

Práticas e estratégias dos/das *vachayi va timbira* em Maputo (Moçambique) para a manutenção e reinvenção de suas artes musicais

Practices and strategies of *vachai va timbira* in Maputo (Mozambique) to maintain and reinvent their musical arts

Micas Orlando Silambo 

Universidade Eduardo Mondlane, ECA-UEM, Maputo, Moçambique
yanikmicas@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Ronan Gil de Moraes e Luís Bittencourt

Layout Editor: Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 18 sep 2023

Final approval date: 02 oct 2023

Publication date: 18 oct 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48112>

RESUMO: Esta pesquisa reflete sobre as práticas e estratégias aplicadas pelos *vachayi va timbira* em Maputo, Moçambique, para a reinvenção e manutenção das suas artes musicais. A investigação é alicerçada no Campo Empírico Gestual, Oral e Prático em diálogo com a Musicologia Africana e Etnomusicologia com destaque para Emily Akuno, Kwabena Nketia, Luka Mukhavele, Madimabe Mapaya e Meki Nzewi. A etnografia enquanto base da pesquisa foi materializada pela observação, entrevista, registro fotográfico e pesquisa bibliográfica. Através dessa epistemologia e metodologia se destacam como práticas e estratégias: 1) Reaproveitamento de materiais descartados para instrumentos musicais; 2) Troca de saberes de forma prática e aberta; 3) Treinamento autodidático por meio de experimentos de erros e acertos; 4) Aprendizagem através de observação, audição e repetição; 5) Exploração de artes musicais do sudeste da África; 6) Introdução de instrumentos musicais em diversos espaços; 7) Valorização do trabalho manual; 8) Desenvolvimento de atividades multidisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE: Vachayi va timbira; Mbira; Práticas musicais e reinvenção; Maputo; Moçambique.

ABSTRACT: This research reflects on the practices and strategies applied by the *vachayi va timbira* in Maputo, Mozambique, to reinvent and maintain their musical arts. The research is based on the Gestural, Oral and Practical Empirical Field in dialogue with African Musicology and Ethnomusicology with emphasis on Emily Akuno, Kwabena Nketia, Luka Mukhavele, Madimabe Mapaya and Meki Nzewi. Ethnography as the basis of research was materialized through observation, interviews, photographs, and bibliographical research. Through this epistemology and methodology, practices and strategies stand out: 1) Reusing of discarded materials for musical instruments; 2) Exchange of knowledge in a practical and open way; 3) Self-taught training through trial and error experiments; 4) Learning through observation, listening and repetition; 5) Exploration of musical arts from southeast Africa; 6) Introduction of musical instruments in different spaces; 7) Valuing manual work; 8) Development of multidisciplinary activities.

KEYWORDS: Vachayi va timbira; Mbira; Musical practices and reinvention; Maputo; Mozambique.



1. Introdução¹

A manutenção e revigoração da educação cultural africana, principalmente ao sul do deserto do Sahara, passam pela compreensão de aspectos específicos desenvolvidos por pessoas locais que se inspiram na sua ancestralidade. Alguns desses aspectos podem ser encontrados na música de mbira (Fig. 1).



Figura 1 – Mbira Nyunganyunga²
Fonte: Arquivo pessoal do autor

Kubik (1998) pontua que 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 Zambeze³ há, aproximadamente, 1300 anos atrás⁴ (Fig. 2).

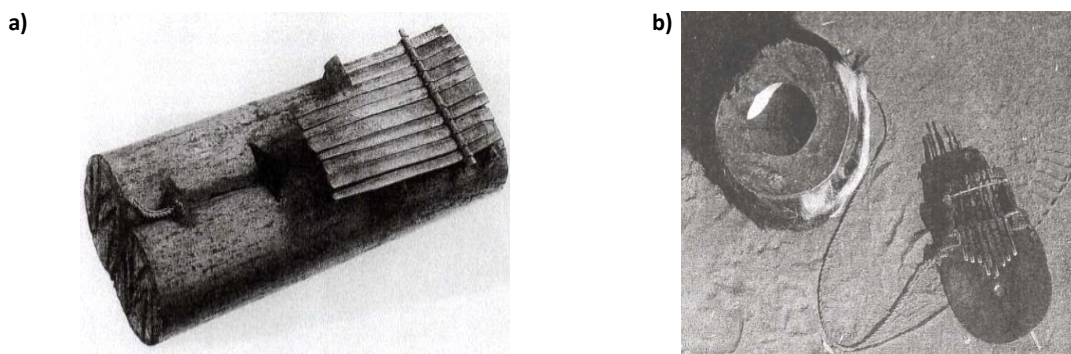


Figura 2 – Instrumentos africanos com lamelas: a) Mbira com lamelas de bambu, b) Mbira com lamelas de metal
Fonte: Kubik (1998)

¹ Este artigo é resultado de trabalho de doutoramento no PPGMUS-UFPB.

