

Textos musicais de mbira em Moçambique na contemporaneidade: lutas e res(ex)istências

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

*Micas Orlando Silambo
Escola de Comunicação e Artes
Universidade Eduardo Mondlane
yanikmicas@gmail.com*

Resumo. Este artigo analisa os textos da música de mbira em Moçambique, com vista compreender como são abordados os assuntos inerentes aos direitos humanos nesta prática musical na contemporaneidade. A obtenção dos textos musicais foi conduzida por via de trabalho de campo que permitiu uma interação humana e compreensão holística da cultura moçambicana. Os assuntos textuais foram analisados à luz das teorias pós-coloniais, emergindo vozes excluídas das narrativas históricas dominantes. Como resultado, foi compreendido que os textos da música de mbira na contemporaneidade moçambicana abordam sobre direitos humanos perpassando por Ubuntu, dogmas de certo etnias, ancestralidade africana, natureza, desigualdade e o colonialismo. Conclui-se que embora ainda hajam resquícios do colonialismo, as pessoas agem para além da matriz universal, reinventando a tradição africana na busca por seus direitos humanos.

Palavras-chave. Textos; Música de mbira; Moçambique; Contemporaneidade.

Title. Mbira Musical Texts in Contemporary Mozambique: Struggles and Resistance/Reexistence

Abstract. This article analyzes the texts of mbira music in Mozambique, with a view to understanding how issues regarding to human rights are involved in this musical practice in contemporary times. The collection of the musical texts was conducted through fieldwork that allowed for human interaction and a holistic understanding of Mozambican culture. The textual subjects were analyzed in light of postcolonial theories, emerging routines of restoration of the dominant historical narratives. As a result, it was understood that the texts of mbira music in contemporary Mozambican times address human rights through Ubuntu philosophy, dogmas of certain ethnic groups, African ancestry, nature, inequality and colonialism. It is concluded that although there are still remnants of colonialism, people are aging beyond the universal matrix, reviving African traditions in the ongoing struggle for their human rights.

Keywords. Texts; Mbira Music; Mozambique; Contemporaneity.



Introdução

Os textos (letras) musicais “podem lidar com a vida cotidiana ou com as tradições, crenças e costumes da sociedade”¹ (NKETIA, 1974, p. 189). Eles “[...] servem como depositários de informações das sociedades africanas e do seu modo de vida, como registros das suas histórias, crenças e valores”² (NKETIA, 1974, p. 204).

Os textos musicais “são um reflexo da cultura da qual fazem parte”³ (MERRIAM, 1964, p. 207). Através do estudo dos textos das músicas, pode-se entender o “[...] *ethos* da cultura e obter alguma perspectiva dos problemas e processos psicológicos que lhe são peculiares”⁴ (MERRIAM, 1964, p. 201).

Imerso no trabalho de campo nos anos 1940, Tracey (1970) buscou compreender as *timbila*⁵ (singular *mbila*, figura 1) da etnia Copi⁶ da província de Inhambane (Moçambique) a partir de uma perspectiva que valorizasse os textos africanos que emanavam destas artes musicais⁷ que incorporam som, texto, figurino, decoração, movimento corporal, drama e exibições teatrais, e instrumentos musicais. Suas interpretações demonstram experiências sociais e individuais dos vacopi acionadas como críticas das práticas de controle europeu no continente africano – o colonialismo.

¹ “They may deal with everyday life or the traditions, beliefs, and customs of the society” (NKETIA, 1974, p. 189).

² “[...] serve as depositories of information of African societies and their way of life, as records of their histories, beliefs, and value” (NKETIA, 1974, p. 204)

³ “Song texts are reflection of culture of which they are part” (MERRIAM, 1964, p. 207).

⁴ “[...] to arrive at understanding of the *ethos* of the culture and to gain some perspective of psychological problems and processes peculiar to it” (MERRIAM, 1964, p. 201).

⁵ Nome da prática performativa e de um conjunto de instrumentos musicais.

⁶ Lê-se *vatxopi* na língua portuguesa.

⁷ Sobre artes musicais ver Nzewi (2019, p. 77) e Akuno (2019, p. 2).



Figura 1: Mbila.



Fonte: Mahuaie (2024).

Nketia (1974) demonstrou o papel dos textos musicais categorizando-os em canções de berço, reflexivas, históricas e canções gerais. Para Nketia (1974) os textos musicais desempenham funções de relaxar, entreter, informar, narrar, elogiar, criticar, insultar, exortar, alertar ou inspirar.

Figura 2: Mbira dzaVadzimu.



Fonte: Autor.

Em seu estudo, Turino (2000) explicitou o nacionalismo musical, através de canções chimurenga “canções de luta” usadas pela União Nacional Africana do Zimbabwe (ZANU) durante a guerra da década de 1970. O autor denota que os textos das músicas eram usados nas reuniões noturnas (*pungwes* na língua shona), para 1) o ensino militar e doutrina política; 2) contar história do país, denunciar relações de parentesco e de nação; 3) cultivar a identidade shona, os princípios do partido e da nação, e 4) caracterizar as imagens de modernidade.

