

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÉ “MÚSICA E MULHERES”

As mulheres na prática da mbira em Moçambique: rompendo barreiras marcadas pelo gênero

Micas Orlando Silambo 

Universidade Eduardo Mondlane, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes | Maputo, Moçambique

Resumo: Este artigo avalia a contribuição das mulheres na prática da mbira em Moçambique na contemporaneidade, rompendo as barreiras históricas estabelecidas pelo gênero. Sob as lentes pós-coloniais e decoloniais, analisam-se trabalhos da etnomusicologia que ausentam as mulheres na prática da mbira, devido: a demonização da prática de mbira na África; a atribuição de maior autoridade aos homens; a proibição de mulheres menstruadas de comparecer em cerimônias espirituais; a masculinização da mbira; e a objetificação de mulheres para satisfação sexual. Com base nas histórias orais, entrevistas, observações, notas de campo, pesquisa bibliográfica e registros fotográficos constatou-se que as mulheres, foram apenas subjugadas, mas não derrotadas – suas ações renascem uma perspectiva africana na contemporaneidade. Elas, como cantautoras, trazem suas vivências e visões para o centro do discurso seja na composição, na construção, na execução ou na reverberação da mbira. O seu protagonismo desnaturaliza estereótipos canônicos da prática e pesquisa da mbira. A luta continua.

Palavras-chave: Mulheres, Gênero, Prática da mbira, Moçambique, Contemporaneidade.

Abstract: This article evaluates the contribution of women in the practice of mbira in Mozambique today, breaking down the historical barriers established by gender. Under post-colonial and decolonial lenses, this article analyses ethnomusicological works that absent women in the practice of mbira, due to: the demonization of the practice of mbira in Africa; the attribution of greater authority to men; the prohibition of menstruating women from attending spiritual ceremonies; the masculinization of mbira; and the objectification of women for sexual satisfaction. Based on oral histories, interviews, observations, field notes, literature research, and photographic records, it emerged that women were only subjugated, but not defeated – their actions revive an African perspective in contemporary times. As *cantautoras*, they bring their experiences and visions to the center of the discourse, whether in the composition, manufacture, performance or transmission of the mbira. Their protagonism denaturalizes canonical stereotypes of mbira practice and research. The struggle continues.

Keywords: Women, Gender, Mbira practice, Mozambique, Contemporaneity.

Em África, em particular Moçambique, o colonialismo reprimiu as artes musicais suas canções, danças, instrumentos musicais e indumentária. Estas artes se teciam integralmente, ou seja, numa performance, filosoficamente africana, uma parte dependia da outra, traduzindo o princípio Wumunhu¹.

“Em África, música pode ser a dança que se ouve; e dança, a música que se vê” (Freire, Graeff, 2020, p. 120). Eu danço porque tu cantas; Eu canto porque tu danças; Eu danço porque tu tocas; Eu toco porque tu danças; Eu canto porque tu tocas; Eu toco porque tu cantas; O meu sinal gestual e sonoro é assim, porque visto essa pele, essas missangas,; Faço isso porque temos propósito; Somos interdependentes; A munhu i munhu ha vanhu². Portanto, uma pessoa é apenas uma pessoa através de outras pessoas; uma parte de artes musicais africanas é significativa junto das outras.

Entretanto, reprimindo uma das partes das artes musicais, reprime-se toda cultura. Mulheres africanas visionárias e conscientes da agenda deste fenômeno repreensivo buscaram ações reacionárias, por exemplo na prática da mbira (fig. 1).

FIGURA 1 – Mbira nyunganyunga³.



Fonte: Arquivo do autor

¹ Da língua moçambicana xiChangana comumente falada na província de Gaza, Sul de Moçambique.

² Do xiChangana (eu sou, porque você é);

³ Construída na Xitata Luteria Africana.

Há relatos de que a relocação da mbira em Moçambique contemporâneo deu-se com o aparecimento da banda feminina Licuti criada, no início da primeira década do século XXI, em Maputo pela moçambicana “falecida Lídia Mati (fig. 2) que era uma grande executante da mbira, a primeira mulher que executou a mbira nyunganyunga em Moçambique, [...] no contexto contemporâneo” (Dos Marquile, 2022).

FIGURA 2 – Lídia Mati segurando uma mbira embutida na cabaça.



Fonte: Jornal a Verdade

Segundo narra uma das fundadoras dessa banda, a Clementina Uamusse (2022), “Ela [referindo-se a Lídia] sempre pensou que fosse bom que criássemos um grupo de mulheres focadas na música tradicional. [...] Então, quando ela falou-me isso eu fiquei interessada”.

É por esta iniciativa que Uamusse (2022) lembra-se da Mati como “uma mulher guerreira [com] pujança – essa coisa de dizer nós mulheres somos capazes, não fiquemos na dependência [...]”. A pujança da Lídia era notável no seu desempenho artístico como multi-instrumentista. “Para além de cantar e dançar, – porque ela foi bailarina da orquestra Marrabenta – ela tocava percussão, mbira e hudo”, diz Uamusse (2022).

A performance dessas mulheres mostrava as racializações epistemológicas africanas das artes musicais como uma ciência que integra, conceitualmente, o som, a coreografia, o gesto e a criatividade

na performance dos instrumentos musicais africanos. Por estás experiências, “[as membras da] banda Licuti foram as que trouxeram esse despertar para as pessoas em relação à prática da mbira” (Dos Marquile, 2022). Que outras mulheres moçambicanas tomaram consciência da necessidade da prática da mbira? Qual tem sido o seu papel nesta prática? O que move essas mulheres a praticar a mbira?

Partido destas perguntas, este artigo avalia a contribuição das mulheres na prática da mbira em Moçambique na contemporaneidade, rompendo as barreiras históricas estabelecidas pelo gênero e reconhecendo os diferentes lugares de fala⁴ e de experiência, para reconstruir uma história que não se pense única.

O alcance desse objetivo nos ajudou a revalorizar as mulheres como sujeitas do conhecimento e das práticas musicais em prol de um bem comum, dos direitos humanos que incluem os direitos das mulheres, das comunidades locais, que ainda não estão contempladas dignamente pelos estudos e ações em música na contemporaneidade.

Em princípio, diz Mukhavale (2022, p. 48), tudo o que se origina e ocorre em um tempo e lugar específicos pode ser considerado contemporâneo a esse tempo e lugar. Assim, continua o autor, o que antes era contemporâneo em algum lugar, hoje pode ser considerado tradicional ou qualquer outra coisa em outro lugar, dependendo de como se desenvolveu, como foi adquirido e como está sendo usado. Por exemplo, o lamelofone (considerado nome genérico de vários tipos de mbira) é um instrumento musical tradicional entre os Shona e outros povos Bantu subsaarianos, que o herdaram de seus ancestrais e o utilizam para executar sua música tradicional, embora não se limitem a ela. Entretanto, o mesmo lamelofone é abordado como um instrumento contemporâneo em outros lugares, por exemplo, na Europa ou nos EUA, por músicos que o utilizam para compor e executar música contemporânea (Mukhavale, 2022). Assim, o termo contemporâneo é variável e dinâmico no tempo e espaço. O seu uso implica o diálogo entre o passado e o presente, sugerindo o futuro; e faz a ponte e a fusão de culturas outrora geográfica e historicamente distantes em uma nova cultura híbrida; dessa forma, revivem as culturas antigas e se sustentam as novas, abrindo caminho para uma cultura [atualizada] (Mukhavale, 2022).

⁴ Djamila Ribeiro (2017).

Nesta linha, o *American Heritage Dictionary of the English Language* define o termo contemporâneo, entre outros conceitos, como algo pertencente ao mesmo período de tempo. Na base dessa definição, nesta pesquisa se estudam mulheres que praticam a música da mbira na atualidade e que pertencem e vivem na mesma época que nós, uma época marcada por características do período atual; entretanto, como o passado precede e condiciona o presente, também se apresenta uma descrição sobre as pessoas precursoras na história da mbira.

Para analisar a contribuição das mulheres na prática da mbira são explicadas as atividades que elas exercem para reconstruir a sua autoestima e aliviarem-se da supremacia masculina vigente nessa cultura. O estudo se insere na abordagem pós-colonial para desbloquear inibições e tensões que prevalecem nas relações entre homens e mulheres, o que está impedindo o bem-estar. Por exemplo, a inibição de um determinado sexo ou classe social de tocar certos instrumentos musicais, incita a desvalorização e descaracterização das práticas locais africanas, por projectos como a escravidão, colonialismo, imperialismo, etc. A função do conceito pós-colonial é caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição desse imperialismo para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (Hall, 2003, p. 107). A ruptura que os estudos pós-coloniais impõem nos desafia a interrogar as formações discursivas imperiais e “[...] reescrever a história através das vozes silenciadas” (Pezzodipane, 2013, p. 95).

