora, 1609). ISBN 978-989-742-006-1. **Instituto de Investigação Científica Tropical**, Lisboa, 2013.

CUMBANE, Delta Acácio. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo-Moçambique**. 08 de Dezembro de 2021. Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.

CURTIS, Natalie. **Songs and tales from the dark continent**. New York: G. Schirmer. 1920.

DARCH, Colin. **Historical dictionary of Mozambique**. London: Rowman & Littlefield. 2019.

DIAS, Margot. **Instrumentos musicais de Moçambique**. Lisboa, POR: IICT³⁸⁷; Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.

DIOP, Cheikh Anta. **África preta pré-colonial**. Texas: Lawrence Hill and Company. traduzido do francês por Harold J. Salemson. 1987.

DOS MARQUILE, Auro Meireles. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo-Moçambique**. 18 de Fevereiro de 2022. Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira (Coord.)³⁸⁸. **Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique**. Maputo, MOZ: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. **Afr. J. Philos.** 2008, 27(4). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/299155101>. Acesso em: 25 Jul 2020.

FALQUET, Jules. Transformações neoliberais do trabalho das mulheres: liberação ou novas formas de apropriação? In **Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais**. (organização: Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi). Tradução Carol de Paula. 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. pp 37-46.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica pelas capitânias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792**. Sc: Se. S.a³⁸⁹.

FESTA DE MBIRA (org.). **Mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro no ato da performance**. Maputo, 2018. 1 fotografia, color.

³⁸⁷ Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT).

³⁸⁸ Coordenadora (Coord.).

³⁸⁹ Este texto não apresenta a cidade, editora e ano de publicação.

_____. **Participantes da 2ª edição Festa de mbira em dança.** Maputo, 2018a. 1 fotografia, color.

_____. **Mestre Gas Butano na projeção do futuro da mbira no Museu da Mafalala.** Maputo, 2020. 1 fotografia, color.

FESTIVAL RAIZ TRADICIONAL. **Concerto conferência na 5ª edição do FRT.** Maputo, 2022.

FORKEL, Johann Nicolaus. **Allgemeine Geschichte der Musik** (Leipzig, 1788). Facsimile ed. Editado por Othmar Wessely. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlagsanstalt. 1967.

FREIRE, Kamai; GRAEFF, Nina. Graeff. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi. **Revista Claves**, v. 9 n. 14, p. 116-135, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures.** New York, USA: Basic Books, 1973.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência/ Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira.** - São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUMBORESHUMBA, Laina. **Understanding form and technique: Andrew tracey’s contribution to knowledge of lamellophone (Mbira) music of Southern Africa.** 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) – Rhodes University, África de Sul. 2009.

GUEST, IAN. **Harmonia: Método prático.** São Paulo: Irmãos Vitale. 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et all.** - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERBST, Anri. Tear open and enjoy eating: Juxtaposing and merging knowledge systems. In **Music Education in Africa.** Editado por AKUNO, Emily Achieng’. London & New York: Routledge. 2019. p. 31-58.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. A classification of musical instruments. **Galpin Society Journal.** v. 14, 3-29. [1914] 1961.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação,** Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

INGOLD, Tim. That’s enough about ethnography! Hau: **Journal of Ethnographic Theory,** v. 4, n. 1, p. 383–395, 2014.

IKEYA, Kazunobu. The Thumb Piano and San Identity in Central Botswana. **SENRI ETHNOLOGICAL STUDIES** n. 70, 273-284, 2006. in **Updating the San: Image and**

Reality of an African People in the 21st Century Editado por R. K. Hitchcock, K. Ikeya, M. Biesele and R. B. Lee. Disponível em: <http://doi.org/10.15021/00002634>. Acesso em: 13 Mai. 2021.

JAHN, Uta Reuster. The Mwera Lamellophone Luliimba. **African Music: Journal of the International Library of African Music**, v. 8 n. 1, p. 6-20. 2007. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.21504/amj.v8i1.1709>. Acesso em: 13 de Maio 2021.

JONES, Claire. Shona Women ‘mbira’ Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe. **Ethnomusicology Forum**, UK, v. 17, n. 1, p. 125-149, 2008.

KIDULA, Jean Ngoya. Music and musicking: Continental Africa’s junctures in learning, teaching and research. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng’. London & New York: Routledge. 2019. p. 14-30.

KI-ZERBO, Joseph (ED.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. 992 p.

KOSTKA, Stephan; DOROTHY, Payne. **Harmonia Tonal: uma Introdução à música do Século XX**. New York: McGraw Hill. 2015. 6. ed. Traduzido e Editado por Hugo L. Ribeiro e Jmary Oliveira.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil** – A study of African cultural extensions overseas. Lisboa: J.I.U, 1979.

_____. African Tone Systems. **Yearbook for tradicional music**, v. 17, p. 31-63, 1985.

_____. Kalimba—Nsansi—Mbira. In **Lamellophone in Afrika**. With CD. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1998.

_____. African and African-American Lamellophones. In **Turn up the Volume: A Celebration of African Music**, C. J. Djedje, ed. 20-57. 1999. California: Regents of the University of California.

_____. **Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia**. Lisboa, POR: MC³⁹⁰; IPM³⁹¹; MNE³⁹², 2002.

KYAKUWA, Julius. Narrative perspectives of non-melodic praxis as a pedagogical approach for music education of children and youth. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng’. London & New York: Routledge. 2019. p. 183-200.

LAGE, Jéssica. Influências no Processo de Formação do Tecido Urbano nos Bairros Pericentrais de Maputo: o caso de Chamanculo C, Maxaquene A e Polana Caniço A. **Revista de Morfologia Urbana**, Porto, v. 6, n. 2, 2018. Disponível em: <http://revistademorfologiaurbana.org/index.php/rmu/article/view/105>. Acesso em: 3 dez. 2020.

³⁹⁰Ministério da Cultura de Portugal (MC).

³⁹¹Instituto Português de Museus (IPM).

³⁹²Museu Nacional de Etnologia (MNE).

LIESEGANG, Gerhard. **Ngungunyane: A figura de Ngungunyane Nqumayo, Rei de Gaza 1884-1895 e o desaparecimento do seu Estado**. Maputo: Coleção Embondeiro, ARPAC, 1996.

LISENGA, Raimundo Xavier. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 28 de Abril de 2021. Gravação em Celular.

LOMAX, Alan. Folk Song Style. **American Anthropologist**. v. 61, n. 6, 1959.

LOPES, Mariana Conde Rhormens. Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. 2015. 529f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual da Campinas, SP, Instituto de Artes. 2015.

MACOO, Ozias Américo. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 17 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

_____. **Mbira inovada: Sistemas de captação eletroacústico**. 2021. 57 f. TCC (Monografia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, MOZ, 2021.

_____. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 18 de Fevereiro de 2022, Gravação em Celular.

MALAMUSI, Moya Aliya. **From Lake Malawi to the Zambezi: Aspects of Music and Oral Literature in South-east Africa in the 1990s**. Frankfurt: Popular African Music, 1999. CD³⁹³

MAPAYA, Madimabe Geoff. The indigenous music learning process: A Northern Sotho perspective. **Southern African Journal for Folklore Studies**, v. 21, n. 1, 2011.

_____. **Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century**. Pretoria: Centre for Advanced Studies of African Society. 2018.

_____; MUGOVHANI, Ndwamato George. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In **John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospects** (pp. 25-42). Cape Town: The Centre for Advanced Studies of African Society (CASAS). 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/330541376> Acesso em: 4 Agosto 2020.

MARAIRE, Dumisani Abraham. **The Nyunga Nyunga Mbira**. Portland: Swing Trade, 1991.

MARTINS, Leda Maria. A Ritual Choreography: The Orishas' Steps in Sortilégio. **Callaloo**. v. 18, n. 4, p. 863–70, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3299036>. Acesso em: 5 jan. 2022.

_____. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217614851188>. Acesso em: 12 Abril 2020.

³⁹³ Notas de Jacket sobre o CD.

MATIURE, Perminus. **The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession**. 2009. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes). The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences. Universidade da Of Kwa-Zulu Natal, África de Sul.