² Esta mbira foi construída por Osvlado Cavele, discípulo do mestre Ozias Macoo.

³ 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, 85).

⁴ "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, 24).

Berliner (1978, 18) aponta que a mbira “de metal” teve origem há mais de 1500 anos na tribo Zezuru, pertencente à etnia dos vaShona, grupo dos falantes de Bantu⁵, 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, 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 da 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 impressa⁶. (Berliner 1978, 02)

A mbira é, portanto, um instrumento musical africano constituído por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais. Em visão africana⁷, 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.

A performance da mbira é, tradicionalmente, 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 dia⁸ (Gumboreshumba 2009, 31; Matiure 2009, 29).

⁵ Termo próprio de língua africana que significa “O Povo”.

⁶ “[...] *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, 29).

⁷ Sobre esta classificação, filosoficamente africana, Nzewi (2007, 161) revela que os “instrumentos melódicos produzem dois ou mais tons definidos por técnicas específicas de dedilhado e/ou embocadura”. Os instrumentos melorítmicos, continua o autor (Nzewi 2007, 81), produzem estruturas rítmicas, melodicamente, implícitas. O seu caráter tonal é marcado por harmônicos brutos que tendem a mascarar as alturas definidas que caracterizam os 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 silábica. Os instrumentos percussivos, por sua vez, são usados como efeitos sonoros estéticos ou psicológicos conforme as situações de performance.

⁸ 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, 28).

Os estudos sobre a música de mbira no continente africano têm sido desenvolvidos por pesquisadores e pesquisadoras do campo da Etnomusicologia desde a segunda metade do século XX. Blacking (1961) introduz, em seu texto, a música dos vaNsenga de Rodésia do Norte (Zâmbia) usada nos rituais da puberdade. Andrew Tracey (1961) descreve as músicas que lhe foram ensinadas por Tapera. Nos artigos *The Original African Mbira* (Tracey 1972) e *The Family of the Mbira* (Tracey 1974) ele apresenta algumas evidências de diferentes tipos de afinações da mbira para mostrar ao leitor que os diferentes tipos de mbira descendem da kalimba "africana" de seis notas. No *The System of the mbira* (Tracey 1989), ele 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 compartilha um sistema de música definível. Entretanto, Hugh Tracey (1969) problematiza o sistema de afinação da mbira, demonstrando que um mesmo tipo de mbira pode apresentar diferentes frequências sonoras em sua estrutura de afinação.

Em sua contribuição, Berliner (1978) apresenta a classificação, construção, técnica de execução, ocorrência, relação executante-instrumento, e, faz uma análise e apresentação de cinco tablaturas do repertório clássico da mbira. No seu catálogo Duarte (1980) retoma a classificação, construção, técnica de execução, ocorrência e o enquadramento contextual da mbira. Estes aspectos são desenvolvidos em Dias (1986). Mais adiante, 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.

No início do atual século, Kubik (2002) apresentou os conhecimentos sobre os instrumentos musicais da classe dos idiofones (lamelofones) dedilhados, difundidos na África subsaariana, suas diversidades em formas e tecnologias. Por sua vez, Ikeya (2006) caracteriza quatro versões de mbira usadas pelos vaSan do centro de Botswana (Enate, Karanyane, Taon e Runba). Nessa linha pesquisa, Jahn (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 e o modo de transmissão do instrumento como herança cultural. Em sua dissertação Matiure (2009) apresenta e analisa a relação entre os *modos*⁹ e sistemas de afinação da mbira dzaVadzimu, e a possessão do espírito Zezuru em uma performance encenada.

No desenvolvimento da pesquisa, Van Dijk (2010) discorre 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, as combinações sonoras das teclas, bem como as categorias e características musicais, as estruturas tonais e melódicas. Recentemente, Macoo (2021) refletiu sobre a mbira nyunganyunga inovada, consubstanciando, contemporaneamente, a preparação da tábua harmônica, teclas, a incorporação dos sistemas de captação eletroacústicos e as formas de conservação da mbira. Finalmente, Mukhavele (2022) 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.