Assim, a visão pós-colonial enuncia o negligenciado pelas correntes eurocêntricas, trazendo à prática temas como desigualdades sociais, autoritarismo, etc., proporcionando a pluralidade de vozes. Esta ruptura colabora com projetos da decolonialidade de saber que “pede estar atento a vozes, narrativas relatadas a partir de experiências locais e legados de histórias ancestrais” (Castro, 2021, p. 1053). A abordagem da decolonialidade do saber⁵ possibilita um “entrelace de saberes, como os academicamente legitimados e aqueles que encarnam vivências comunitárias e heranças culturais de povos originais e escravizados” (Castro, 2021, p. 1054). As teorias pós-coloniais, assim, funcionem “como instrumento de análise de relações de hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença, como seja, por exemplo, o eurocentrismo” (Mata, 2014, p. 31).

⁵ Sobre o pensamento da decolonialidade ver Aníbal Quijano (2000) e Santiago Castro-Gómez; Ramón Grosfoguel (2007).

Para que os defensores do pós-colonialismo e da decolonialidade possam trazer transformações concretas nas suas intervenções, é importante abordar plenamente os prejuízos remanescentes das épocas pré-colonial e colonial se bem que, algumas das suas mazelas, continuam vivas até a nossa contemporaneidade daí que, ao longo do texto, se abordam, primeiramente, situações de mulheres que tiveram um protagonismo na prática da mbira antes da nossa era, e depois foca-se para histórias orais de mulheres atuantes na contemporaneidade.

A história oral foi um método que possibilitou “[...] lançar um olhar político sobre o passado, procurando especificar e relacionar sujeitos, fatos, significados, passado, presente e perspectivas futuras, [...]” (Almeida; Koury, 2014, p. 200). A história oral foi concebida, nessa pesquisa, como uma entrevista detalhada de vivências de mulheres praticantes da mbira que são, geralmente, excluídas ou marginalizadas nos relatos históricos convencionais, mas que a cada dia lutam para legitimar as vivências comunitárias e heranças culturais dos africanos. Portelli (1997, p. 31) sustenta que as “fontes orais contam-nos, não apenas o que o povo faz, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez”. Dessa maneira, as experiências e memórias proporcionadas pelas histórias orais das mulheres protagonistas da prática da mbira serviram como um documento oral e ajudaram a estabelecer uma polifonia de vozes que se implicam na picotagem da colonialidade de saber e poder⁶.

A coleta e organização das informações foi baseada nos seguintes procedimentos: entrevista semiestruturada, observação participante, notas de campo, registro fotográfico e pesquisa bibliográfica. As entrevistas semiestruturadas – considerando toda a sua flexibilidade – foram realizadas, transcritas e organizadas com vista construir as percepções das mulheres – Beauty Alves Sitoé, Virgínia Pedro Uamusse, Delta Cumbane – quanto a sua participação na prática da mbira. Desde 2020 tenho participado junto dessas mulheres de Saraus Culturais e da Festa de Mbira realizada anualmente em Maputo (Moçambique), observando de forma participativa outras experiências não passíveis de serem coletadas através de entrevistas. A observação participante significou, por um lado, prestar atenção, vigiar, ouvir e sentir o que estava acontecendo nas performances, e por outro, levar uma vida junto das pessoas que fazem parte do fenômeno musical (Ingold, 2014). Esta observação

⁶ Sobre colonialidade ver Aníbal Quijano (2007).

envolveu notas de campo como uma extensão das reflexões dos fatos vivenciados, favorecendo o registro de acontecimentos diários relacionados com o seu protagonismo na prática da mbira. Igualmente, ao longo do texto uso documentos fotográficos por mim registrados para elucidar certos depoimentos. Tenho interagido com essas mulheres em muitas atividades em prol da mbira o que tem ajudado a reavaliar várias informações. Sou tocador de mbira, tenho estudado e pesquisado a sua música desde 2008, principalmente por intermédio dos projetos Mukhambira, Xitata Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira implicados na revalorização dos instrumentos musicais africanos e suas práticas. Na descrição textual uso nomes reais das mulheres pesquisadas conforme as suas autorizações. A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo trabalho e possibilitou a obtenção de documentos científicos que discutem sobre a mbira e as mulheres na sua prática.

Por fim, este artigo é uma expansão de textos apresentados no X Encontro Nacional da ABET, no XXXIII Congresso da ANPPOM e em alguns subcapítulos da tese de doutoramento (Silambo, 2021, 2023, 2023a).

1. Universo da mbira

Embora existam estudos que descrevem a mbira, julgo importante abordar, ainda que resumidamente, o que é este artefato cultural. Na tese de Mukhavele (2022, p. 133) a mbira é “reconhecida como uma invenção, exclusivamente, africana [...]”⁷. Este instrumento musical é constituído por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais.

Em visão africana⁸, ela faz parte dos instrumentos melódicos arranhados de afinação fixa. É melódico, porque produz alturas definidas; Arranhado, pois o *performer* – através de dois ou três dedos – arranha as lamelas; É caracterizado por uma afinação fixa, pois é ajustado durante a construção (Silambo, 2023, p. 21).

⁷ “Acknowledged as a uniquely African invention, [...]” (Mukhavele, 2022, p. 133).

⁸ Sobre este sistema de classificação ver Nzewi (2007, p. 161).

A mbira se apresenta em distintas designações: mbira nhare, mbira njari ou mbira dzaVadzimu, mbira dzavandau, mbira nyunganyunga, matepe/ madhebhe dza mhondoro/hera, mbira kwanangoma, kalimba e karimba usados em **Zimbabwe**; ringa, rissange, quisanje, likembe, kisanji, ocisanji e cisanzi em **Angola**; kalimba, ndimba, njari, njari huru, ndandi e kankobele em **Zâmbia**; luliimba, ilimba e marimba madogo em **Tanzânia**; enate, karanyane, taon e runba em **Botswana**; nsantse e nyonganyonga em **Malawi**; thishanji e kangombyo em **Namíbia**; Likembe em **Congo**; kadongo em **Uganda**; timbrh em **Camarões** e agidigbo em **Nigéria**⁹.

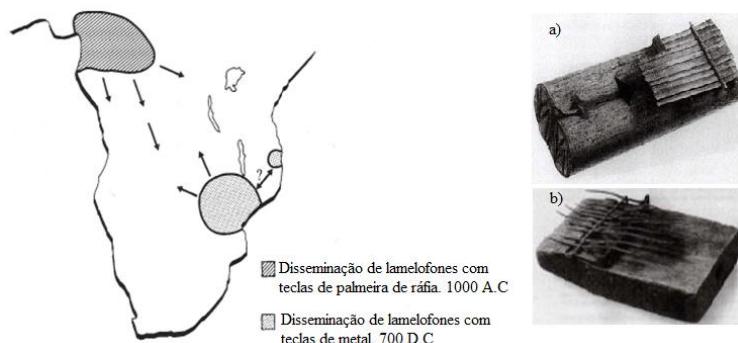
Segundo Duarte (1980), Dias (1986) e Silva (2016) a família da mbira se encontrava predominantemente no norte e centro de Moçambique sob designações como: chityatya/chitata nas províncias de Cabo Delgado, Nampula e Niassa; Kansantse em Zambézia; mbira em Manica e Sofala. Em Manica também existe a mbira nyonganyonga; Estes autores ainda pontuam nsantse/kalimba na província de Tete; Marimba no distrito de Mabote (Inhambane). Mukhavale em seu estudo menciona a mbira ya xindawu em Gaza.

A origem dessa família dos instrumentos tem sido consensualizada duplamente. Kubik (1998, p. 24) descreve que a invenção da mbira com lamelas de palmeira de ráfia/bambu data de 3000 anos atrás (1000 A.C) 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 Zambeze há, aproximadamente, 1300 anos atrás¹⁰ (700 D.C), ver a fig. 3.

⁹ Blacking (1961); Berliner (1978), Duarte (1980); Dias (1986); Williams (2000); Kubik (2002); Jah (2007); Gumboreshumba, (2009); Van dijk (2010); Tracey (1961, 1972, 1974, 1989).

¹⁰ “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).

FIGURA 3 – Disseminação da a) Mbira com lamelas de bambu; b) Mbira com lamelas de metal.



Fonte: kubik (1998, p. 24)

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 maior parte do que era Rodésia do Sul (Zimbabwe), 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 sobre este instrumento é resultado de pesquisas realizadas em Zimbabwe, trazendo outros países, caso de Moçambique, como espaços subsidiários.

Uma das principais razões foi que a colonização inglesa em Zimbabwe não interferia, na totalidade, na prática e pesquisa de tradições locais, enquanto que “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 [como Moçambique], quer em assuntos sociais, economia e antropologia [ou nas artes]” (Mondlane, 1969, p. 16).

Enquanto Moçambique vivia este silenciamento, a mbira em Zimbabwe continuou a ser 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, e boas-vindas ao espírito dos mortos após a morte de um idoso¹¹ (Gumboreshumba, 2009, p. 31; Matiure, 2009, p. 29).

¹¹ 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).