MATIURE, Sheasby. **Performing Zimbabwean Music in North America: An Ethnography of Mbira and Marimba Performance Practice in the United States**. 2008. 383f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of Indiana, Bloomington, EUA.

MED, Bohumil. **Teoria de Música**. 4. ed. Brasília: Musimed. 1996.

MENESES, Maria Paula. As estátuas também se abatem: momentos da descolonização em Moçambique. **Cadernos Nauti: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural**, Florianópolis, v.10, n. 18, p. 108-128, jan-jun 2021. Semestral.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The anthropology of Music**. Chicago, USA: Northwestern University Press, 1964.

MIGNOLO, Walter D. Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. **Theory, culture & society**, v. 26, n. 7-8, p. 159-181, 2009. Disponível em: <http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/epistemicdisobedience-2.pdf> Acesso em: 24 Març. 2019.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Tradução de Maria da Graça Forjaz. Londres: Penguin Books. 1969.

MOON, Jocelyn. KARIMBA: The shifting boundaries of a sacred tradition. **African Music** : Journal of the International Library of African Music, v. 10, v. 4, p. 103-125. 2018. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.21504/amj.v10i4.2235>. Acesso em: 10 Outubro 2020.

MTEKZA, Andries. **Ka nkovana vs bushbuckridge**. 2019: mim. 1'08. Disponível em: <https://youtu.be/i8S08aXLfNk>. Acesso em: 30 Agost 2021.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, v. 13, pp. 1-21, 1981. International Council for Traditional Music. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/768355>. Acesso em: 13 Ago 2020.

MUCAVEL, Ivan Johan. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 29 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

MUDIMBE, Valentin Y. **The Invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1988.

MUKHAVELE, Luka. **Anxjelina**. 2019. 1 vídeo no *YouTube*. Disponível em:<<https://youtu.be/6bjSxjU46J8>>. Acesso em: 11 Nov. 2019.

_____. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 18 de Junho de 2021. Gravação em computador na plataforma Zoom.

_____. **African Musical Instruments From a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi**. 2022. 655f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of Franz Liszt Weimar, Alemanha.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Illinois, USA: University of Illinois Press, 1983. (Music in American Life).

_____. **Excursion in world music**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NHACULE, Simão Adriano. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 01 de Novembro de 2021. Gravação em Celular.

NHANOMBE, Simão Joaquim. **Mbila**. Inhambane, 2022. 1 fotografia, color.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. **Music in African Cultures: A Review of the Meaning and Significance of Traditional African Music**. Ghana: Legon. 1966.

_____. **The Music of Africa**. London: Victor Gollancz. 1974.

NZEWI, Meki. **A contemporary study of musical arts: Informed by African Indigenous knowledge systems**. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIIMDA). 2007. v. 2.

NZEWI, Meki. Pertinent concepts for advancing indigenous epistemological integrity for African musical arts education. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 76-91.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **African Classical Ensemble Music: Theory and Drum-based Concert Series**. Cape Town (África do Sul): African Minds, 2009.

OLORUNSOGO, Ifeoluwa A. O. Incorporating indigenous songs into the elementary school system in Nigeria. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 164-182.

OWINO, Clencie; AKUNO, Emily. Interrogating cultural relevance in the musicianship class. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 149-163.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PESSANA, Chonga. **Mestra Beauty Siteo trocando saberes da mbira a nova geração**. Maputo, 2019. 1 fotografia, color

PICHARDO, Esteban. **Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas**. Habana: Imprenta Del Gobierno, Capitanía General Y Real. 1861.

POLAK, Rainer & LONDON, Justin. Timing and Meter in Mande Drumming from Mali. **Music Theory Online**, vol. 20, n. 1, march 2014.

POHL, Elmar. On Mbira Notation. *In*: DUTIRO, Chartwell; HOWARD, Keith (Org.). **Zimbabwean mbira music on an international stage**: Chartwell Dutiro's life in music. London: Ashgate, 2007. p. 49- 68.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a historia oral diferente. Tradução de Maria Theresinha Janine Ribeiro. **Proj. História**, São Paulo, v. 14, fev. 1997.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?/ Djamila Ribeiro**. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

SAID, Edward W. **Orientalism**. London: Penguin Book s. 2003.

SANTANA, Chico. Reverberações de saberes na batucada de samba. **XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação. Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos** Campo Grande/MS - 11 a 14 de novembro de 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significações**. Brasília: Instituto de Inclusão. 2015.

SANTOS, Frei João dos. E terras de Sofala! *In*: **Livro primeiro da Ethiopia Oriental**. Lisboa: Bibliotheca Clássicos Portuguezes, 1609.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SADIE, Stanley (Ed.). Tablatura. Tradução de Eduardo Francisco Alves. *In*: _____. **Dicionário grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994.

SILAMBO, Micas Orlando; COSSA, Luís Francisco. **Interdisciplinaridade entre a Educação Musical e a Educação Física**. 2006. 35 f. TCC (Monografia) - Instituto Magistério de Formação de Professores de Chibututuíne, Maputo, Moçambique, 2006.

SILAMBO, Micas Orlando. **Análise organológica da Mbira Nyunganyunga em Moçambique: caso de Projeto Mukhambira**. 2012. 71 f. TCC (Monografia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, MOZ, 2012.

_____. A prática de ensino da Mbira na música Moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 23., 2017, Manaus, AM. Anais... Manaus, AM : Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 2017. Documento online não paginado.

_____. **O ensino e a aprendizagem da Mbira Nyunganyunga em sua dimensão técnica: uma pesquisa-ação com licenciandos em Música da UFRN**. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN³⁹⁴ 2018.

_____. **Mbira Ndhondhoza da Mukhambira**. Maputo, 2019. 1 fotografia, color.

_____. **Mestre Xakada com a sua mbira nyunganyunga**. Maputo, 2019a. 1 fotografia, color.

³⁹⁴ Rio Grande do Norte (RN).

- _____. **Lareira da mbira na Mukhambira**. Maputo, 2019b. 1 fotografia, color.
- _____. **Início tímido da performance**. Maputo, 2019c. 1 fotografia, color.
- _____. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. **Revista Claves**, v. 9, n. 14, p. 44-80, 2020.
- _____. Valeria a pena decolonizar as terminologias da mbira? **Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades**, UFAC, ISSN, 2525-5924, v.8, n. 2, 2020a.
- _____. Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música. **Revista Música**, v. 20 n. 2 – Dossiê Música na Quarentena, Universidade de São Paulo, dez 2020b.
- _____. **Mestra Beauty Siteo na 4ª edição da Festa da mbira no Museu da Mafalala**. Maputo, 2020c. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Simão Nhacule**. Maputo, 2020d. 1 fotografia, color.
- _____. **Exposição e venda de livros, discos, camisetas na 4ª edição da Festa de Mbira**. Maputo, 2020e. 1 fotografia, color.
- _____. Performance da mbira em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M’djindja. **Opus**, v. 27, n. 3, p. 1-37, set./dez. 2021.
- _____. O que as mulheres fazem na música de mbira? Uma resposta prática pela Mestra Beauty Siteo. **Anais do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre. 08 a 12 de nov. de 2021a.
- _____. Tshiketa Kudelela “Mbira”: compositor, estilos e estéticas musicais do Sudeste da África. **XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – João Pessoa, 2021b.
- _____. **Kalimba da Mukhambira**. 2021c. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbira nyunganyunga da Xitata**. 2021d. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbira dzaVadzimu da Mukhambira**. 2021e. 1 fotografia, color.
- _____. **Xizambi (Svizambi)**. Maputo, 2021f. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Moto M’djindja**. Maputo, 2021g. 1 fotografia, color.
- _____. **Xigoviya**. Maputo, 2021h. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre May mbira orientando a construção dos instrumentos musiciais**. Maputo, 2021i. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestra Beauty Alves Siteo**. Maputo, 2021j. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Raimundo Xavier Lisenga**. Maputo, 2021k. 1 fotografia, color.