⁹ Peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou movimentos arranhados (dedilhados) típicos da mbira.

Não pretendo esgotar os textos que têm sido publicados sobre a mbira. No entanto, nas dezessete pesquisas aqui apresentadas apenas as de Duarte, Dias, Macoo e Mukhavele tiveram foco para Moçambique, sendo as duas últimas de pesquisadores moçambicanos. Por outro lado, não encontrei nenhuma obra que mostra como os mestres e mestras da mbira têm se reinventado.

Portanto, esta pesquisa visa compreender as práticas e estratégias aplicadas pelos/as *vachayi va timbira* em Maputo, Moçambique¹⁰ (Fig. 3) para reinvenção e manutenção das suas artes musicais. “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”¹¹, explica Nzewi (2019, 77). 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 multidimensional¹². (Akuno 2019, 02)



Figura 3 – Mapa de Moçambique (em vermelho) no continente africano
Fonte: Dreamstime¹³

Esse é o pensamento que fundamenta a prática dos/das *vachayi va timbira*. A expressão *vachayi va timbira* (singular *muchayi wa mbira*) é composta por três partes distintas encontradas em duas variantes da língua

¹⁰ Maputo é a Capital de Moçambique, país localizado no sudeste do Continente Africano.

¹¹ “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, 77).

¹² “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, 02).

¹³ Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/mapa-de-moçambique-áfrica-image112748706> Acesso em: 03 mai 2023.

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.

As palavras *vachayi* ou *vatovi* (singular *muchayi* ou *mutovi*) provêm, etimologicamente, dos verbos tocar (*kuchaya* ou *kutova*¹⁴). 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 expressões¹⁵ 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.

A pesquisa das práticas e estratégias dos/das *vachayi va timbira* exigiu um panorama, densamente, contextualizado no Campo Empírico Gestual, Oral e Prático em diálogo com os campos da Musicologia Africana e Etnomusicologia com destaque para pesquisadores/as como Emily Akuno, Kwabena Nketia, Luka Mukhavele, Madimabe Mapaya e Meki Nzewi. 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 e repertórios. No próximo tópico buscarei evidenciar como foi conduzida a pesquisa.

2. Contextos e caminhos metodológicos para a compreensão do processo de reinvenção e manutenção da arte dos/das *vachayi va timbira*

Esta investigação foi orientada por meio de uma 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 (Fig. 4). Neste local 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.

Historicamente, durante a dominação colonial, KaMpfumo (Maputo) era conhecido como Lourenço Marques. Este então, dito distrito de Portugal estava localizado dentro do Estado de Gaza que corresponde

¹⁴ No sentido de arranhar.

¹⁵ *Vachayi/Vatovi va Timbira* (singular *Muchayi/Mutovi wa Mbira*).

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 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).



Figura 4 – Mapa de Maputo em Moçambique
Fonte: Wikipedia (modificações do autor)¹⁶

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 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 capital¹⁷, 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, 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 noutro tempo pertencia aos seus avós, mas que naquela altura era possuído a título legítimo por europeus (Meneses 2021, 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

¹⁶ Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Maputo_\(província\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Maputo_(província)) Acesso em: 03 mai 2023.

¹⁷ Cf. Silambo (2022, 04).

diversidade cultural dos anos subsequentes e no tipo de informações conseguidas nessa e outras pesquisas.

Nesse contexto, a minha imersão no universo investigativo da música de mbira vem desde 2008, numa ocasião em que foi executada pelo Pedro Júlio Siteo, atual professor de etnomusicologia e mbira da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (ECA-UEM). Por volta de 2010, 2011 e 2012 fui, no bairro de Costa de Sol¹⁸, 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 entre outros/as, não só nas suas oficinas, como também, nas *jam sessions* que eram realizadas, frequentemente, na Associação dos Músicos Moçambicanos (AMM) em Maputo¹⁹.