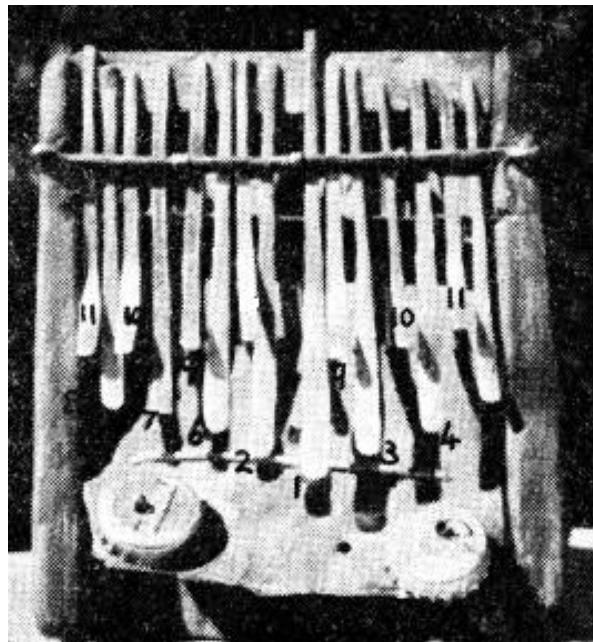
Com a luta e pesquisa realizadas por moçambicanos seja no Zimbabwe e/ou em Moçambique, a mbira voltou a ser integrada em performance de moçambicanos para moçambicanos e para o mundo. Mukhavale (2022) e Silambo (2023) apontam que a mbira mais usada e divulgada em Maputo (Moçambique) é a mbira nyunganyunga (fig. 1). Ela 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.

Nesse território, ele ouviu o nsantse (kansantse) conhecido como karimba, tocada pelos vaSena e vaNyungwé durante a década de 1930. A partir desse envolvimento Tapera 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 (fig. 4) dos vaNyungwé de Tete para o seu país e designou-a de mbira nyungwé nyungwé. Matiure (2008, p. 85), explica que “Jege Tapera cunhou este termo para significar que obteve e aprendeu esse instrumento com praticantes vaNyungwé de Moçambique”¹², entretanto, posteriormente, Maraire fez adaptação deste rótulo para mbira nyunganyunga.

¹² “Jege Tapera coined this term to signify that he obtained and learned this instrument from Nyungwe musicians in Mozambique” (Matiure, 2008, p. 85).

FIGURA 4 – Karimba de 13 lamelas.



Fonte: Tracey (1961, p. 46)

A partir de suas pesquisas, Jege Tapera junto de Andrew Tracey adicionaram duas lamelas à karimba. Ainda, foi ajustada, ligeiramente, a afinação das lamelas numa tábua harmônica de madeira mais resistente (Matiure, 2008, p. 85).

Com essas 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: incremento do número de lamelas, novas técnicas de fixação das lamelas, inovações das madeiras, novos timbres, novos estilos musicais e contextos de uso e produção.

Em termos de sua constituição a mbira contemporânea é composta por uma tábua harmônica, um cavalete, um travessão ou barra, os ganchos e as lamelas ou teclas (fig. 5).

FIGURA 5 – Partes da mbira nyunganyunga. Legenda: 1. Tábua; 2. Barra; 3. Cavalete; 4. Prego ponte paris; 5. Ganco; 6. Lamela



Fonte: Arquivo do autor

Silambo (2023, p. 88) explica que a tábua 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. É o cavalete que estabelece a suspensão das lamelas no ar, permitindo um espaço de manuseamento entre as lamelas e a tábua, principalmente, nas tábua não escavadas. O cavalete é segurado, por um lado, por pregos ponte paris e por outro pela pressão das lamelas assentes sobre a tábua 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).

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]”. Nesta estrutura de saber, o restante das teclas compreende 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), fig 6.

FIGURA 6 – Relação de parentesco familiar.



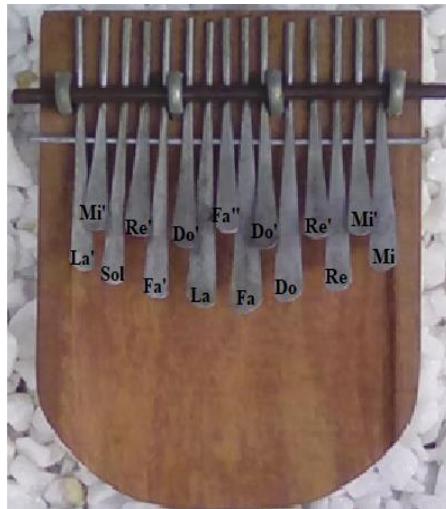
Fonte: Arquivo do autor

Com esta filosofia sonora, entendo que a música revela, através da mbira, a maneira como a maior parte das famílias e grupos sociais africanos 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 exercer uma autoridade sobre o outro ou outra, afinal todas as lamelas (teclas) são consideradas como membros dum 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, 2020, p. 179).

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).

Fazendo uma relação de aproximação das identidades sonoras da mbira com o sistema modelado colonialmente, chegaríamos a uma escala hexatônica de Fá maior formada por seis graus que se duplicam ou se triplicam para corresponder 15 teclas ou sons (fig. 7).

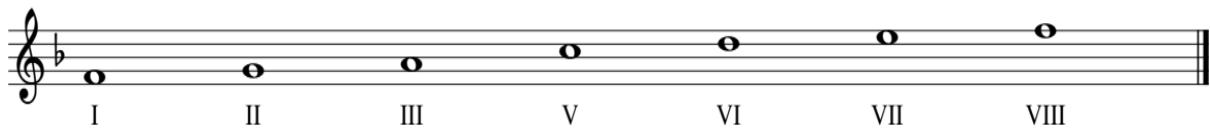
FIGURA 7 – Relação das identidades sonoras da mbira com o sistema modelado.



Fonte: Arquivo do autor

Ao organizar as notas aproximadas da mbira nyunganyunga forma-se uma escala diatônica maior sem o quarto grau (no caso Si bemól), ver a fig. 8.

FIGURA 8 – Escala aproximada da mbira na nyunganyunga.



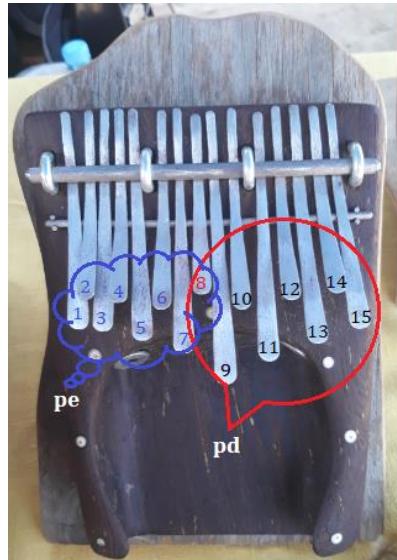
Fonte: Elaborado pelo autor

Atualmente, para tocar a mbira nyunganyunga arranham-se as lamelas de cima para baixo, com dois dedos polegares (polegar direito - pd e polegar esquerdo - pe), desconstruindo a obrigatoriedade de utilizar o indicador direito (id) para as teclas oito, dez, doze e catorze advogada pelos manuais tradicionais da mbira nyunganyunga. A técnica do uso de apenas os polegares foi observada em Maputo nos mestres Maneto Tefula, Beauty Sitoe, Ivan Mucavel, May Mbira, Zande Mudolas etc. (Silambo, 2023, p. 122). Mukhavele (2022, p. 267) também ressaltou que “a maioria dos tocadores da nyunganyunga [em Maputo] usam apenas dois polegares”.

As pessoas que usam esta técnica distribuem os dedos da seguinte forma: as lamelas um a oito

são arranhadas pelo polegar esquerdo e as lamelas oito a quinze pelo polegar direito (fig. 9). Portanto, elas arranham a lamela oito tanto pelo polegar direito como pelo esquerdo, dependendo do movimento (passagem musical) que queiram tocar na música (Silambo, 2023, p. 122).

FIGURA 9 – Dedilhado da mbira nyunganyunga.



Fonte: Arquivo do autor¹³

A maior parte das canções da mbira é “gerada a partir do que, no contexto da tradição da mbira, denominam-se *modos*¹⁴, peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou movimentos arranhados típicos do instrumento” (Silambo, 2023, p. 92). Em teoria, os *modos*, são organizados de forma circular em um movimento cíclico constante que intercala, combinadamente, uma chamada e uma pergunta.

Apresentadas estas breves informações que nos inserem na prática da mbira, segue a produção do conhecimento que “determina” o homem enquanto principal sujeito de pesquisa na prática da mbira e abrem uma investigação sobre sujeitas tocadoras de mbira.

¹³ Foto captada pelo autor na exposição da Xitata Luthier Africana na 5^a edição da Festa de Mbira.

¹⁴ Chemutengure, nhemamusasa, nyamaropa, karigamombe, bangiza, taireva, chipembere, mukatiende, kuzanga, mandarendare, chipundura, nhimutimu, shumba etc. (palavras oriundas do shona).