- _____. **Mestra Virgínia Pedro Uamusse.** Maputo, 2021l. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Maneto Calmo Tefula orientando o processo de construção de instrumentos musicais.** 2021m. 1 fotografia, color.
- _____. **Tenda das comidas e bebidas na 4ª edição da Festa de mbira.** Maputo, 2021n. 1 fotografia, color.
- _____. **Xitata em exposição na 4ª edição da Festa de Mbira.** Maputo, 2021o. 1 fotografia, color.
- _____. **Árvores n'sala e n'tsiva.** Maputo, 2021p. 1 fotografia, color.
- _____. **Movimento descendente improvisado.** Maputo, 2021q. 1 fotografia, color.
- _____. **Relação das lamelas da mbira dzaVadzimu em Sol.** Maputo, 2021r. 1 fotografia, color.
- _____. **Implicações da prática da mbira nas unhas e pontas dos dedos.** Maputo, 2021s. 1 fotografia, color.
- _____. **Eliminação das ranhuras nas lamelas.** Maputo, 2021t. 1 fotografia, color.
- _____. **Calo na parte inferior da palma do dedo menor.** Maputo, 2021u. 1 fotografia, color.
- _____. **Registros da mbira dzaVadzimu.** Maputo, 2021v. 1 fotografia, color.
- _____. **Enumeração das lamelas e indicação dos registros da mbira dzaVadzimu.** Maputo, 2021w. 1 fotografia, color.
- _____. Estratégias tsotsianas de transmissão e acomodação da música de mbira. **Revista Abem**, v. 30, n. 2, 2022.
- _____. Métodos decoloniais para o ensino e aprendizagem musical escolar: estratégias de transmissão e acomodação da música de mbira. **XVI Encontro Regional Nordeste da Abem.** 10, 11 e 12 de Novembro de 2022a.
- _____. Experiências da prática de mbira em Moçambique: uma vivência do mestre Maneto Calmo Tefula. **XXXII Congresso da ANPPOM.** Natal 17 a 21 de Outubro de 2022b.
- _____. NYOXANINI DE FANY MPFUMO: meditação sobre um estilo musical moçambicano. **Revista Científica da UEM.** 2022c.
- _____. **Mbira nyunganyunga.** Maputo, 2022d. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbira dzavaNyungué Moto M'djindja.** 2022e. 1 fotografia, color.
- _____. **Partes da mbira nyunganyunga.** Maputo, 2022f. 1 fotografia, color.
- _____. **Xitende (plural svitende).** Maputo, 2022g. 1 fotografia, color.

- _____. **Luka Xikhapani Mukhavele.** Maputo, 2022h. 1 fotografia, color.
- _____. **Ndhondhoza.** Maputo, 2022i. 1 fotografia, color.
- _____. **Ximbvokombvoko.** Maputo, 2022j. 1 fotografia, color.
- _____. **Xipendani.** Maputo, 2022k. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Xitaro.** Maputo, 2022l. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre May Mbira.** Maputo, 2022m. 1 fotografia, color.
- _____. **Kankubwe.** Maputo, 2022n. 1 fotografia, color.
- _____. **Xikhitsi.** Maputo, 2022o. 1 fotografia, color.
- _____. **Nyanga.** Maputo, 2022p. 1 fotografia, color.
- _____. **Mugodo.** Maputo, 2022q. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Maneto Calmo Tefula.** Maputo, 2022r. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestra Delta Acácio Cumbane.** Maputo, 2022s. 1 fotografia, color.
- _____. **Goxa.** Maputo, 2022u. 1 fotografia, color.
- _____. **Instrumento de nome desconhecido ainda.** Maputo, 2022v. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbhalapala.** Maputo, 2022w. 1 fotografia, color.
- _____. **Alpendre para acomodação do repertório.** Maputo, 2022x. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbira nyunganyunga embutida na cabaça de papel.** Maputo, 2022y. 1 fotografia, color.
- _____. **Posição do polegar direito para aranzhar as lamelas treze e quinze de baixo para cima.** Maputo, 2022z. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestra Beauty Siteo na construção da mbira.** 2023. 1 fotografia, color.
- _____. **Valimba em construção.** Maputo, 2023a. 1 fotografia, color.
- _____. **Mestre Ozias Macoo.** Maputo, 2023b. 1 fotografia, color.
- _____. **Ndzeko.** Maputo, 2023c. 1 fotografia, color.
- _____. **Mbira dzaVadzimu reconfigurada para o tamanho da minha mão.** 2023d. 1 fotografia, color.

_____. MESSINA, Marcello. Colonialidade do saber e pesquisa etnomusicológica: descolonizando os termos da Mbira. **XXX Congresso da ANPPOM**, Manaus, 2020.

SIMANGO, Antônio Mussaona Bure. **Entrevista concedida a Micas Silambo**. Maputo. 06 de Setembro de 2019.

SITOE, Beauty Alves. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 25 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

_____. **Melodia**. Moçambique: Nkateko productions. 2019a. Disponível em: <https://youtu.be/n9sjwZpcbjE?t=31>. Acesso em: 17 Agost 2021.

_____. **Maliana**. Moçambique: Nkateko productions. 2019b. Disponível em: <https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY>. Acesso em: 17 Agost 2021.

_____. **Ubuntu**. Moçambique: Nkateko productions. 2019c. Disponível em: <https://youtu.be/vuwK8qdKXts>. Acesso em: 17 Agost 2021.

_____. **Famba kaya**. Moçambique: Studio pan africano. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/YXvAABzke3Y>. Acesso em: 17 Agost 2021.

SITOE, Pedro Júlio. Entrevista concedida Micas Orlando Silambo. Maputo-Moçambique. 07 de Março de 2022. Gravação em Celular .

STONE, Sarah. **A história da invenção do piano**. 2015. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/como-o-piano-foi-inventado/>. Acesso em: 22 Fev. 2020.

TARCHINI, Graciela. **Análisis Musical: Sintaxis, Semántica y Percepcion**. Buenos Aires: Mayo. 2004.

TEFULA, Maneto Calmo. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 13 de Outubro de 2019, Gravação em Celular.

TITON, Jeff Todd. Textual Analysis or Thick Description? in **The cultural study of music : a critical introduction**. Editado por CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. New York: Routledge. 2003. p. 175-184.

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music: **Ethnomusicology**, Vol. 43, No. 2. 1999, pp. 221-255. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

TRACEY, Andrey. Mbira Music of Jege A.Tapera. **African Music**, v. 2, n. 4, p. 44-63. 1961.

_____. The Original African Mbira?. **African Music**, v. 5, n. 2, p. 85-104. 1972.

_____. The Family of the Mbira. The evidence of the tuning plans. Roodepoort: International Library of African Music. v. 3, n. 2, p. 1-10. 1974.

_____. The System of the Mbira. In **Papers Presented at the Seventh Symposium on Ethnomusicology**, Andrew Tracey, ed. p. 43-55. 1989. Grahamstown: International Library of Music, Rhodes University.

TRACE, Hugh. **CHOPI Musicians: Their Music, Poetry and Instruments**. London. 1948.

_____. The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia (1932). **African Music: Journal of the International Library of African Music**. v. 4, n. 3, Aug. 1969, p. 78-95. Disponível em : <http://journal.ru.ac.za/index.php/africanmusic/article/view/1439>. Acesso em 22 Oct. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

VAN DIJK, Marcel. The Lala Kalimba: The Correlation Between Instrument and Style. **African Music: Journal of the International Library of African Music** v. 8, n. 4, p. 84-100. 2010. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.21504/amj.v8i4.1868>. Acesso em 13 de Maio de 2021.

VILANCULOS, Clélio Emídio. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 05 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

_____. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo-Moçambique. 26 de Março de 2021. Gravação em Celular.

UAMUSSE, Virgínia Pedro. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 21 de Janeiro de 2021. Gravação em Celular e Camera Zoom Q4.

UAMUSSE, Clementina Ernesto Zimba. **Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo**. Maputo-Moçambique. 02 de Dezembro de 2022. Gravação em Zoom H2n.

WA THIONG'O, Ngugi. **Decolonising the Mind**. London, Portsmouth, Nairobi, Harare: James Curry (London), EAEP (Nairobi), Heinemann (Portsmouth), Zimbabwe Publishing House (Harare), 1986.