Com a concepção da Festa da Mbira (FM) em 2017 passei a participar, ativamente, nas suas performances, partilhando o que se comia, bebia, cantava e tocava. Acabei conhecendo outros/as mestres/as como Alcides Pires, Beauty Sitoeye, Cheny Wa Gune, Delta Cumbane, Eugénio Santana, Júlio Marquel, Pivi Marquel, Roland Lamussene, Virgínia Uamusse, Zé Maria e outros/as. Estas performances se desdobravam para aslareiras que aconteciam nas comunidades com enfoque para o evento *Karingana wa Karingana* realizado em Marracuene, Matola, KaMpfumo e outros distritos. Para além desses contextos participo continuamente no Festival Raiz Tradicional e nas oficinas²⁰ de revigoração da mbira (construção, remodelação, execução e transmissão). Como *muchayi wa mbira*, durante a pesquisa, consolidei a minha prática com o mestre Ivan principalmente da mbira *dzaVadzimu*, como também, aprimorei a absorção do repertório da mbira *nyunganyunga* com os mestres Zande Mudolas e 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.

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 pesquisa²¹. 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 e outros – 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 possibilitou minha participação no Fórum de Música Tradicional de Moçambique (FOMUTRAMO), que elaborou o projeto inicial da candidatura de “Lamelofones” em Moçambique –

¹⁸ Distrito Municipal KaMavota, província da Cidade de Maputo.

¹⁹ 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.

²⁰ Principalmente na Mukhambira e na Modern Mbira.

²¹ Cf. Araújo (2006).

Mbira/Santse/Kalimba/Chityatya – a Património Intangível da Humanidade. A etnografia, concordando assim com Ingold (2014, 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 teve como base as seguintes técnicas: observação participante, entrevista semi-estruturada, registro de fotografia e pesquisa bibliográfica.

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 prescreve 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 e conviver com outras pessoas envolvidas. A observação participante serviu para organizar, descrever e 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.

As entrevistas semiestruturadas forneceram informações acerca da música de mbira, sua performance, seus processos e situações de transmissão musical. Elas 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 dos/das *vachayi va timbira*. A análise das entrevistas elucidou as sutilezas implícitas na subjetividade de algumas questões da pesquisa, permitindo compreender melhor as principais práticas e estratégias de reinvenção e manutenção artística dos/das *vachayi va timbira* no cenário contemporâneo. Os/As *vachayi va timbira* entrevistados/as incluem Ivan Mucavel, Xitaro, Xakada, Maneto, Beauty, Ozias Macoo, NBC Gas Butano, Simão Nhacule, Virgínia Uamusse, Zande Mudolas, May Mbira e Delta Cumbane.

O registro fotográfico ajudou-me na captação dos diferentes tipos de mbira. As fotos foram captadas com um celular Samusung J5 e catalogadas na pesquisa, descrevendo o nome da mbira, grupo ou situação e data da obtenção. Elas foram selecionadas, inseridas e analisadas junto ao texto, trazendo para a pesquisa perspectivas visuais dos tipos de mbira.

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 e afins. 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.

Os depoimentos desta pesquisa foram apresentados por meio de uma descrição densa crítica analítica²² 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 e outros não interferissem na apresentação da informação transcrita. 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 Geertz (1973, 351). Uma vez compreendidos os aspectos metodológicos pretendo, a seguir, discutir o processo de reinvenção e manutenção dos/das *vachayi va timbira*.

3. Como foi/é o processo de reinvenção e manutenção da arte dos/das *vachayi va timbira* em Maputo?

Os depoimentos dos/das *vachayi va timbira* evidenciam que as famílias²³ foram as primeiras instituições que deram suporte às habilidades musicais. O avô e tios de Macoo tocavam e construíam vários instrumentos musicais africanos. Ivan foi despertado seu gosto pelo canto e dança através de seu tio Luka. A relação de Ivan com a música, tal como Cumbane (2019), “[...] é algo que já sinto mesmo desde bebê [...]. Esta música me chamou, [...]”. Chamou igualmente May Mbira (Auro Meireles Dos Marquile), pois a sua infância foi também bem criativa, cheia de jogos-canções e danças locais, “sempre tocando a música ali dentro” (Dos Marquile 2022). “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 soou chamando Alcídio Pires, Careca, Chenjerai, Cheny Wa Gune, Genito Santana, Jojo Mbalango, Júlio Marquel, Matchume Zango, Pivi Marquel, Rolando Lamussene, Zé Maria e outros/as.

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”²⁴ (Mapaya 2011, 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. A opressão colonial portuguesa obrigou a população moçambicana a pegar em armas e lutar pela independência que lhe foi negada por, aproximadamente, cinco séculos. 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, 25). O movimento contra a colonização foi dirigido pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), e iniciou-se em 25 de

²² Cf. Geertz (1973).