Freitas (2022) comprovou a importância dos hinos revolucionários para a construção da nação moçambicana. Estes hinos “[...] contam histórias de tortura, escravidão, abusos e

injustiças do período colonial, as datas significantes da FRELIMO [Frente da Libertação de Moçambique], entoam vênias aos seus líderes, denunciam os inimigos do povo e enaltecem a sua luta” (FREITAS, 2022, p. 367).

Portanto, os estudos encontrados sobre os textos musicais em Moçambique são de Tracey (1970) e de Freitas (2022) e nenhum deles aborda sobre a música de mbira. Para, além disso, o estudo de Tracey (1970) reflete sobre as vivências e os desafios do povo moçambicano dos anos 1940 a 1970 necessitando de uma leitura mais atualizada tendo em conta as dinâmicas contemporâneas das timbila, entretanto Wane (2010) já deu alguns avanços numa perspectiva de construção de identidade étnica e política da cultura moçambicana.

Observa-se ainda que, embora o estudo de Freitas (2022) seja recente, ele aborda sobre a importância dos hinos revolucionários de Moçambique entre 1962 e 1977 havendo necessidade de analisar o impacto da performance destes hinos no contexto contemporâneo já que estes continuam sendo interpretados por grupos corais moçambicanos como o grupo das forças armadas e policiais, bem como o coral da Universidade Eduardo Mondlane.

Para além desta necessidade, no universo das obras aqui apresentadas apenas Berliner (1987) procurou analisar os textos da música de mbira, mas no contexto zimbabuano deixando alguns exemplos de textos que são cantados junto de uma variedade de mbira que ocorrem em Moçambique.

Figura 3 – Mbira nyunganyunga.



Fonte: Autor.

Assim, este artigo analisa os textos da música de mbira em Moçambique, com vista compreender como são abordados os assuntos inerentes aos direitos humanos nesta prática



musical na contemporaneidade. Na sequência, 1) apresento a metodologia; 2) enquadro a teoria pós-colonial; e 3) analiso os textos da música de mbira de Moçambique na contemporaneidade.

Procedimento metodológico

Entre 2019 e 2022 realizei o trabalho de campo que permitiu a obtenção das músicas dos tocadores de mbira em Maputo (Moçambique). Em prática, corporizei, imersamente, os detalhes das músicas transmitidas pelos tocadores – efetuando a pesquisa artística na qual o pesquisador participa ativamente da formulação e exame de conceitos e teorias provenientes de sua própria experiência (ASSIS, 2018).

Guiado por uma observação participante compreendi as particularidades que aconteciam nos ensaios e apresentações das música da mbira. Observar significou prestar atenção, ouvir e sentir o que estava acontecendo ao redor. Participar significou levar uma vida junto das pessoas e coisas que fazem parte do fenômeno musical (INGOLD, 2014).

Os áudio e vídeo que registrava durante a pesquisa forneceram matéria-prima audiovisual a partir da qual compreendi, por exemplo, a pronúncia de certas palavras em cada língua usada nas músicas. As gravações musicais relevantes para a análise foram selecionadas, editadas e disponibilizadas em *links* da plataforma youtube.

A pesquisa bibliográfica foi desenvolvida com base em material já instituído, – nos campos da Antropologia, História, Etnomusicologia e afins – constituído principalmente de livros e artigos científicos (GIL, 2002, p. 44) sobre os documentos que discutem os textos musicas. Também, explorei a pesquisa documental valendo-se “de materiais que não recebe[ra]m ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa” (GIL, 2002, p. 45). Em particular explorei a pesquisa sonoro-documental do material já gravado o que possibilitou uma aquisição de arquivos sonoros disponíveis no youtube e indicados pelos tocadores da música da mbira.

Caminhos teóricos da pesquisa

A pesquisa dos textos da música de mbira em Moçambique contemporâneo foi conduzida através de teorias pós-coloniais que para Bhabha (1994), Said (2003) entre outros, ajudam a ouvir as vozes excluídas das narrativas históricas, permitindo repensar os princípios teóricos que dominam o discurso científico.



A função do conceito pós-colonial é caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição [do colonialismo] e do imperialismo para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p. 107). Se durante o período da escravidão e colonialismo os africanos eram impedidos de praticar e/ou pesquisar as suas tradições culturais, no período pós-colonial este paradigma vem-se transformando em função das pesquisas pós-coloniais. Esta ruptura nos desafia a interrogar as formações discursivas coloniais e imperiais e “[...] reescrever a história através das vozes silenciadas” (PEZZODIPANE, 2013, p. 95).