WANDERI, Jesse. Pedagogical attributes of the Lozi Silimba from Zambia. In **Music Education in Africa**. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 230-248.

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

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural/ Rodney William**. – São Paulo: Pólen. 2019 (In Feminismos plurais/ Coordenação de Djamila Ribeiro). P. 68-89.

WILLIAMS, Michael. *Mbira/Timbila, Karimba/Marimba: a look at some relationships between African Mbira and Marimba*. 2000.

Hama dzangu

Compositor: Maneto Calmo Tefula

Transcrição: Micas Orlando Silambo

$\text{♩} = 70$

Canto

Mbira

pe 1 1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 5
pd 15 14 13 12 11 10 15 14 11 10 9 9

3

Ha-ma-dzan-gu im - we-e re-ga - i ndi-mu-u-dze - i

7

Re-ga - i ndi-mu-u-dze-i zui-ri-mum-mo-yo mwa - ngu ine

11

zui-ri-mum-mo-yo mwa - ngu Mu-ka-dzi-wa-nguuyu i - ne - e

15

Mu-ka-dzi wa-nguuyu i - ne nda-ka-mui-shu-pi - ki - ra - a

19

Nda-ka-mui-shu-pi - ki - ra ndi-chi mu-ro-o - ra i - ne

23

Mu-san-mu-nga-re nha - ka Mu-san-mu-nga - renha - ka

27

1 1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 7

29

15 14 13 12 11 10 14(pd) 1 1 3 3 3 5 5 7
1(pe) 14 11 10 9 9

31

1 1 1 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 5 5 5
15 14 13 12 11 10 15 14 11 10 9 9

Nharira

Compositor: Ivan Mucavel
Transcrição: Micas Silambo

$\text{♩} = 90$

Voz

Hey ma - ma mu-zim-bháwa mi-naNha-ri-ra i-gi xi - nya - nya-na

Mbira

pe	1	2 1	1 3	3	5	6 5	5	7	7	1	2	1	1 5	5	15(pd)	7	7	7 3	3
pd	15	14	15	11	11	11	11	15	15	13	12	13	11	11	7(pe)	14	15	11	11

5

Dzilává ku - fám-bámó-yéni dziye-la ma - tí - kó dzi va-kóm-bá ntum-bu-lu - ku wa hi-na

9 **2ª vez na 8ª acima**

Wa ku - sá - sé-ka wa kú - xón - ga

13

a he - ya a he - ya a Je-hó - vha ha ha ha

17

Je-hó - vha ha ha ha Je-hó - vha ha ha ha

21

Je-hó - vha ha ha ha ha

D.C.

25

1 2 1 1 8 1 5 8 5 2 4 2 1 1 1 5 5 15(pd) 7 7 7 3 3
15 14 15 15 11 10 11 15 12 13 13 11 7(pe) 14 15 11

29

1 2 14(pd) 14(pd) 10(pd) 10(pd) 6 10(pd) 2 2 2
15 14 1(pe) 1(pe) 3(pe) 3(pe) 5(pe) 10 5(pe) 10 5(pe) 15

31

12(pd) 12(pd) 12(pd) 12(pd) 10 10 15(pd) 7 7 7 3 3
1(pe) 1(pe) 1(pe) 1(pe) 5 7(pe) 14 15 11

33

Hi - ta-vú-la-vú - la ka mi - ló - rhó mu-ngha - nu wa mi-na

37

Hi - ta-vú-la-vú - la ka mi - ló - rhó mu-ngha - nu wa mi-na

Fine

Maria Café

Composição: Zande Mudolas

Transcrição: Micas Silambo

♩ = 120

Voz

Mbira

Pb

pe 13(pd) 5 13(pd) 5 7 1 1 3 1
 pd 7(pe) 15 15 7(pe) 15 15 13 15 11 10 11

3 Fine

13(pd) 5 13(pd) 5 7 1 1 3 5
 7(pe) 15 15 7(pe) 15 15 13 15 11 11 15

5

Ha - yi - ne we - na mi - na u - dzi -

13(pd) 5 13(pd) 5 7 1 1 3 1
 7(pe) 15 15 7(pe) 15 15 13 15 11 10 11

7

ká - rhá - tá

13(pd) 5 13(pd) 5 7 1 1 3 5
 7(pe) 15 15 7(pe) 15 15 13 15 11 11 15

9

Ha - yi - ne we - na mi - na u - dzi -

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 10 1 11

11

xá - ní - sá ha

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 5 15

13

Ma - ri - a Ca - fé mi - na wa - dzi -

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 10 1 11

15

ká - rhá - tá

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 5 15

17

Ma - ri - a Ca - fé mi - na wa - dzi -

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 1 11

19

xá - ní - sá ha

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 5 11 15

21

1.

Ni - cha - ti - le we - na mína hí ri -

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 1 11

23

rhán - dzú

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 5 11 15

25

Ni - cha - ti - le we - na mína hí ri -

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 1 11

27

rhán - dzú ú

13(pd) 7(pe) 15 5 15 13(pd) 7(pe) 15 5 15 7 13 1 1 3 5 11 11 15

29

Mi - na na we - na se hi - ga - ma la -

5 11 10 5 11 10 5 11 3 13 1 15 14 1 15 3 13 5 11 15

31

ni

13(pd) 7(pe) 12 1 13 12 11 5 10 5 13(pd) 7(pe) 12 1 13 12 13 1 12

33

Mi - na na we - na se hi - ga - ma la -

5 11 10 5 11 10 5 13 3 13 1 15 14 1 15 3 13 5 11 15

35

ni i i i i ni ri-rhán - dzú ra

13(pd) 7(pe) 12 1 13 12 11 5 10 5 13(pd) 7(pe) 12 1 13 12 13 1 12 13(pd) 7(pe) 12 1 13 6 4 2 11 13 15

38

mi - na na wena Se li - fam - bi -

13(pd)
7(pe) 12 1 13 6 10 9 5 15 1 13(pd)
7(pe) 12 13 6 11 4 13 2

40

le mbi - lwi - ni ya mina ri - rhán - dzú ra

15(pd)
7(pe) 14 1 15 4 13 6 11 15 1 13 5 11 10 5 11 6 11 4 13 2

42

mi - na na wena Se li - fam - bi -

13(pd)
7(pe) 12 1 13 6 10 9 5 15 1 13(pd)
7(pe) 12 13 6 11 4 13 2

44

le mbi - lwi - ni ya mina ei i -

15(pd)
7(pe) 14 1 15 4 13 6 11 15 1 13 5 11 10 5 11 15(pd)
7(pe) 15 1 15

46

e

pb

13(pd)
7(pe) 15 5 15 13(pd)
7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 10 11

48

13(pd)
7(pe) 15 5 15 13(pd)
7(pe) 15 5 15 7 13 1 15 1 11 3 5 15

50

V3

13(pd)
7(pe) 12 1 8(pd)
5(pe) 2 4 13 13(pd)
7(d) 12 1 8(pd)
5(pe) 2 4 6 13 11 1

52

D.C. al Fine

5 9 5 10 6 11 4 13 2 15 6 11 4 13 1 11 6 3 1 11 5 11 13(pd)
7(pe) 1 12 5 11 5 10 7 15 1 11

Mátí

Composição: Zande Mudolas

Transcrição: Micas Silambo

$\text{♩} = 80$

Voz

Mbira

Intro

pe 1 6 4 8(pd) 13(pd)12(pd) 12(pd) 7 1 6 4 6
 pd 7 11 13 5(pe) 7(pe) 1(pe) 1(pe) 13 13 11 13 11

3

15(pd) 1 6 7 1 6 4 6 5 1 6 5 1 6 4 6
 7(pe) 15 11 15 11 13 11 9 9 11 11 11 13 11

5

1. 2.