2. A supremacia masculina na produção do conhecimento sobre a mbira

A investigação de pessoas que praticam a mbira no continente africano tem sido realizada na Etnomusicologia, sobretudo desde a segunda metade do século XX. Neste domínio, no livro *Songs and tales from the dark continent* Natalie Curtis Burlin (1920) apresenta as experiências do moçambicano muNdau¹⁵ Kamba Simango. Nessa obra, a mbira é descrita como “Mbi’la, instrumento dos nativos” ou “ZaTza”¹⁶, como é comumente conhecido. Curtis (1920) narra que depois de várias batalhas contra a escravização e colonização no distrito de Beira, Sofala, centro de Moçambique, Simango conseguiu uma bolsa para estudar no *Hampton Instituite* na Virgínia - EUA. Entretanto, quando ele não estivesse estudando, se sentava sozinho e quieto, tocando a sua “mbi’la”. A “mbi’la” tornou-se uma companheira constante do Simango, traduzindo o amor pela música e a necessidade de uma auto-expressão como evidência do ressurgimento africano (fig. 10).

FIGURA 10 – Kamba Simango e sua Mbi’la.



Fonte: Curtis (1920, p. 8)

¹⁵ Referente à pessoa da etnia Ndaу predominante no centro de Moçambique.

¹⁶ Próximo de nsantse!

No seguimento da produção do conhecimento, Andrey Tracey realizou no Zimbabwe uma pesquisa publicada pela ILAM¹⁷ em 1961 intitulada *Mbira Music of Jege A. Tapera*. A pesquisa teve como sujeito de estudo o tocador zimbabuano Jege Tapera o qual passou ao Tracey as suas experiências e envolvimentos com a música de Santse, uma versão de mbira dos povos vaSena e vaNyungwé da província de Tete no centro de Moçambique.

Tracey, como outros, impulsionou diversos estudos. Surgiu, assim, um livro influente sobre a música de mbira dos vaShona de Zimbabwe publicado pela Universidade da California Press em 1978 com o nome *The soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. Neste livro, Paul Berliner teve sete zimbabuanos *Ngwenhambiras* (pessoas tocadoras avançadas em mbira) como sujeitos de pesquisa que o ajudaram na compreensão de elementos estruturais, socioculturais e conjunturais envolvidos nos rituais religiosos e seculares da mbira. Na lista inclui-se Cosmas Magaya, Luken Pasipamire, Ephat Mujuru, John Kunaka, Simon Mashoko, John Hakurotwi Mude e Mubayiwa Bandambira. Berliner (1980) publicou outro artigo *John Kunaka, Mbira Maker* na African Arts reafirmando o papel de sujeitos zimbabuanos como John Kunaka na prática da mbira.

Durante o início do século XXI a produção continuou com Thomas Turino (2000) que publicou o livro *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe* na University of Chicago Press. O autor discutiu sobre vários gêneros musicais urbanos populares, particularmente a música *jit* e mbira-guitarra, que eram exclusivos do Zimbabwe. Turino explicitou as continuidades e os efeitos culturais paralelos do colonialismo, nacionalismo e cosmopolitismo. Para a sua discussão, no quesito música de mbira, tomou como sujeitos de pesquisa 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.

A pauta masculina continua na dissertação do Perminus Matuire publicada pela Universidade de KwaZulu Natal (África do Sul) em 2009 sob o nome *The relationship between Mbira dza Vadzimu modes and Zezuru ancestral spirit possession*. O autor teve como sujeitos zimbabuanos de pesquisa oito homens e uma mulher. Entre os homens têm o Remigious Gwama, Samuel Mujuru, Cosmas Zambuko, Champkin Muringani, George Nyahwedekwe, Musafare Kamazizwa, Abraham Zharare

¹⁷ International Library of African Music.

e Tazvinga Chizema. A única mulher pesquisada neste contexto é a Cecilia Nyahwedekwe. A dissertação deixa explícito que durante a performance a Cecilia não entra em contato físico “direto” com a mbira, mas realiza ações que ajudam na evocação espiritual durante a cerimônia.

Na dissertação *Understanding form and technique: Andrew tracey's contribution to knowledge of lamellophone (Mbira) music of Southern Africa*, a Laina Gumboreshumba (2009) analisa o impacto do trabalho de tocador e pesquisador sul africano Andrey 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.

Existem outros estudos¹⁸ sobre a prática da mbira, mas sem foco nas pessoas, por isso poucas pesquisas foram encontradas nesse sentido. As poucas pesquisas observadas impedem de formular afirmações definitivas, mas permitem detectar uma tendência que coloca a prática de mbira dominada pelos homens.

Esta tendência é um instrumento eficaz de perpetuação de dominação masculina carregada de implicações racistas que retiram a mulher do ambiente da performance. A cultura de dominação, diz Hooks (2018, p. 87), ataca “a autoestima, substituindo-a por uma noção de que obtemos nosso senso de ser a partir do domínio do outro”.

Esta dominação já vem sendo desafiada. Claire Jones foi uma das que em 2008 procurou quebrar esse paradigma através da pesquisa *Shona Women 'Mbira' Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe* publicada no Fórum da Etnomusicologia (UK). Neste artigo, a autora destaca as carreiras e experiências de cinco proeminentes tocadoras de mbira, cada uma liderando sua própria banda. Todas são zimbabuanas – Beuler Dyoko, Stella Chiweshe, Irene Chigamba, Benita Tarupiwa e Chiwoniso Maraire.

A partir das experiências das cinco mulheres, Jones (2008) fundamenta que as barreiras que inibiam a participação ativa das mulheres na prática de mbira são: 1) A demonização da prática de

¹⁸ Jones, 1950; Blacking, 1961; Hugh Tracey, 1969; Kaufman, 1970; Duarte, 1980; Dias, 1986; Maraire, 1991; Williams, 2000; Kubik, 2002; Ikeya, 2006; Jahn, 2007; Gumboreshumba, 2009; Van Dijk, 2010; Jones, 2013; etc.

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; 2) A atribuição oficial de um status mais elevado e maior autoridade aos homens na sociedade Shona pré-colonial; 3) O interesse dos maridos e pais patriarcas indígenas em manter suas esposas e filhas em casa para cuidar das plantações e reivindicar terras; 4) A atribuição de figuras socialmente desviantes e sexualidade desacreditada a muitas mulheres que migravam para as cidades urbanas; 5) A proibição de mulheres menstruadas a comparecer em cerimônias de possessão espiritual por acreditar-se que o sangue (cor vermelha) seja tão perigoso para a exposição espiritual em alguns grupos dos vaShona (Korekore); 6) A marginalização de atividades das mulheres por interpretações de gênero de papéis e práticas tradicionais que advogam não fazer parte da cultura (Shona) “mulheres tocar música”; 7) A colocação de mulheres para cantar, dançar e tocar Hosho (chocalho) e Ngoma (tambor) nas cerimônias, reservando a mbira geralmente para os homens; 8) A ideia de que as mulheres que tocam mbira eram carentes de uma feminilidade e comportamento apropriado, não podendo cozinhar adequadamente, por exemplo; 9) As representações de músicos ou musicistas como bêbados, inconfiáveis e violadores ou violadoras sexuais; e 10) A expectativa dos empregadores e gerentes dos espaços de performance de que as mulheres durmam com eles para conseguir shows, reafirmando sua dominação sobre suas supostas subordinadas do sexo feminino.

Com estas barreiras era formada uma ideologia sólida do sexismo e supremacia masculina, consolidando abertamente uma crescente promoção acelerada de ideias que denotavam a suposta inferioridade feminina e deterioração da condição social das mulheres. Assim, constrangia-se o direito a uma imagem positiva, comprometendo o pleno exercício da performance e autoestima da mulher pelo peso dos estigmas seculares.

Portanto, falar sobre mulheres na prática da mbira é, também, ter no horizonte opressões, subalternizações, desigualdades, exclusões, marginalizações e interseccionadas, o que demanda de nós rupturas dos contextos já naturalizados e institucionalizados, a fim de que seja possível gerar espaços diversos para pensar, explicar e dar voz própria às mulheres que se implicam no lugar do novo.

Esta ruptura é urgente e necessária, pois mesmo diante de uma realidade opressora, as mulheres sempre estiveram mais do que dispostas a colaborar com suas capacidades para a criação de um movimento musical justo, mas, a cada tentativa, elas eram menosprezadas e rejeitadas pelos líderes das

performances, pois nas palavras da Hooks (2018, p 19), “[...] estava claro que os homens queriam comandar e queriam que as mulheres os seguissem”. Mas, as mulheres compreenderam que jamais seriam libertas se não desenvolvessem uma autoestima e estratégias construtivas para mudança.

Não à toa, os depoimentos e intervenções das cinco mulheres em Jones foram significativos/as para ilustrar mudanças – ainda que parciais – nas narrativas e atitudes tradicionalistas, nacionalistas, sexistas, de supremacia masculina, do cristianismo e, sobretudo, para demonstrar seu forte protagonismo na prática de mbira.

Portanto, as mulheres expressam o orgulho pelo trabalho árduo e têm consciência de seu enorme poder produtivo e criativo em diversas esferas. Interessa-me pensar nessa capacidade de luta a partir da sua intervenção na prática de mbira, mas num contexto que ainda não foi bastante explorado, Moçambique.