²³ Mesmo que alguns dos seus familiares não estivessem a favor da música tradicional.

²⁴ “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, 67-68).

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 durante a 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, 61).

Assim, no início da década de 1980, Moçambique vivenciou uma guerra civil que só terminou em 1992. Esta guerra foi dirigida pela Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) 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-se 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, e outras manifestações artístico-culturais 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, e outros – 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 Estado²⁵ (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.

²⁵ Diga-se Polícia Secreta Colonial.

Não muito tempo atrás, por volta de 2015 e 2016, por exemplo, assisti o mestre Oziyas num processo de reaproveitamento de madeiras descartadas (deitadas) e que só haviam se transformado em “lixo”. Oziyas 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 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”²⁶ (Mapaya 2011, 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] xicuketa²⁷ 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, 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”²⁸. 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

²⁶ “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, 68).

²⁷ Lê-se xitchuketa.

²⁸ “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, 57).

que “eu os²⁹ 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 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 foram aceitas 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* e outras. 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 *mbila* (Fig. 5), *nyakatangali*, *phiane*, *mutoriro* (Fig. 6), *xikhitsi*, *nyanga*, *xigoviya* (Fig. 7), *ndhondhoza*, *ximbvokombvoko*, *xitende*, *valimba* (Fig. 8), *xipendani*, *xizambi*, *kankubwe* (Fig. 9), *ngoma* (tambor), e outros na maioria (re)inventados pelas pessoas praticantes.



Figura 5 – Instrumentos musicais africanos usados em Moçambique: Mbila
Fonte: Arquivo pessoal de Simão Nhanombe

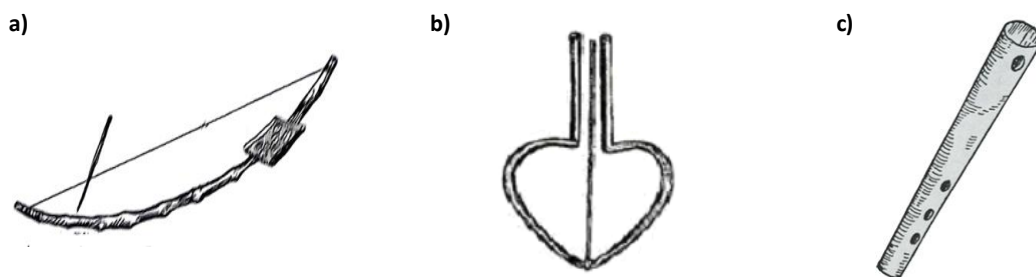


Figura 6 – Instrumentos musicais africanos usados em Moçambique: a) Nyakatangali, b) Phiane, c) Mutoriro
Fonte: Duarte (1980)

²⁹ Referindo às pessoas tocadoras.

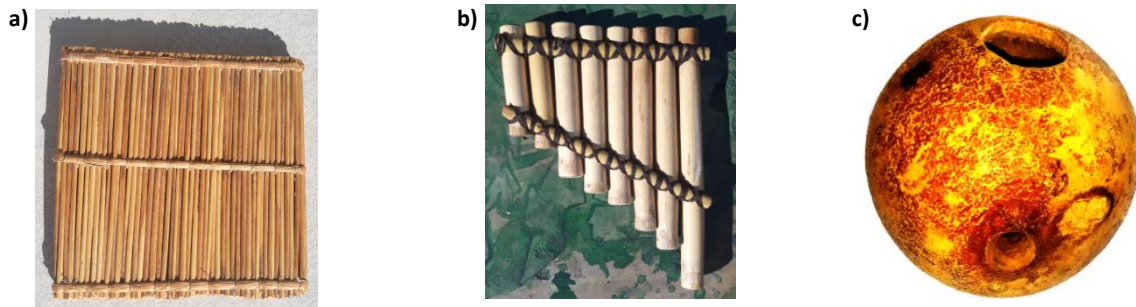


Figura 7 – Instrumentos musicais africanos usados em Moçambique: a) Xikhitsi, b) Nyanga, c) Xigoviya
Fonte: Arquivo pessoal do autor