3 3 3 3 1 6 13(pd) 1 1 1 1 6 4 6 3 8(pd) 4 6 1 3 5
 13 12 13 12 13 7 11 8 7(pe) 12 12 13 11 13 11 13 12 2(pe) 15 13 11 7 11 15

8

Pb

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3 5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
 7(pe) 13 13 11 7(pe) 15 15 11 9 9 9 15 13 13 13 11

12

Má - ti ya - kú - bá - sá ya - kú - phá ma - ká - lá

Pbv

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
 7(pe) 12 13 13 11 7(pe) 14 15 15 11

14

ngo-pfu mu-gan - gé - ni wa mi - na

5 1 1 8 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
9 10 8 9 9 15 13 12 13 13 11

16

Má - tí hi-phú - zá-ka mu-gan-géni ma-lu - va

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
7(pe) 12 13 13 11 7(pe) 14 15 15 11

18

ngo-pfu má tí í í í í

5 1 1 8 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
9 10 8 9 9 15 13 12 13 13 11

20

Má-tí la - wa ya - ku - lá - vá mpfu-ká u - ta - tí - má a

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
7(pe) 12 13 13 11 7(pe) 14 15 15 11

22

tó - rhá wena ma - ká - rhá - tá á á á

5 1 1 8 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
9 10 8 9 9 15 13 12 13 13 11

24

Má-tí la-wa ya-kú - nchí-ma ya - ku - ta - ni hí-phú-zá - ká ti -

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
7(pe) 12 13 13 11 7(pe) 14 15 15 11

26

ve - ni wena ma - hí - dlá - yá á - á - á

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
9 10 8 9 9 15 13 12 13 13 11

28

Má - tí í í í í

13(pd) 1 1 7 1 5 5 pd15 1 1 7 1 3 3
7(pe) 12 13 13 11 pe7 14 15 15 11

30

Má-tí í - í í í í

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5 3 1 1 3 3 5 5
9 10 8 9 9 15 13 12 13 13 11 13 12 13 13 11

33

VI

13(pd) 1 8(pd) 1 2 1 4 1 6 3 1 15(pd) 1 2 1 4 1 2 6 2 1
7(pe) 5(pe) 7 15 13 11 11 7(pe) 15 13 15 11

35

I. II.

5 18(pd) 1 2 1 4 1 6 2 1 3 3 12(pd) 1 1 1 6 3 3 12(pd) 8(pd) 4 6 1 3 5
9 5(pe) 7 15 13 11 13 12 3(pe) 12 12 7 11 8 13 12 3(pe) 2(pe) 15 13 11 7 11 15

38

ku-xwe-va kami-na xi-kó - lwe-ni xa mi-na a-dzi-fú-ndhí a
Mi-ló-rhóyami-na se yo - pé-gwa ni má-tí sva-dzi-vá - vá mbi-

Pb

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
7(pe) 13 13 11 7(pd) 15 15 11

40

nchú-múwena yi-ku - lá-vá má-tíwena yi-ni mú-dzu-ku
lwi - ni mina dzi-to

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5 3 1 1 3 3 5 5
9 9 9 9 15 13 13 13 11 13 13 13 11

43

Má-tí í í í í

13(pd) 1 1 7 1 5 5 15(pd) 1 1 7 1 3 3
7(pe) 13 13 11 7(pd) 15 15 11

45

Má-tí í - í í í í e

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5 3 312(pd)12(pd) 12(pd) 6 2 1
9 9 9 9 15 13 13 13 11 13 12 3(pe) 1(pe) 1(pe) 11 15

48

V2

13(pd) 1 6 2 7 1 6 2 1 7 1 6 2 1 7 6 2 1 7
7(pe) 12 11 13 12 11 15 14 11 15 11 15 11

50

1. 2.

6 5 6 5 6 2 2 3 3 1 2 (pd) 1 2 (pd) 1 2 (pd) 6 2 1 3 3 1 2 8 (pd) 4 6 1 3 5
 9 8 8 9 8 8 11 15 13 12 3 (pe) 1 (pe) 1 (pe) 11 15 13 12 3 2 (pe) 15 13 11 7 11 15

53

Pb Má - tí la - - wa a a a a

13 (pd) 1 1 7 1 5 5 15 (pd) 1 1 7 1 3 3
 7 (pe) 13 13 11 7 (pe) 15 15 11

55

a má - tí la - wa a a

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
 9 9 9 9 15 13 13 13 11

57

má - tí lawa a a a a a a

13 (pd) 1 1 7 1 5 5 15 (pd) 1 1 7 1 3 3
 7 (pe) 13 13 11 7 (pe) 15 15 11

59

se ku - ká-lá ka wo-na má - tí la-wa a a a

5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5 13 (pd) 1 1 7 1 5 5
 9 9 9 9 15 13 13 13 11 7 (pe) 13 13 11

62

1.

Ka-si yimá-ní xa-na nga ta hi-pfu-na

15(pd) 1 1 7 1 3 3 5 1 1 5 1 1 3 1 1 3 3 5 5
 7(pe) 15 15 11 9 9 9 9 15 13 13 13 11

65

2.

hey hey ta hi-pfu-na

13(pd) 1 1 7 1 5 5 3 3 12(pd) 8(pd) 4 6 1 3 5 13(pd)
 7(pe) 13 13 11 13 12 3(pe) 2(pe) 15 13 11 7 11 15 7(pe)

Mvura

Compositor: Maneto Tefula
 Transcrição : Micas Silambo

$\text{♩} = 90$

Canto

Mbira

1. 5 5 1 3 3 1 5 5 1 7 7 1

4

Ho - ye

9 9 11 11 9 9 13 13

6

1. ndhe ndhe ho-ye ndhe ndhe ndhe ndhe Ho - ye

9 5 5 9 1 11 3 3 11 1 9 5 5 9 1 13 7 7 13 1

8

2. ndhe ndhe ndhe ndhe Ho - ye

9 5 5 9 1 13 7 7 13 1

9

1. ndhe ndhe ho-ye ndhe ndhe ndhendhe Ho-ye ndhe ndhe ndhe ndhendhe Ho-na-
 Ho-na-

2.

12

1. | 2.

i mvu-ra mvu-ra woo mvu-ra yoo Ho-na zu-va Va-ku-
i zu-va zu-va woo

12

1. | 2.

i mvu-ra mvu-ra woo mvu-ra yoo Ho-na zu-va Va-ku-
i zu-va zu-va woo

15

1.

ru va-ka-re va - ka-ti zve-se zvi-no - po-na woo ne mvu-ra yoo Va - ku

17

2.

zu - va yoo Ka - na i -

18

1. | 2.

- su-su ti-no-ra-ra-ma ne mvu-ra yoo Ka-nai zu-va yoo Ka-na

21

zve-se zve-mu - sa-ngu zvi-no - ra-ra - ma ne mvu-ra yoo Ka - na
zu - va yoo

23

zve - se ti - no - ri - ma zvi - no - ra - ra - ma ne mvu - ra yoo Ka - na
zu - va yoo Ho - nai

25

1. mvu - ra i - no - ra - ra - mi - sa zve - se Ho - nai Hoyo
zu - va i - no - ra - ra - mi - sa zve - se

28

1. ndhe ndhe ho - ye ndhe ndhe ndhendhe Ho - ye ndhe ndhe ndhendhe Hoyo
2. ndhe ndhe ho - ye ndhe ndhe ndhendhe Ho - ye ndhe ndhe ndhendhe

31

1. ndhe ndhe ho - ye ndhe ndhe ndhendhe Ho - ye ndhe ndhe ndhendhe
2. ndhe ndhe ho - ye ndhe ndhe ndhendhe

34

VI

9 6 5 9 1 11 3 3 11 1 9 6 5 9 1 13 7 7 13 1

36

V2

9 6 5 9 1 11 4 3 11 1 9 6 5 9 1 13 7 7 13 1

38

9 6 5 9 1 11 4 3 11 1 9 6 5 9 1 13 8 7 1

V3

40

9 6 6 9 1 11 4 3 11 1 9 6 5 9 1 13 7 7 1

V4

42

9 6 6 9 1 11 4 3 11 1 9 6 5 9 1 13 8 7 1

V5

44

9 6 5 9 1 11 4 3 11 2 9 6 5 9 1 13 8 7 2

V6

46

9 6 5 9 2 11 4 3 11 2 9 6 5 9 2 13 8 7 2

V7

48

9 6 5 9 2 11 4 3 11 2 9 6 5 9 2 13 8 7 2

V8

50

1. 2.

pb

9 6 5 9 2 4 3 2 9 6 5 2 8 7 14 2 9 6 5 2 8 7 1

9 9 11 11 9 9 9 10 9 9 9 10 13

53

1. 2.