A escolha das mulheres moçambicanas como adequada para o desenvolvimento deste estudo tem a ver com a proposta da construção de um saber sistematizado, de acordo com o conhecimento disperso, e de incluir Moçambique no discurso académico sobre a música, em particular a de mbira. Reconhecer a reemergência da mulher moçambicana na prática da mbira passa por mudanças de paradigmas e criações de espaços de existências onde ela possa falar e ser ouvida.

Afinal, o que as mulheres fazem nessa prática da mbira em Moçambique na contemporaneidade para romper as barreiras históricas? Para responder esta questão, este artigo apresenta atividades que as mulheres moçambicanas têm desempenhado para revalorizar a prática da mbira, segue.

3. Mulheres, rompendo barreiras na prática da mbira em Moçambique na contemporaneidade

As pessoas quando vêm o instrumento com a cabaça e lamelas, dizem é difícil [tocar], 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.

A epígrafe acima foi proferida pela Virgínia Pedro Uamusse (2021), em umas das nossas conversas, como forma de encorajar a participação ativa das mulheres na prática da mbira. A Beauty Alves Sitoe e Delta Acácio Cumbane como Virgínia são exemplos de mulheres que se abriram para os saberes da mbira. Elas aprenderam, pacientemente, os processos de construção da mbira, sua execução e de reverberação, desconstruindo os papéis de gênero e se distinguindo como mulheres capazes de contribuir na afirmação das músicas africanas e suas artes relacionadas. A atuação dessas mulheres mostra, conforme os depoimentos adiante, que a performance de mbira, na perspectiva africana, "reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa [...]" (Freire, Graeff, 2020, p. 113), bem como da capacidade de abstração.

A Beauty (fig. 11) nasceu em cinco de novembro de 1991 na República da África do Sul (RSA), na cidade de Johannesburg, no Soweto. É filha do casal moçambicano Leonor José Timane e Alves Carlos Sitoe. Ela tem raízes da RSA e Moçambique, mas o seu registro oficial a identifica como moçambicana.

FIGURA 11 – Beauty Alves Sitoe.



Fonte: Arquivo do autor

A sua educação formal e informal iniciou-se naquele país e se consolidou em Moçambique, onde chegou aos nove anos. A família dela 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, assim como os experimentos de erros

e acertos pouco a pouco treinavam, autodidaticamente, as suas habilidades. Sua experiência me fez lembrar que

A educação das artes musicais na África indígena comanda procedimentos práticos que começam desde a infância, quando uma criança carregada por um performer adulto adquire sensibilização performática empática através do performer que a carrega. Quando as crianças começam a andar, elas se juntam a grupos de crianças que criam performances autônomas. As crianças nas tradições da cultura africana se envolvem em produções criativas independentes, [...] (Freire, Graeff, 2020, p. 120).

O pai da Beauty, enquanto um colecionador de música na sua família, fez com que ela adquirisse a sensibilidade performática que depois se desenvolveu em produções criativas independentes, tal como foi para outras mulheres.

É no cenário familiar que nasceu o bichinho da música da Delta (figura 12), mas ele teve que percorrer uma distância para se concretizar. Delta nasceu na província de Inhambane¹⁹, no dia onze de junho de 1995 dois pais, Acácio Alexandre Cumbane e Suzana Francisco Cumbane.

FIGURA 12 – Delta Acácio Cumbane.



Fonte: Arquivo do autor

¹⁹ Sul de Moçambique.

Delta relata que

eu já tinha esses *ticks* desde bebé. [...] eu vivia no distrito [Panda] em Inhambane, bem distante da cidade. Então, fui à cidade de Inhambane para fazer a oitava classe²⁰, 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 ela pudesse interagir com outras moçambicanas como a Beauty Sitoé, a Sister África, a Lucrécia Paco, a Sizaquel, a Virgínia Uamusse entre outras. Delta 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 ela participou do Sarau Cultural Nyunga Nyunga e da 5^a edição da Festa de Mbira, respectivamente. A Festa da Mbira é realizada anualmente em Maputo. A 1^a edição ocorreu no Café Gil Vicente, a 2^a, 3^a, 6^a e 7^a na Associação dos Músicos Moçambicanos e a 4^a e 5^a no Museu da Mafalala (Silambo, 2023).

Foi nesta festa que vi a Virgínia Uamusse (figura 13) no placo, tocando a mbira. Uamusse é natural do distrito de Xai Xai (Gaza²¹) e chegou a terra em 21 de maio de 1982, alegrando os seus progenitores, Pedro Guimaguimane Uamusse e Mimi Wiliam Macuácua.

²⁰ Neste período, o sistema educativo nacional de Moçambique estava organizado em 3 níveis essenciais: “[...] Ensino Primário da (1^a à 7^a classe); O Ensino Secundário geral ou técnico profissional da (8^a a 12^a classe) e o Ensino Superior inclui Universidades e Institutos Superiores públicos e privados” (Moçambique, [20--?]).

²¹ Sul de Moçambique.

FIGURA 13 – Virgínia Pedro Uamusse.



Fonte: Arquivo do autor.

A Uamusse desde a sua infância apreciou trabalhos artísticos, principalmente, as artes plásticas, mas no seu bairro “não havia pessoas que fizessem aquele trabalho”. O que se podia fazer? Responde ela.

Eu estudei na Escola Primária Unidade 18. O artista Malangatana²² 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.

²² 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.

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 a seguir a voz foi a mbira. Como é que ela aparece? Surge num momento em que Uamusse foi desafiada pela vivência da maternidade, momento no qual seu foco em outros instrumentos foi ameaçado. Portanto, “sua condição de mulher, mãe e artista a levou a trilhar complexos caminhos (Segnini, 2014, p. 81). Ela explica que quando

Eu queria concorrer na ECA²³ em 2014 e nessa altura eu estava grávida [...], deram-me ideias com o 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, 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 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, a mbira. [Mas] quando entrei na faculdade o instrumento principal que eu escolhi, [obrigado pelo sistema], foi o piano (Uamusse, 2021).

O Ozias do qual a Uamusse comenta é o fundador do projeto Modern Mbira, que foi surgindo a partir do ano 2012 no bairro de Choupal, cidade de Maputo, como uma extensão do projeto Mukhambira tendo se afirmado na indústria de construção de mbira em 2015. O foco da Modern Mbira é inovar a mbira a partir da experimentação de sistemas de captação electroacústico integrado²⁴ que otimizam a sua performance em palcos e com equipamentos acústicos modernos (Silambo, 2023, p. 64).

Através deste projeto Uamusse ampliou suas possibilidades instrumentais. A figura multi-instrumentista autoinvestida nela aparece evidente, também, nas outras mulheres. O primeiro instrumento da Beauty foi a voz, mas ela toca vários outros instrumentos africanos como mbira nyunganyunga, xigoviya (fig. 14) e xitende (fig. 15).

²³ Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane em Moçambique (UEM).

²⁴ Sistemas de Bluetooth receptor e transmissor que possibilitam a conexão com o smartphone e sistema de rádio frequência-wireless.

FIGURA 14 – Xigoviya.



Fonte: Arquivo do autor

FIGURA 15 – Xitende (plural svitende).



Fonte: Arquivo do autor.

Em narração da sua aprendizagem, Delta afirma que “eu sempre quis mbira, mas em Inhambane não tinha ninguém que tocava mbira [...], então tentei piano, tentei guitarra. O meu coração quis mbira, então, graças a deus apareceu o NBC em Inhambane e logo ataquei [iniciando-se na mbira] (Cumbane, 2021).

É com a sua mbira e voz peculiar que Delta marca as festas, bares entre outros eventos moçambicanos como espaços de aprendizagem e socialização da mbira. O aprimoramento rápido das habilidades partilhadas pelo mestre NBC fez com que a Delta integrasse, também, em performances da mbira que ocorrem na Cidade de Maputo onde conheceu outras mulheres implicadas com a prática da mbira, como a Beauty, já referida.

O envolvimento da Beauty com a mbira começou em 2012 a partir do convite do mestre Xitaro, criador da Xitata Luthier Africana em 2008. A intenção do Xitaro com essa criação, era tirar os instrumentos africanos da prateleira²⁵, adequando-os às necessidades das pessoas tocadoras atuais

²⁵ Estes instrumentos serviam como objetos de decoração ou de presente para os turistas (Vilanculos, 2019).

a partir de técnicas inovadoras da sua construção. Como aponta Beauty, “ele [referindo-se ao mestre Xitaro] convidou-me para conhecer a sua oficina que na época encontrava-se no bairro de Laulane [cidade de 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” (Sitoé, 2019).

O mestre Xitaro “apresentou-me a forma como eu podia documentar as minhas composições, então ele fez uma apresentação morfológica do instrumento, e deu-me alguns temas e fui praticando” (Sitoé, 2019). O instrumento em si, diz ela, 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]”.

Com a sua maneira peculiar Beauty aprendeu e compartilha saberes. Portanto, diz Sitoé (2019), “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 visibilizar à prática da mbira], ver fig 16.

FIGURA 16 – Beauty trocado saberes da mbira com a nova geração.



Fonte: Pessana (2019).