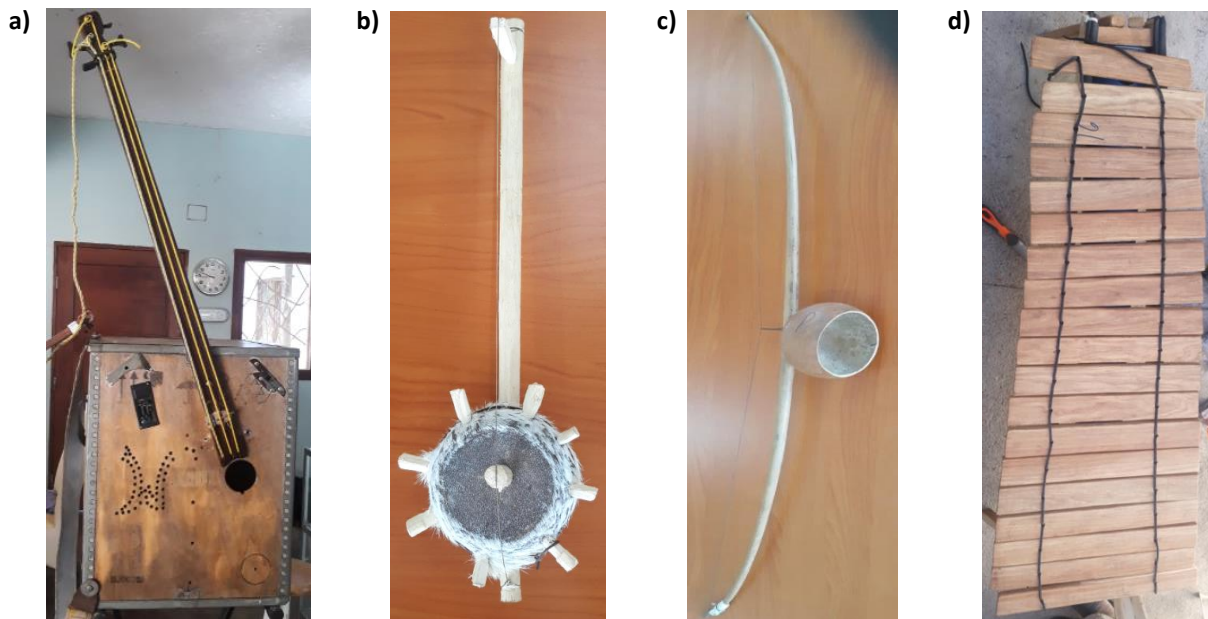


Figura 8 – Instrumentos musicais moçambicanos: a) Ndhondhoza, b) Ximbvokombvoko, c) Xitende, d) Valimba em construção
Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figura 9 – Instrumentos musicais africanos usados em Moçambique: a) Xipendani, b) Xizambi, c) Kankubwe
Fonte: Arquivo pessoal do autor

Em sua composição e performance os/as *vachayi va timbira* exploram estilos do sudeste da África com enfoque para os de Moçambique. Dentre estes se destacam *chiwere*, *katoko*, *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 Zimbábue, 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* e outros.

Os/as *vachayi va timbira*, fora da música, se dedicam a 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 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, treina-se música em conjunção 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 (Fig. 10). O processo de construção da mbira se resume em

[...] 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. 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 grampos [referindo-se aos ganchos], o cavalete [e a barra]. Martelar tecla a tecla até apanhar o som com a frequência certa. (Dos Marquile 2022)



Legenda:

1. Tábua
2. Barra
3. Cavalete
4. Prego ponte paris
5. Gancho
6. Lamela
- RG. Registro grave
- RA. Registro agudo

Figura 10 – Partes da mbira nyunganyunga
Fonte: Arquivo pessoal do autor

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 goiva³⁰, 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 [os processos de] espalmar [as lamelas], o que acontece ali é vibração e toda vibração tem um impacto no nosso organismo, acho que isso é uma terapia, sinto que cura alguma coisa em mim. (Macao 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). Ao martelar as lamelas “não [importa muito] a força, mas a técnica” empreendida no pulso, completa Dos Marquile (2022). Assim, “[...] tu tens que bater [o metal] com certa calma de modo a controlar a tecla ou lamela que tu desejas” (Siteo 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). 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 mão³¹. 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,

³⁰ 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”.