9 5 5 9 1 3 3 1 9 5 5 1 7 7 1 9 5 5 1 7 7

9 9 11 11 9 9 13 13 9 9 13 13

Rhendzeveta

Composição: Zande Mudolas
 Transcrição: Micas Silambo

♩ = 100

Voz

Mbira

Intro

pe
pd

11 5 11 5 15 1 15 1 15 3 1 15 3 3 13 3 3 13 1 1 3 1 3 13 13 13 15 13 15 13

3

5 5 1 1 3 1 3 6 4 2 6 4 1 6 3 9

5

VI

6 5 1 2 1 2 1 4 1 3 3 2 1 4 1 1 3
 9 8 8 7 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

7

Rhen-dze-ve-ta vu-tó - mí-a nká-má se wa fám - bá U-nga-
 Rín - gí-sá a vu-tó - mí-a nká-má wa ku - - - sí - yá

Pb

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3 3 3 1 1 3 1 3
 9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

10

sá - lí ndzhá-kú ma-kwé-rhú wa mí - na A-va-

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
 9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13 15 13

12

xa - vi nká - má mi - sá - vé - ni ndho - ta

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

14

Va-n'wá-ni se vo-fi-ka phá-mbke-ni i U-nga
Va-n'wá-ni se vo-fám-bá ma-hlwé - ni

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3 3 3 1 1 3 1 3
9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13 15 15 13 15 13

17

sá - lí ndzhá-kú ma - kwé - rhú wa mi - na a - va

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

19

xa - vi nká - má mi - sá - vé - ni ndho - ta La - ká - rhá -
La - ká - rhá -

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

21

tá á vu - tó - mí ku - lá - vé - ka we - na u - maha -
tá á vu - tó - mí ku - lá - vé - ka we - na u - ri - ma

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

23

- nchú-mú U - ta - kó - tá ku - ku - ma xa - n'wa-nchú -
xi - ko - mu U - ta - kó - tá ku - gwá - lá xa - n'wa-nchú -

25

mú ndho-ta a mi - sá - vé - ni ya we -
mú ndho-ta a vu - tó - n'wi - ni la we -

27

na i e hey hey La - ká - rhá
na i e hey

30

VI

32

A - ku - ná mu - n'wá - ná se a nga ta ku - pfu - na mi - sá - veni
Mi - ló - rhó ya we - na se yi - lum - ba we - na mi - sá - ve - ni

Pb

34

lun - gi - sa vu - tó - mí rhen - dze - ve - ta we - na ndho - ta
 lun - gi - sa vu - tó - mí rhen - dze - ve - ta we - na ndho - ta

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
 9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

36

Xi - lo ni xi - lo mi - sá - vé - ni we xine se nká - má wa xo - na kón - gó - ma

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
 9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

38

phám - bhe - ni

5 1 7 1 3 1 3 3 1 1 3 1 3
 9 10 11 15 15 15 13 15 13 12 13 15 15 13 15 13

40

V2

6 8 2 1 4 1 2 1 4 2 3 3 8(pd) 1 2 1 4 1 6 1
 9 1 15 13 15 13 15 13 12 3 5(pe) 15 13 11 15

42

V3

6 1 2 1 4 1 2 1 4 2 3 3 8(pd) 1 2 1 4 1 6 1
 9 10 15 13 15 13 15 13 12 3 5(pe) 15 13 11 15

44

1. 2.

V4

5 18(pd)1 2 1 4 18(pd) 1 3 38(pd)1 2 1 4 18(pd) 1 3 18(pd)1 2 1 4 18(pd) 1
 11 10 5(pe) 15 13 5(pe) 15 13 12 5(pe) 15 13 5(pe) 15 13 12 5(pe) 15 13 5(pe) 15

47

Coda

5 5 1 1 5 5 5 3 3
 13 13 11 11 11 5 13 13

Vutómí la kútíka

Compositor: Zande Mudolas

Transcrição: Micas Silambo

Intro
♩ = 100

Voz

Mbira

pe 3 3 3 2 2 4 4 13(pd) 7 1 4 4 6 1
pd 11 10 11 15 15 13 13 7(pe) 12 13 13 13 11

3

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd)13(pd)13(pd) 5 5 5 515(pd)15(pd)
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 7(pe) 7(pe) 11 11 11 11 7(pe) 7(pe)

Pb

5

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

1ª V

7

3 6 1 6 5 1 2 1 13(pd) 1 515(pd) 1 1 1
11 10 11 15 11 8 9 15 7(pe) 12 11 7(pe) 14 13 12

Chamada do canto

9

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd)13(pd)13(pd) 5 5 5 515(pd)15(pd)
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 7(pe) 7(pe) 11 11 11 11 7(pe) 7(pe)

Pb

11

Lá-vi-sá-ni jam-bu se li-xí-le va-ma - kwé-rhú hú pfú-ká-ni a-hi-fám-bé-ni ma-

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

13

sí-n'wi-ni

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

15

Yin-gi-sá-ni nkú-kú wa-mi-pfú-xá va-ma - kwé - rhú pfú-ká-ni a-hi-fám-bé-ni ku-

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

17

ri-me-ni ma-do-da

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

19

Na wi-na tin-tom-bhí mi-nga-sá-lí ndsá-kú wi-na hú pfú-ká-ni ya-mi-lá-vá a

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

21

com-be - ni

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

23

Ná wi - na svi-lhan-gi mi-nga-sá - lí ndsá - kú wi - na pfú - ká - ni ya-mi-lá - vá xi -

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

25

kó - lwe - ni mi - ta - fún - dhá

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

27

Vu-tó-mí la kú - tí - ka i - yo - yo li - lá - vá ku-rhen-dze - ve -
Vu-tó-mí la - ku - tá - ni i - yo - yo li - lá - vá ku - tí - yí - sé -

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

29

ta ma-kwé-rhú wa mi - na
la ma-kwé-rhú wa mi - na

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 515(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

31

Hi - yo i - ma-ham -

33

ye - la ya hi - na mu-gan - gé - ni a - he - he - he

35

Vu - tó - mí la ku ri - ma ku - la - vé - ka nta - mu u - ta -

37

kó - tá ku - dá ma-kwé-rhú wa mi - na

39 **2^a V**

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 5 15(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 5 15(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 5 15(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 5 15(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

3 2 1 4 1 2 4 6 2 1 13(pd) 2 1 4 1 2 4 6 1
11 12 15 13 15 13 15 7(pe) 12 13 15 13

41 **3^a V**

3 8(pd) 1 8(pd) 1 2 4 6 2 1 13(pd) 8(pd) 1 2 1 4 6 15(pd) 1
11 12 5(pe) 5(pe) 15 13 11 15 7(pe) 12 5(pe) 15 13 13 7(pe) 15

43 **4^a V**

3 6 2 1 4 2 6 1 14(pd) 1 4 1 2? 1 4 6 15(pd) 1
11 10 11? 15 13 15 11 10 7(pe) 13 15 13 13 7(pe) 15

45 **3^a V**

3 8(pd) 1 8(pd) 1 2 4 6 2 1 13(pd) 8(pd) 1 2 1 4 6 15(pd) 1
11 12 5(pe) 5(pe) 15 13 11 15 7(pe) 12 5(pe) 15 13 13 7(pe) 15

47 **Pb**

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 1 5 15(pd) 13 1 1
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 12 11 7(pe) 11 15

49 **Coda**

3 6 1 3 5 15(pd) 1 13(pd) 13(pd) 13(pd) 5 5 5 5 15(pd) 15(pd) 3
11 10 11 15 11 9 7(pe) 15 7(pe) 7(pe) 7(pe) 11 11 11 11 7(pe) 7(pe) 11

Back to Ancient Africa

Composição: Ivan Mucavel
 Transcrição: Micas Silambo

♩ = 100

Voz

Mbira

Pb.v

A4 A2 A1 A1 A4 A2 A1 A1 A6 A6

M3 G3 M4 M5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7 M3 G3 M4 G5 M4 G5

1. 2.