A Beauty, como vemos na fig. 16, está consciente de que a educação cultural deve ser feita desde a infância e, é preciso priorizar as meninas. Esta postura nos leva a concluir que a Beauty respeita e promove o direito da criança, levando-a a participar plenamente na vida cultural e artística, conforme

o Artigo 12 alínea 2 da *Carta Africana dos Direitos e Bem-Estar da Criança* (1990, p. 8). Significa que Beauty é indispensável na implementação desta carta que no seu artigo 11 na alínea 2 aponta que a criança deve ser orientada para (a) “a promoção e desenvolvimento da personalidade, talentos e habilidades físicas e mentais para o desempenho total das suas potencialidades; [...] (c) a preservação e fortalecimento dos valores africanos morais, tradicionais e culturais positivos” (Idem, 1990, p. 5-6). Portanto, ao levar as crianças a participar da vida cultural e artística através de troca de saberes da mbira, Beauty desenvolve as habilidades físicas e mentais das crianças ao mesmo tempo que permite a manutenção dos valores morais, locais e culturais da mãe África.

Nessa troca “eu busco alguns exemplos práticos, exemplos do dia a dia para passar o conhecimento, porque eu penso que esta é uma forma simplificada [...] de fazer chegar a mensagem ou o conhecimento” (Sitoé, 2019). Essa forma de reverberar saberes, tal como foi visível em outras mulheres, inclui observar, experimentar, ouvir, repetir, imitar, errar, acertar e trocar experiências. 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”²⁶ (Nketia, 1974, p. 60).

Esta forma de reverberação de saberes nasce das rupturas que transformam a normatividade, pois as mulheres criam caminhos artísticos e educativos próprios, e assim se reinventam como pessoas, significativamente, amparada na tradição oral. A tradição oral é “a história vivida, transportada pela memória coletiva com todas as suas contingências e singeleza, mas também com toda a sua força e vigor” (KI-Zerbo, 2010, p. 391). 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 nutrida pelas fontes primárias pelas quais se esculpe a alma africana, verbalmente, de uma geração para outra. Mas há outros caminhos.

A Beauty, por exemplo, auxilia-se com os métodos sistematizados por Maraire (1991) e Berliner (1978) - tablaturas verticais numéricas que indicam onde os polegares e indicador direito devem “arranhar”. Virgínia Uamusse, também, 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

²⁶ “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).

execução a partir do manual do Maraíre.

Uma vez aprendido um determinado repertório passa-se adiante para outras pessoas obedecendo flexivelmente as dicas do mestre. A Cumbane (2021), por exemplo, tem transmitido as suas dicas sobre a mbira para outras pessoas, e “é, praticamente, *copy past*. NBC [referindo ao seu mestre] me ensinou. Eu levei e passei em diante”. 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”.

Há uma ideia generalizada de que o repertório passado nesse contexto é baseado nos *modos*²⁷ dos shona predominante em Zimbabwe. Na compreensão da Virgínia, 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 [...]. Deixaria em aberto que o aluno busque uma música moçambicana e juntos iríamos aprender a executar no instrumento” (Uamusse, 2021).

Com estas ações a Cumbane aponta que iria mudar, um pouco, a mentalidade de vincular esse instrumento apenas à música zimbabuana, criando mais ferramentas de ensino, aprendizagem, pesquisa 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”.

De frisar que, a maior concentração das atividades dessas mulheres é na província de Maputo, antes Lourenço Marques. A elevação de Lourenço Marques 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. Com essas dinâmicas, a população ouvia e continua ouvindo música popular global a ponto que a Beauty – fora dos estilos africanos – também executa ópera, reggae, afro soul, jazz, blues e mais. No mesmo diapasão Uamusse (2021) revela que “[...] tenho feito uma mistura de afro e um pouco de jazz, [reggae] e busco

²⁷ Abordados no subtópico “Universo da mbira”.

composições de alguns artistas da praça e implemento-as na mbira [...]. Não menos importante de referenciar é que

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 Bona²⁸ que está em sol. [...] Essa música tem uma parte que entra a mbira e o professor Jimmy²⁹ exigiu que eu desse 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 Mingas (Uamusse, 2021).

Nessa senda, a Delta (2021) destaca que “eu gosto mais da música tradicional mesmo, mas faço tudo (marrabenta, afro jazz, rock etc.) para agradar o povo”. A relação da Delta com a, então, dita música tradicional “[...] é algo que já sinto desde bebé. Eu recordo que já escutava a música da Chiwoniso Maraire ainda desde bebé”, diz Cumbane (2019).

A opção de se envolver com a música tradicional pode ter influenciado a Delta na escolha da mbira como seu principal instrumento, afinal a renomada cantora e compositora zimbabuana Chiwoniso era uma exímia tocadora da mbira, a rainha da mbira. Chiwoniso foi uma mulher importante na prática de chimurenga. “O estilo chimurenga³⁰ do Zimbabwe foi muito usado para a luta pelos direitos humanos, dignidade política, soberania do estado e justiça social” (Silambo, 2023, p. 97). 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”³¹ (Mukhavale, 2022, p. 110).

Enquanto que Chiwoniso e Mapfumo exploravam o chimurenga, a Delta arranja suas obras de marrabenta para a mbira nyunganyunga, buscando outras sonoridades instrumentais para este gênero musical urbano moçambicano. Em sua descrição, Cumbane (2021) conta que “fui 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”.

²⁸ Músico camaronês.

²⁹ Professor de Prática de Conjunto na ECA-UEM.

³⁰ Mapfumo; Unlimited (2013).

³¹ “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” (Mukhavale, 2022, p. 110).

Silambo (2022, p. 3) explica que “a criação da marrabenta ocorreu em ambientes de adaptação e socialização onde os africanos foram distribuídos pelo estado colonial após a conquista do estado de Gaza em 1895, finais do século XIX”. As letras da marrabenta são de fato de luta. Na música “*Mabunu*³²” (Os Bóeres) de Fany Mpumo, um dos maiores compositores da Marrabenta, ele

opõe-se ao regime de escravização, colonização e *apartheid* comandado pelos Bóeres no continente africano, principalmente na África do Sul. Fany demonstra musicalmente que os africanos eram obrigados a fazer trabalho forçado [xibalo], limpando estradas ao em vez de trabalhar em seus campos de cultivo. Escutamos isso em “*Wayikuma ya kudzrima ndleleni; Navan’wana vayadzima masin’wint*”³³ (Silambo, 2022, p. 16).

Enquanto a Delta usa a marrabenta para manter a mbira como seu instrumento de luta, outras mulheres se implicam em outras ações. Beauty, nos seis meses da sua participação no programa *Move Music Exchange* no país vizinho Malawi, trabalhou como voluntária na troca de saberes da mbira numa prisão para menores. Enquanto que a Virgínia Uamusse trabalhou, junto do mestre Xitaro, na coordenação do projeto *Mulheres instrumentos Musicais e Ofícios (MIMO)* que contribuiu para a promoção e profissionalização do sector de construção e reparação dos instrumentos musicais em Maputo. Como resultado ampliou-se o empoderamento das mulheres – Amélia Leopoldina Socovinho, Anita Rosa Muchanga, Cristina Música, Deolinda Moisés Cossa, Fermina da Neta, Johana Bulst, Matilde Manecas, Matilde Moisés Siuta, Maria Saene, Neusa Nhachungue, Olga Pelembe, Otília Alexandre Cuinhane, Rosina Afonso Imissó – que participaram do projeto.

Estas atividades evidenciam o protagonismo das mulheres na mbira incluindo na área da construção da mbira. Beauty, por exemplo, constrói a mbira e sua cabaça a partir de experiências vivenciadas na Xitata Luthier Africana (fig. 17).

³² Almeida (2012).

³³ Expressões da língua xiRonga comumente falada em Maputo.

FIGURA 17 – Beauty na construção da mbira.



Fonte: Arquivo do autor

Nesse trabalho, a Beauty lida com diversas ferramentas e suas técnicas de manuseamento com vista produzir e reinventar formas, tamanhos e proporcionalidades físicas e acústicas adequadas na mbira. Portanto, “estou a aprender a forma de manusear o martelo para poder ter lamelas que eu desejo no nível do som, da estrutura e da estética” (Sitoé, 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” (Sitoé, 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 ou ter uma mbira prontas’ (Sitoé, 2019).

Assim, em seu trabalho Beauty a semelhança das outras mulheres produz soluções que aprimoram a sua prática como tocadora de mbira escolhendo materiais específicos para os seus anseios performativos em termos de timbre ou outros elementos demandados no palco. Com isso busca-se um conhecimento que lide com a diferença “como forma de estar no mundo, de ocupar os espaços públicos e fazer-se ver a partir da forma como se escolheu ser” (Rosa; Nogueira, 2015, p. 51).

As epistemologias produzidas pelas mulheres no processo de construção e reverberação da mbira cumprem, desta forma, a função de oferecer uma outra forma de escuta e olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade e masculinidade.