³¹ Cf. Mukhavele (2022, 352).

recomendo, vivamente, que a confecção de lamelofones e, principalmente, a martelagem de teclas seja realizada em ambiente protegido: usar sempre protetores auriculares [...], e fazer exames auditivos regularmente, para evitar danos graves, que possam prejudicar ao construir/afinar os instrumentos e para se comunicar, suavemente, em geral.³² (Mukhavele 2022, 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”. Além do já referido, 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. (Amissé 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 Mukhavele (2022, 06): “Os sistemas continuam expondo crianças em idade escolar, aprendizes de música e o público em geral, quase que exclusivamente a instrumentos e músicas ocidentais, em detrimento dos/das locais, que são mais acessíveis e baratos/as para eles”³³.

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 estimular mais pessoas a praticarem a mbira, e que mais pesquisadores/as desenvolvam este tipo de estudo para tornar público mais conhecimentos e enfrentamentos contidos nos livros dessa biblioteca viva.

³² “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.”

³³ “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.”

4. Considerações finais

As principais práticas e estratégias aplicadas pelos *vachayi va timbira* em Maputo para reinventar e manter a sua arte são: 1) reaproveitamento de materiais descartados para a construção (revigoração) dos instrumentos musicais africanos no seu contexto local; 2) troca mútua de saberes de forma aberta a experiências e habilidades individuais de cada pessoa; 3) treinamento autodidático por meio de exercícios práticos de escuta ativa e reflexiva, assim como de experimentos de erros e acertos; 4) aprendizagem por meio de observação, audição e repetição em ambientes diversos; 5) exploração de artes musicais (música, instrumento, dança, indumentária, meio social e outras) do sudeste da África na composição e performance; 6) promoção e introdução de instrumentos musicais, como a mbira, nas famílias, nas escolas e toda sociedade; 7) valorização do trabalho manual e desenvolvimento de uma relação emocional e espiritual com o instrumento; 8) desenvolvimento de atividades musicais inter, trans e multidisciplinar (execução, transmissão, construção e outras).

Estas práticas e estratégias podem ser adaptadas em outros contextos (comunidades) para reinventar e dar vida as suas culturas "musicais" ora estigmatizadas por diversos processos de poder que controlam as culturas subalternizadas. Para que as práticas e estratégias, como as de *vachayi va timbira*, se ampliem é preciso que sejam auxiliadas: 1) por políticas públicas para a revigoração de expressões culturais locais inspiradas na ancestralidade; 2) pelo desenvolvimento de pesquisa que contemple artefatos em extinção e não só; 3) pela valorização de atividades desenvolvidas pelos/as mestre/as da cultura local; 4) pela criação de oportunidades para que os/as mestres/as possam compartilhar seus saberes dentro e fora da academia; e 5) pelo desenvolvimento de projetos multidisciplinares sérios que possibilitem uma participação ativa de crianças das comunidades na performance de artes musicais.

5. Referências bibliográficas

- Akuno, Emily Achieng. 2019. *Music Education in Africa*. Londres e Nova York: Routledge.
- Amisse, Estevão Carlos dos Santos. 05 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Araújo, Samuel. 2006. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro". *Ethnomusicology* 50 (2): 287-313.
- Berliner, Paul. 1978. *The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press.
- Blacking, John. 1961. "Patterns of Nsenga Kalimba Music". *African Music Society Journal*, 2 (4): 26-43.
- Cumbane, Delta Acácio. 08 dez 2021. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.
- Dias, Margot. 1986. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical e Centro de Antropologia Cultural e Social.
- Dos Marquile, Auro Meireles. 18 fev 2022. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.
- Duarte, Maria da Luz Teixeira (Coord.). 1980. *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Ministério da Educação e Cultura de Moçambique.

- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures*. Nova York: Basic Books.
- Gumboreshumba, Laina. 2009. *Understanding form and technique: Andrew tracey's contribution to knowledge of lamellophone (Mbira) music of Southern Africa*. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia). Grahamstown: Rhodes University.
- Ikeya, Kazunobu. 2006. "The Thumb Piano and San Identity in Central Botswana". In *Updating the San: Image and Reality of an African People in the 21st Century*, editado por Robert K. Hitchcock, Kazunobu Ikeya, Megan Biesele e Richard. B. Lee. *Senri Ethnological Studies* No. 70, 273-284. Osaka, Japan: National Museum of Ethnology. Disponível em: <http://doi.org/10.15021/00002634>. Acesso em: 13 mai 2021.
- Ingold, Tim. 2014. "That's enough about ethnography!" *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1): 383–395.
- Jahn, Uta Reuster. 2007. "The Mwera Lamellophone Luliimba". *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 8 (1): 6-20. Disponível em: <https://doi.org/10.21504/amj.v8i1.1709>. Acesso em: 13 mai 2021.
- Kubik, Gerhard. 1998. *Kalimba, Nsansi, Mbira: lamellophone in Afrika*. Berlim: Museum für Völkerkunde.
- Kubik, Gerhard. 2002. *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: Ministério da Cultura de Portugal, Instituto Português de Museus e Museu Nacional de Etnologia.
- Lage, Jéssica. 2018. "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* 6 (2). Disponível em: <http://revistademorfologiaurbana.org/index.php/rmu/article/view/105>. Acesso em: 3 dez 2020.
- Liesegang, Gerhard. 1996. *Ngungunyane: A figura de Ngungunyane Nqumayo, Rei de Gaza 1884-1895 e o desaparecimento do seu Estado*. Maputo: Coleção Embondeiro, ARPAC.
- Lisenga, Raimundo Xavier. 28 abr 2021. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Lopes, Mariana Conde Rhormens. 2015. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. 529f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas: Unicamp.
- Macoo, Ozias Américo. 17 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Macoo, Ozias Américo. 2021. *Mbira inovada: Sistemas de captação eletroacústico*. Monografia (Escola de Comunicação e Artes). Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
- Mapaya, Madimabe Geoff. 2011. "The indigenous music learning process: A Northern Sotho perspective". *Southern African Journal for Folklore Studies*, 21 (1): 65-76.
- Maraire, Dumisani Abraham. 1991. *The Nyunga Nyunga Mbira*. Portland: Swing Trade.
- Matiure, Perminus. 2009. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. Dissertação (Mestrado em Artes). Pietermaritzburg: Universidade da Of Kwa-Zulu Natal.
- Meneses, Maria Paula. 2021. "As estátuas também se abatem: momentos da descolonização em Moçambique". *Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural*, 10 (18): 108-128.

- Mondlane, Eduardo. 1969. *Lutar por Moçambique*. Tradução de Maria da Graça Forjaz. Londres: Penguin Books.
- Mucavel, Ivan Johan. 29 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Mukhavele, Luka. 2022. *African Musical Instruments from a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Weimar: University of Franz Liszt.
- Nhacule, Simão Adriano. 01 nov 2021. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena. 1974. *The Music of Africa*. Londres: Victor Gollancz.
- Nzewi, Meki. 2007. *A contemporary study of musical arts: Informed by African Indigenous knowledge systems*. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIIMDA).
- Nzewi, Meki. 2019. "Pertinent concepts for advancing indigenous epistemological integrity for African musical arts education". In *Music Education in Africa*, editado por Emily Achieng' Akuno, 76-91. Londres e Nova York: Routledge.
- Silambo, Micas Orlando. 2022. "NYOXANINI DE FANY MPFUMO: meditação sobre um estilo musical moçambicano". *Revista Científica da UEM*, 3 (2): 85-110.
- Simango, Antônio Mussaona Bure. 06 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo. Gravação em Celular.
- Sitoe, Beauty Alves. 25 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Tefula, Maneto Calmo. 13 out 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.
- Tracey, Andrew. 1961. "Mbira Music of Jege A.Tapera". *African Music*, 2 (4): 44-63.
- Tracey, Andrew. 1972. "The Original African Mbira?". *African Music*, 5 (2): 85-104.
- Tracey, Andrew. 1974. "The Family of the Mbira. The evidence of the tuning plans". *Roodepoort: International Library of African Music*, 3 (2): 1-10.
- Tracey, Andrew. 1989. "The System of the Mbira". In *Papers Presented at the Seventh Symposium on Ethnomusicology*, editado por Andrew Tracey, 43-55. Grahamstown: International Library of Music, Rhodes University.
- Tracey, Hugh. 1969. "The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia (1932)". *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 4 (3): 78-95. Disponível em: <http://journal.ru.ac.za/index.php/africanmusic/article/view/1439>. Acesso em: 22 oct 2019.
- Van Dijk, Marcel. 2010. "The Lala Kalimba: The Correlation Between Instrument and Style". *African Music: Journal of the International Library of African Music*, 8 (4): 84-100. Disponível em: <https://doi.org/10.21504/amj.v8i4.1868>. Acesso em: 13 mai 2021.
- Vilanculos, Clélio Emídio. 05 set 2019. *Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo*. Maputo (Moçambique). Gravação em Celular.