A5 A5 A6 A6 A4 A4 A4 A2 A5 A5 A6 A6

M2 G1 M4 G5 M2 M1 M3 G3 M4 G5 M4 G7 M2 G1 M4 G5 M2 M1

7

wish I could go back to my an - ces - tors learn back the
 wish I could go back to my an - ces - tors learn back the

Pb

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

9

skill that We have lost that were built by great E - gy - pt I
 skill that We have lost that were built by great Zim - ba - bwe I

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

11

wish I could go back to my an - ces - tors learn back the

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

13

skill that we have lost that were built by great E - gy - pt

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

15

Oh oh oh oh grand - mo... and grand - pa...

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

17

get to tell the real true to this young ge-ne-ra-tion young ge-ne-ra-tion I

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1 M2 G1 M4 G5 M2 M1

20

wan - na go all the way back to my past

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

22

try to see the point where my his - to - ry got lost I

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

24

wan - na go all the way back to my past

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

26

try to see the point where my his - to - ry go lost I

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

28

wish I could go back to my an - ces - tors learn back the

A4 A4 A4 A2 A1 A1 A4 A2

M3 G3 M4 G5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7

30

skill that we have lost that were built by great E - gy - pt

A1 A1 A6 A6 A5 A5 A6 A6

M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

32

A6 A6 A6 A5 A5 A4 A3 A2 A1 A1 A6 A6 A6

M3 G3 M4 M5 M4 G7 M3 G3 M5 G6 M4 M7 M3 G3 M4 G5 M4 G5

35

1. 2.

A5 A5 A6 A6 A6 A4 A4 A6 A6 A6 A4 A4 A3 A2 A1 A1

M2 G1 M4 G5 M2 M1 M3 G3 M4 M5 M4 G7 M3 G3 M4 M5 M4 G7

38

A4 A4 A3 A2 A4 A4 A6 A6 A5 A5 A6 A6 A1 A1 A1 A1

M3 G3 M5 G6 M4 M7 M3 G3 M4 G5 M4 G5 M2 G1 M4 G5 M2 M1

41

43

Musical score for measures 43-44. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) with rests, a piano right-hand line (treble clef), and a piano left-hand line (bass clef). The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords. Measure 43 has a repeat sign at the end. Measure 44 has a repeat sign at the end.

Chord labels for measures 41-42:

- Measure 41: A4 A1, A4 A1, A4 A2, A4 A1, A4 A1, A4 A2
- Measure 42: M3 G3, M4 M5, M4 G7, M3 G3, M5 G6, M4 M7

Chord labels for measures 43-44:

- Measure 43: A4 A1, A4 A1, A6 A6, A5 A5, A6 A6, A4 A1
- Measure 44: M3 G3, M4 G5, M4 G5, M2 G1, M4 G5, M2 M1, M3 G3

Mama Africa

Composição: Ivan Mucavel

Transcrição: Micas Silambo

♩ = 100

Voz

Mbira

Pb

A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

3

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

5

Chamada de canto

A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

7

X A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

9

Pb Ma-ma say the way we go now

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

11 **1.**

Oh ma-ma say the way we go now

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

13 **2.**

Ma-ma say the way we go now

Chamada de canto

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

15

Ma-ma say ta-ke(it) ea - sy ta-ke(it) ea - sy

A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment includes guitar chord diagrams. The first system (measures 9-10) is marked 'Pb' and has the lyrics 'Ma-ma say the way we go now'. The second system (measures 11-12) is marked '1.' and has the lyrics 'Oh ma-ma say the way we go now'. The third system (measures 13-14) is marked '2.' and has the lyrics 'Ma-ma say the way we go now', with a section labeled 'Chamada de canto'. The fourth system (measures 15-16) has the lyrics 'Ma-ma say ta-ke(it) ea - sy ta-ke(it) ea - sy'. The guitar chord diagrams are: A1, X, A5, A5, A1 A4, A3, A2, A1, A5, A5, A1 A4, A3, A2. The bass line consists of eighth notes: M1 G1, M2 G2, M3 G3, M4 G5, M2 G4, M2 G4, M2 G4, M2 G4.

17

boy Oh oh ma-ma say ta-ke(it) ea - sy ta-ke(it)ea - sy

X A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

19

boy Oh oh ma-ma say ta-ke(it) ea - sy ta-ke(it)ea - sy

X A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

21

boy Oh oh ma-ma say ta-ke(it) ea - sy ta-ke(it)ea - sy

X A1 A2 A1 A1 A2 A1 A1 A2 A1 A2 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

23

1.

boy Ma-ma A - fri - ka ta-ke(it)ea - sy

Pb A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

25

boy Long way to free - dom ta - ke(it) ea - sy

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

27

boy Ma ma - ma A - fri - ka ta - ke(it) ea - sy

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

29

boy Long way to free - dom ta - ke(it) ea - sy

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 A2 A1 A5 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

31

boy Ta - ke(it) ea - sy

A1 X A5 A5 A1 A4 A3 X A5 A1 A1 A5

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5

VI

33

I.

A1 A1 A5 A1 A4 A3 A2 A1 X A5 A1 A1 A5

M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5

35

V2

A1 X A5 A1 A5 A1 A5 A1 A5 A1 A5 A1 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

37

V3

A1 X A9 A9 A4 A8 A3 A7 A3 A6 A2 A5 A4 A3 A2

M1 G1 M2 G2 M3 G3 M4 G5 M2 G4 M2 G4 M2 G4 M2 G4

Tshiketa kudelela

Compositor: Luka Mukhavele
 Transcrição: Luka Mukhavele e Micas Silambo

$\text{♩} = 106$

Canto

Canto

Mbira

Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-wa-ani yo van-ga-a-ku-dla -
 Tshi-ka sva a ku-de - le-laa va-a-va-nu - na va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla -
 Tshi-ke - ta a ku-de - le-laa va-a-va-sa - ti va'n-nwa-ani-yo van-ga-a-ku-dla -

A4 A4 A4 A4 A3A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

M3 G3 M4G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

4

ya
ya
ya

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

6

Tshi-ke - ta a - ku - de - le - laa va - a - va - nu - na va'n-wa - ani - yo - oh! van - ga - a - ku - dla -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

8

ya

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

10

U - nga mu - ga - ngi - se nsa - ti wa va - nhu we - no - oo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

12

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

14

Am-bhi ayo - xon - ga igi i ntsu - mi mu-tsi - ke - ti u - gei mu -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

16

ga - gi - se nsa-ti wa va - n'we-ee

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

18

U-nga ga - gi nu - na wa va'n - we-ee

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

20

Am-bhi ani svi - ti - me-la ni ma - vhi - yan-wu mu-tsi - ke - ti ugeimu - ga - a -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

22

- ngi nu - na wa va'n - we-ee

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

24

Tshi-ke - ta ku-de - le - la va - va - nu - na va' - nwa - ni yo van - ga - ku - dla -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

26

ya A - hee svi - ni - kom - bo we - noo hoo svi - ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

28

bo A - hee svi - ni - kom - bo we - noo hoo svi - ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

30

bo ba - so - pa svi-ni - kom - bo we - noo hee svi-ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

32

bo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

34

A4 A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A1 A1 A4

G3 G5 G6 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 G2 G3

36

1. | 2.

hee svi-ni-kom -

hee svi-ni-kom -

A5 A6 A7 A7 A6 A4 A1 A3 A1 A4 A1 A3 A1 A4

G3 G5 G6 G6 G7 M6 M6 M4 M6 G1 G2 G3 M6 M4 M6 G1 G2 M3/G3

Repetição - termina com entrada da voz de inferior

39

1. | 2.

bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom -

bowe-noo hee svi-ni-kom - bo hee svi-ni-kom - bo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

42

bo

Lo-ku va-ku - tho - ma va - ta-ku - hla - hla we - noo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