Este questionamento se desdobra musicalmente. Na sua música *Maliana*³⁴, por exemplo, Beauty canta na língua xiChangana³⁵ uma situação que encoraja uma mudança de papéis de gênero 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 ninguém te alcansará). Portanto, a Beauty clama pela independência da mulher moçambicana em várias esferas da vida (Silambo, 2023, p. 156-157),

como na construção e ensino dos instrumentos musicais, mas também na política, economia, etc. Com estas ações abre-se um espaço para materializar um dos objetivos da Agenda 2030 das Nações Unidas (2018, p. 31) que consiste em “alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres”. Isto é possível se se “garantir a participação plena e efetiva das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, económica e pública” [cultural e musical] (Idem, 2018, p. 31).

Portanto, tenho evidenciado que, para além de construir e ensinar, estas mulheres tocam a mbira em várias situações (fig. 18). Como disse, elas são participantes ativas de Sarau culturais, da Festa da Mbira, de outros eventos e confrontamentos, e têm dividido o palco com vários artistas reconhecidos.

³⁴ Sitoé (2019b).

³⁵ Comumente fala da província de Gaza, Sul de Moçambique.

FIGURA 18 – Beauty na 4^a edição da Festa da Mbira no Museu da Mafalala.



Fonte: Arquivo do autor

Na 32^a edição do Ngoma Moçambique 2019 a Beauty venceu o prémio da melhor voz com a música *Melodia*³⁶ na qual, também, arranha a mbira nyunganyunga. Este concurso musical é promovido pela Rádio Moçambique (RM)³⁷, cujos órgãos de produção e emissão radiofónica foram nacionalizadas para o Estado pelo Decreto-Lei n.º 16/75, de 2 de Outubro em 1975³⁸. No quadro das transformações introduzidas, o rádio e as gravadoras começaram a transmitir e disseminar a mbira e outros instrumentos o que, de alguma forma, deu espaço à participação da Beauty com a música *Melodia*.

Nesta música, Beauty faz um tributo 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 testemunha abaixo:

Melodia dos meus olhos vem cá você aqui

³⁶ Sitoe (2019a).

³⁷ Antes Rádio Clube de Moçambique, a emissora oficial do regime colonial.

³⁸ Boletim da República (1994, p. 211).

Lhalelani ntombhí leyi ya masvula³⁹ (vejam essa linda menina)

Lhalelani ntombhí ya masvula (vejam a 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 utilizada para revigorar a beleza dos sons dos instrumentos musicais ora calados nas artes musicais africanas.

De referir que, todas as mulheres analisadas nesta pesquisa são mães, tendo a tarefa difícil de “articulação entre trabalho artístico e família, ou seja, entre trabalho altamente qualificado que requer estudo permanente e trabalho doméstico” (Segnini, 2014, p. 82). Isto mostra que elas não estão em mesmo pé de igualdade que os homens, pois enquanto os homens se preocupam, apenas, em construir uma boa mbira, em descobrir melhor técnica para tocar o instrumento, em encontrar melhor dinâmicas para ensinar a mbira, em compor uma “bela” música etc. as mulheres devem praticar essas atividades e empreender mesma energia para as atividades da família. Estas vivências sustenta a tese de que, “a forma de resistência predominante nas desigualdades e estranhamentos vivenciados [por estas mulheres] é elaborada por meio de muito trabalho e qualidade artística, estratégia já apontada em múltiplas pesquisas realizadas em outros campos de trabalho (Segnini, 2014, p. 81).

Dito isso, as performances dessas mulheres ilucidam que, embora a mbira fosse tocada tradicionalmente junto de vozes, chocinhos (mafahlawa, goxa, hoshó), tambores (tingoma⁴⁰), ela é contemporaneamente dialogada ao baixo elétrico, guitarra, bateria, saxofone, teclado entre outros,

³⁹ Valorizando a língua xiChangana nas partes boldadas.

⁴⁰ Singular Ngoma.

demonstrando que a mbira pode ocupar o mesmo lugar relativo a outros instrumentos, ela pode ter uma inserção global e contemporânea, mas tudo isso demanda um estudo constante dessas mulheres.

Mesmo com a necessidade de inserção global e contemporânea, em suas atividades, essas mulheres estão munidas de cotidianidade de falares, gestos, modos de ser e de instrumentos musicais africanos. Elas são *performers*, construtoras, instrutoras e dinamizadoras da prática da mbira com competência e foco na defesa da causa das mulheres e da cultura africana, rompendo os esteriótipos do gênero que fomentam a desigualdade.

O que fazer com esse conhecimento no presente e futuro? Elas perpetua-no a nível nacional e internacional, aproveitando redes criadas, também na Academia *Music Crossroad* no caso da Beauty, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane para Virgínia e no Instituto Superior de Artes e Cultura, relativamente, a Delta.

Portanto, as mulheres que se empenham na prática da mbira em Moçambique têm algo a dizer e o fazem com suas próprias vozes múltiplas. Que sejam ouvidas, escutadas e reconhecidas, pois as suas abordagens fortalecem a compreensão dos seus próprios processos, descobertas e desejos na prática da mbira.

Embora neste artigo não pretendia analisar as músicas dessas mulheres⁴¹, afirmo que elas são cantautoras. Ser cantautora engloba o fazer musical nas instâncias que atravessam tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto mulheres nos diversos espaços que elas transitam (Rosa; Nogueira, 2015, p. 33). O fato de compor para mbira, construir, tocar e ensinar este instrumento silenciado e trazer seu pensamento musicalmente já é uma grande militância dessas cantautoras. Isto favorece o diálogo da Rosa e Nogueira com González (2013), para quem o trabalho da cantautora “traz consigo a questão da autoria, do interpretar a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical” (Rosa; Nogueira, 2015, p. 33).

Em suma, Beauler Dyoko, Stella Chiweshe, Irene Chigamba, Benita Tarupiwa, Chiwoniso Maraire, Lídia Mati, Beauty Sitoé, Virgínia Uamusse Delta Cumbane, enquanto cantautoras compartilham com seu público suas vivências, posições e visões de mundo através da prática da mbira,

⁴¹ Tarefa para outros artigos.

trazendo seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso seja na composição, na construção, execução ou na reverberação da mbira.

4. Considerações finais

Este artigo avaliou a contribuição das mulheres na prática da mbira em Moçambique na contemporaneidade, rompendo as barreiras estabelecidas pelo gênero. As abordagens pós-colonial e decolonial continuam chaves para desbloquear inibições e tensões que prevalecem como papéis, comportamentos, atividades, atitudes socialmente construídas em sociedades africanas.

É com esta ruptura que, por um lado, se interrogou as formações imperiais – a demonização da prática de mbira na África pelos missionários cristãos; a atribuição oficial de um status mais elevado aos homens; a manutenção de mulheres em atividades domésticas; a atribuição de figuras socialmente desviantes e sexualidade desacreditada a mulheres; a proibição de mulheres menstruadas a comparecer em cerimônias; a marginalização de atividades das mulheres; a masculinização da mbira; a objectificação das mulheres, etc. Isto evidenciou que na prática da mbira a vivência diária da exclusão das mulheres é uma suposta condição de normalidade e esta alinhada à formações discursivas imperiais.

Entretanto, ao trazer essas mulheres “para o centro do discurso pretende [-se] então lidar, não apenas com estes mecanismos de exclusão de protagonismos instituídos, mas também com os mecanismos velados da negação de toda e qualquer possibilidade de ocupação do espaço público, cotidiano ou simbólico” (Rosa; Nogueira, 2015, p. 48). Com o empenho das mulheres apresentadas provou-se, portanto, que a restauração da cultura africana pode ser alcançada, com atividades de perspectiva africana como a prática da mbira através da qual as mulheres re-enculturaram as artes em locais estratégicos das comunidades.

Tendo observado este tipo de rupturas, por outro lado, se reescreveu as histórias orais de mulheres africanas silenciadas, proporcionando, dessa maneira, a pluralidade de vozes e reconhecendo os diferentes lugares de fala e de experiência que encorajam as mulheres como sujeitas dos saberes e fazeres das artes musicais africanas. As experiências e memórias harmonizadas pelas histórias orais das mulheres protagonistas da prática da mbira serviram como um documento oral e ajudaram a estabelecer uma polifonia de vozes que se implicam na picontagem da colonialidade de ser

e poder, restabelecendo a integridade holística humana-cultural africana.

Nessa conjuntura e visão, as mulheres – com as suas competências – tocam, construem e ensinam a mbira em diversos contextos, transformando a supremacia masculina e revalorizando as identidades culturais negadas na busca de comunidades de resistências enquanto cantautoras. Seu ativismo se traduz na defesa da igualdade e na promoção do empoderamento das mulheres.

Fica evidente que as mulheres, foram apenas subjugadas, mas não derrotadas – suas ações mostram que “um renascimento de uma perspectiva africana de ser, de viver, e de progredir, está no horizonte” (Freire; Graeff, 2020, p. 134). Para aprimorar a avaliação desse avivamento, é necessário questionar os limites da dita superioridade masculina e incentivar buscas de propostas de resistências de mulheres em práticas musicais diversas que desestabilizam hegemonias nas dimensões do ser, do poder e do saber.