44

Lo-ku va-ku - ku - ma va - ta-ku - ga - ga-dze - lo-oo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

46

Phe ³ va - ta - ku - bho - ha hi-ma - tchi - ni va-ku - hla - hla hi-ma - ba -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

48

hee svi-ni - kom -

ga va-ku - gan - ghan-dzela hi-ma - bhe - wu - lo - o hee svi-ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

50

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

bo we - noo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

52

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

bo svi - tshi - ke - ti svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

54

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

bo va - ta - ku - bho - ha hi-ma - tchi - ni we - no-oo hee svi-ni - kombo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

56

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom -

Phe ³ va - ta - ku - hla hla hi-ma - ba - nga we - no - o hee svi-ni - kom -

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

58

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom - bo

bo hee svi-ni - kom - bo hee svi-ni - kom - bo

A4 A4 A4 A4 A3 A2 A1 A1 A3 A1 A1 A1 A3 A1 A4

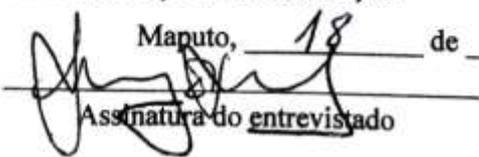
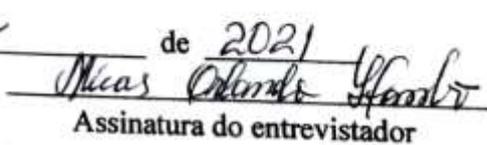
G3 M4 G5 M5 G6 G7 M6 M6 M4 M6 M6 M4 M3/G3

Termos de consentimento livre esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas as minhas dúvidas, eu LUKAS JOHANE MUCAVI-L (LUKA MUKHA ⁽⁻⁾ portador de identidade número 1101010931775 declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 18 de Junho de 2021
 Assinatura do entrevistado
 Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos Mbireiros moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu António Silambo portador de identidade número 110100178622B declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controle das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 10 de Setembro 2019
António Silambo Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFPB), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFPB. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas as minhas dúvidas, eu Amor Marcello dos Marquês (May Messia), portador de identidade número _____, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFPB), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 18 de Fevereiro de 2022
May Messia Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos Mbireiros moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Beauty Alves Sitaé portador de identidade número 1101013205894 declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 25 de 09 2019
Beauty Alves Sitaé Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFPB), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos *Mbireiros* moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFPB. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Clelio Anícho Vihubo portador de identidade número 110105144981B declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFPB), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 05 de Setembro 2019
Clelio Anícho Vihubo Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas as minhas dúvidas, eu Blenestina Ernesto Zimba Kamusse portador de identidade número 1101007219151, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes do consentimento a presente declaração.

Maputo, 30 de Novembro de 2022
Blenestina Zimba Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFPB), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFPB. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Delta Acácio Cumbane portador de identidade número _____, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFPB), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 08 de Dezembro 2020
Delta Acácio Cumbane Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa "O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico", desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFPB), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos Mbireiros moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFPB. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu ESTEVÃO CARLOS DOS S. AMISSO portador de identidade número SAH28834, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFPB), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controle das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 05 de SETEMBRO 2019
[Assinatura]
 Assinatura do entrevistado

Micas Orlando Silambo
 Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “**O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico**”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos *Mbireiros* moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Juan Johan Mucavel portador de identidade número 110108870609A declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 29 de Agosto 2019
Juan Johan Mucavel Micas Orlando Silambo
 Assinatura do entrevistado Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos Mbireiros moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Ameto Balmo Tefula portador de identidade número 110100985725P, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Ameto Balmo Tefula Maputo, 13 de Outubro 2019
Assinatura do entrevistado Micas Orlando Silambo
Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa “O processo de formação de nove Mbireiros moçambicanos: Um circuito etnográfico”, desenvolvida como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraiba (UFBP), tem como objetivo compreender e documentar as práticas e saberes utilizadas(os) pelos Mbireiros moçambicanos na sua formação. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e atuações a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraiba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Ozias Américo Macoo portador de identidade número 110504517953M, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraiba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 17 de Setembro 2019
Ozias Macoo Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Pedro Júlio Ste portador de identidade número 110100382917B declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 19 de Março de 2022
Pedro Júlio Ste Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Raimundo Licença portador de identidade número 110304041113, declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controle das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 28 de Abril de 2021
Raimundo Licença Assinatura do entrevistado
Micas Orlando Silambo Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e acadêmicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Simão Adriano Nhaceli portador de identidade número 110100142155 declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restrições de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controle das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração

Maputo, 11 de Janeiro 2021

Micas Orlando Silambo Simão Adriano Nhaceli
Assinatura do entrevistado Assinatura do entrevistador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido destinados aos entrevistados

Fui informado de que a pesquisa **Performance e Transmissão Musical dos Vachayi va Timbira**, desenvolvido como trabalho de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal de Paraíba (UFBP), tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que representam os sujeitos, situações, características e processos que constituem a transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo, bem como as inter-relações desses aspectos com as dimensões mais amplas dessa cultura musical. Fui informado também que a construção dos dados envolve a gravação das entrevistas semiestruturadas e apresentações performáticas a serem realizadas presencialmente, atendendo fins científicos e académicos. Fui informado, igualmente, que a participação nesta pesquisa não envolve danos ou prejuízos à pessoa participante na pesquisa. Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa são o Professor Dr. Marcello Messina do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba e doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa. É estabelecido o compromisso por parte dos pesquisadores de aclarar quaisquer dúvidas e demais informações que sejam necessárias no momento de realização da pesquisa ou posteriormente, por meio de telefone (83) 32167005 do programa PPGMUS da UFBP. Após ter sido devidamente informado(a) dos aspectos relacionados com a pesquisa e ter elucidado todas minhas dúvidas, eu Vingonia Pedro U. MESSINA portador de identidade número 1101001294196 declaro para os devidos fins que concedo os direitos da minha participação por meio de atividades desenvolvidas e depoimentos para a pesquisa realizada na Universidade Federal de Paraíba (UFBP), desenvolvida pelo doutorando Micas Orlando Silambo, aluno do referido programa com orientação do Professor Dr. Marcello Messina, para que sejam utilizados integralmente ou em parte, sem considerar restritas de prazos e citações, a partir desta data. Igualmente, dou permissão e uso de referências à terceiro, ficando o controlo das informações a cargo dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBP.

Renunciando voluntariamente aos meus direitos autorais e os de meus descendentes dou consentimento a presente declaração.

Maputo, 22 de Janeiro 2020

Vingonia Pedro
Assinatura do entrevistado

Micas Orlando Silambo
Assinatura do entrevistador

Cartas de Cessão de Direto

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Lucas Johane Mucavel, portador de identidade número 1101010936875 declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Antônio Mussaora Bure Simango, portador de identidade número 110100178622B declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Beauty Alves Sitee, portador de identidade número 110101320589A declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Orlando Micas Silambo, portador de identidade número 110105144981B declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Blamestina Ernesto Zimba Namuse portador de identidade número 110100721915A declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Delta Alacic Aumbane, portador de identidade número _____ declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, ESTEVÃO CARLOS DOS S. AMISSE, portador de identidade número 15A488834 declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, José Tolivar Mucavel, portador de identidade número 11010887069A declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Maneto Galmo Tefula, portador de identidade número 110100985725P declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Ozias Américo Maceo, portador de identidade número 11050451795M declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Pedro Juli Ste, portador de identidade número 40100382917B declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Boimunda Licenga, portador de identidade número 110304041773 declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Simão Adriano Nogueira, portador de identidade número 11010014218^F declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.

Modelo da Carta de Cessão de Direito

Eu, Virgínia Pedro Wernicke, portador de identidade número 1101001294190 declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos das entrevistas e das gravações revisadas por mim, para Micas Orlando Silambo, identidade (passaporte) 15AJ99669, podendo este utilizá-las integralmente ou em parte, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Dessa forma, autorizo o uso das citações e imagens. Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria dos ditos dados subscreve o presente documento.