É na perspectiva de re-avivar formas de ser, de viver e de progredir que este artigo captou espaços onde ocorrem a prática da mbira, sua diversidade de nomes, técnicas de execução, seus performers, características físicas e acústicas, colocando o leitor a interagir com particularidades de culturas musicais africanas.

Ficaram, entretanto, alguns senões a considerar em outros artigos. É urgente que mais pesquisadores – sobretudo pesquisadoras – desenvolvam estudos para ilustrar mais experiências e enfrentamentos das mulheres (Silambo, 2021), mas sobretudo para que a própria formação e constituição híbrida, diversa, plural e coletiva do campo [da Música e gênero] possa ser reconhecida, legitimada, validada, visibilizada e audibilizada (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p. 10). Novas pesquisas ainda são necessárias para explicar os lugares, falares e experiências de mulheres na música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa a realização da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Augusto. **Fany Mpumfumo Mabuno**. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/LWZR40Nnczg>. Acesso em: 10 de Mai de 2023.

ALMEIDA, Paulo Roberto de; KOURY, Yara Aun. História oral e memórias: entrevista com Alessandro Portelli. **História e Perspectivas**, Uberlândia v. 50, 197-226, jan./jun. 2014.

The American Heritage Dictionary of the English Language, 5 ed, Harper Collins Publishers, 2022.

BERLINER, Paul. John Kunaka, Mbira Maker. **African Arts**, S.L⁴², v. 14, n. 1, p. 61-88, 1980.

BERLINER, Paul. **The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe**. Berkeley: University of California Press, 1978.

BLACKING, John. Patterns of Nsenga Kalimba Music. **African Music Society Journal**, v. 2, n. 4, p. 26-43. 1961.

BOLETIM DA REPÚBLICA. **Publicação oficial da república de Moçambique**. Quinta-feira, 16 de Junho de 1994 I SÉRIE - Número 24. 3º suplemento. *Carta Africana dos Direitos e Bem-Estar da Criança (1990)*⁴³.

CASTRO, Mary Garcia. Pós-colonialismo e decolonialidades: etnicidade, reprodução, gênero e sexualidade – vozes da África – notas a partir de um conhecimento em curso. **Sociol. antropol.** | rio de janeiro, v.11, n. 3, p. 1051–1075, set.–dez., 2021.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, 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.

⁴² Sem cidade de publicação.

⁴³ Adoptada pela Vigésima Sexta Sessão Ordinária da Assembleia dos Chefes de Estado e Governo da Organização da Unidade Africana, Addis-Abeba, Etiópia - Julho 1990.

DIAS, Margot. **Instrumentos musicais de Moçambique**. Lisboa, POR: IICT⁴⁴; Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.

DOS MARQUILE, Auro Meireles. **Entrevista concedida a Micas Silambo**. Maputo-Moçambique. 18 de Fevereiro de 2022. Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4. Entrevista.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira (Coord.) **Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

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.

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.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo** [recurso eletrônico]: políticas arrebatadoras / Bell hooks; tradução Ana Luiza Libânia. – 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 1, p. 383–395, 2014.

JONES, Claire. **Shona Women ‘Mbira’ Players: Gender**, Tradition and Nation in Zimbabwe. *Ethnomusicology Forum*, UK, v. 17, n. 1, p. 125-149, 2008.

Jornal a Verdade. **Entrevista com Banda Likute**. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/Hp98xnpddJM?si=kYOyGJQyOQcLoMTO>. Acesso em: 15 Abr 2024.

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.

KUBIK, Gerhard. **Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia**. Lisboa: MC⁴⁵; IPM⁴⁶; MNE⁴⁷, 2002.

KUBIK, Gerhard. Kalimba—Nsansi—Mbira. In **Lamellophone in Afrika**. With CD. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1998.

MAPFUMO, Thomas; **UNLIMITED, The Blacks**. *Thomas Mapfumo - Kuenda Mbire*. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/BZNtGAqVA2w>. Acesso em: 10 Fev 2023.

⁴⁴Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT).

⁴⁵Ministério da Cultura de Portugal (MC).

⁴⁶Instituto Português de Museus (IPM).

⁴⁷Museu Nacional de Etnologia (MNE).

MARAIRE, Dumisani Abraham. *The Nyunga Nyunga Mbira*. Portland: Swing Trade, 1991.

MATA, Inocêncio. Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014.

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 do 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.

MOÇAMBIQUE. [20-?]. Disponível em:<<https://cooplusofonoseducacao.wordpress.com/paises/mocambique/>>. Acesso em: 25 jun. 2018. Lusofonias em Educação: blog do Programa de Cooperação Sul-Sul pelo direito à Educação entre países lusófonos.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Tradução de Maria da Graça Forjaz. Londres: Penguin Books. 1969.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The Music of Africa*. London: Victor Gollancz. 1974
PESSANE, Chonga. *Mestra Beauty Sito e trocando saberes da Mbira a nova geração*. 2019. 1 fotografia, color.

MUKHAVELE, Luka. *African Musical Instruments From a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi*. 2022. 655f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of Franz Liszt Weimar, Alemanha.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. Tradução de Maria Theresinha Janine Ribeiro. *Proj. História*, São Paulo, v. 14, fev. 1997.

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. Pós-colonial: a ruptura com a história única. *Simbiótica*, Ufes, v.ún., n.3. junho – 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. 9 ed. Caracas: Clacso, p. 201-245. 2000.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*/Djamila Ribeiro. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vortex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p. 25-56.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, v. 26, n. 1, p. 75-86, jun. 2014.

SILAMBO, Micas Orlando. 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 2020.

SILAMBO, Micas Orlando. **O que as mulheres fazem na música de mbira? Uma resposta prática pela mestra Beauty Sitoé.** *Anais do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre. 08 a 12 de novembro de 2021.

SILAMBO, Micas Orlando. NYOXANINI DE FANY MPFUMO: meditação sobre um estilo musical moçambicano. *Revista Científica da UEM*. 2022. v. 3, n. 2, p. 85-110.

SILAMBO, Micas Orlando. **Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em maputo: transmissão das artes musicais.** 2023. 386 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Jul 2023.

SILAMBO, Micas Orlando. **Experiências reinventivas das mulheres para manutenção da música de mbira em Moçambique: uma contribuição da Delta Cumbane.** *XXXIII Congresso da ANPPOM*. São João Del-Rei, 23-27 de Outubro de 2023a.

SITOÉ, Beauty Alves. **Entrevista concedida a Micas Silambo.** Maputo-Moçambique. 25 de Setembro de 2019. Gravação em Celular. Entrevista.

SITOÉ, Beauty Alves. **Melodia. Moçambique: Nkateko productions.** 2019a. Disponível em: <https://youtu.be/n9sjwZpcbjE?t=31>. Acesso em: 17 Agost 2021.

SITOÉ, Beauty Alves. **Maliana. Moçambique: Nkateko productions.** 2019b. Disponível em: <https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY>. Acesso em: 17 Agost 2021.

TRACEY, Andrey. Mbira Music of Jege A. Tapera. *African Music*, Grahamstown, v. 2, n. 4, p. 44-63, 1961.

SILVA, Júlio. **Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique.** Maputo: Paulinas. 2016.

SITOÉ, Pedro Júlio. **Entrevista concedida Micas Silambo.** Maputo-Moçambique. 07 de Março de 2022. Gravação em Celular. Entrevista.

TRACEY, Andrey. Mbira Music of Jege A. Tapera. *African Music*, v. 2, n. 4, 1961. p. 44-63.

TRACEY, Andrey. The Original African Mbira?, *African Music*, v. 5, n. 2, p. 85-104. 1972.

TRACEY, Andrey. 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.

TRACEY, Andrey. **The System of the Mbira. In: *Papers Presented at the Seventh Symposium on Ethnomusicology***, Andrew Tracey, p. 43-55. 1989. Grahamstown: International Library of Music, Rhodes University.

TURINO, Thomas. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press. 2000.

UAMUSSE, Clementina Ernesto Zimba. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo-Moçambique. 02 de Dezembro de 2022. Gravação em Zoom H2n. Entrevista.

UNITED NATIONS. ***The 2030 Agenda and the Sustainable Development Goals: An opportunity for Latin America and the Caribbean (LC/G.2681-P/Rev.3)***, Santiago. 2018.

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.

WILLIAMS, Michael. ***Mbira/Timbila, Karimba/Marimba: a look at some relationships between African Mbira and Marimba***. 2000.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentralizada*, v. 2, n. 1, p. 1-18, 2018.

SOBRE OS AUTORES

Nascido aos 12 de abril de 1987 em Maputo, Moçambique. Licenciado em Música pela Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Moçambique, em 2012. Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande de Norte (UFRN), Brasil, em 2018 na subárea de Processo e Dimensões de Formação em Música. Doutor em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, em 2023 na subárea de Musicologia/Etnomusicologia. Atua no ensino privado e público de Moçambique. Pesquisa instrumentos musicais africanos, sua performance, transmissão, organologia, história, construção, execução, repertório e sujeitos fazedores. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4682-043X>. E-mail: yanikmicas@gmail.com

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.