A perspectiva pós-colonial enuncia o negligenciado pelo eurocentrismo, trazendo à prática temas como desigualdades sociais e injustiças do período colonial, imperial e capitalista etc., proporcionando a pluralidade de vozes na luta contra estes males. Para Bhabha (1994), que se move por esta visão, a teoria pós-colonial pode, entre outros aspectos promover a valorização da cultura local, bem como a crítica e reflexão, levando-nos, digo, à inclusão – nos estudos musicológicos e afins – de mais elementos culturais moçambicanos como textos das suas músicas.

Textos musicais de mbira em Moçambique na contemporaneidade

A arte pré-histórica africana foi um veículo de mensagens pedagógicas e sociais (KI-ZERBO, 2010). Os textos das artes musicais continuam a veicular vivências, crenças e encontros dos africanos. Nketia (1974) afirma que o repertório africano centra-se em assuntos de interesse e preocupação comuns de uma comunidade ou de grupos sociais dentro dela e visa entreter, informar, elogiar, exortar ou inspirar as pessoas. Nketia, um etnomusicólogo cuja pauta pós-colonial se alinha a Bhabha (1994) e Said (2003) defendia esta tese após ouvir vozes de grupos ganenses cujas perspectivas estavam marginalizadas e excluídas da maioria das narrativas históricas que dominam o discurso científico.

Ao dar voz a cultura shona de Zimbabwe, Berliner (1978) descreve que os textos que acompanham a mbira desempenham uma função comunicativa e facilitam a meditação e a devoção religiosa, bem como a expressão de problemas e pontos de vista pessoais e/ou coletivos, funções também verificados na pesquisa da música da mbira em Maputo.



Na música *Ubuntu*⁸ a mestra Beauty revela que o amor e união ao próximo atrelam a diversidade que caracteriza o povo africano. Na língua xiChangana, a mestra chama, repetidamente, uma pessoa **Mama mama mama** para que segure nas mãos da mestra **nikhómi mandla** de maneira que juntos possamos vencer **hitahlúlá xikan’we**. Essa frase “Mãe segure na minha mão para juntos vencermos”, **Mama nikhómi mandla hitahlúlá xikan’we** espalha uma mensagem potente para os africanos, sintetizada no nome da música *Ubuntu*, a filosofia africana.

O princípio Ubuntu (Wumunhu em xiChangana) fundamenta que o sujeito e o outro não se dissolvem em um; em vez disso, há uma constante interação humana de modo que a singularidade de outra pessoa enriquece a outra (EZE, 2008). Esse princípio sustenta que a contribuição humana individual faz sentido em articulação com a outra. Isso se constrói a partir da união e do respeito ao próximo, assim como da aceitação da mão da outra pessoa, tal como ecoada na voz da mestra para restaurar a liberdade recusada aos africanos.

Assim, na música *Vanombokaiwa*⁹, o mestre Xakada, em seu idioma ndawu¹⁰, fala-nos de um povo oprimido que lança um grito de revolta ao desconforto da opressão, retratando o sofrimento de ser humilhado (**kuchupiwa**), de ser colonizado (**kuntongwa**) e a retirada da sua soberania (**kugogomwewa**). O mestre narra a opressão dos portugueses que, tendo entrado em Moçambique na década de 1490, só vieram a aceitar a “liberdade” do país após a guerra de libertação (1964-1974) carimbando muitos anos de escravidão e colonização!

Assim, o mestre Xakada, filho do povo oprimido, usa a música para criticar a opressão sobre os africanos. A música se torna uma espinha dorsal para a descrição da história cultural e como um processo de negociação da subordinação racial a que África vive. A crítica veiculada pela música é uma ferramenta da teoria pós-colonial, servindo como uma plataforma para reprimir o colonialismo e seu falso fim nas sociedades africanas contemporâneas. Nesta perspectiva, a música *vanombokaiwa* nos conecta com memórias aflitivas do passado individual do mestre e coletivo-histórico da colonização dos moçambicanos, buscando a liberdade.

⁸ <https://youtu.be/vuwK8qdKXts>

⁹ <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>

¹⁰ Um dos dialetos dos vaShona, conforme explicado pelo mestre.



Por isso, na música *Mama África*¹¹, o mestre Ivan pergunta: Oh Mãe África, qual é o caminho que está a seguir? *Mama say the way you go now*. A Mãe África responde com esperança, dizendo se acalme meu filho *Take it easy boy* há um caminho longo por trilhar para atingir sua liberdade *Long way to freedom*.

Para experimentar esta liberdade é preciso que os africanos retomem as raízes da cultura africana. Na música *Famba kaya*¹² a mestra Beauty notifica a nova geração para que reviva os resquícios da ancestralidade africana. Em seus versos de xiChangana canta **N’wananga famba kaya Uyativá ntumbuluku wa hina**, ou como preferem os portugueses “Meu[minha] filho[a] vá as suas raízes, procure saber sobre a nossa cultura”. Ela reitera **Famba kaya wena, famba Tu**, vá às suas raízes, vá; **Famba kaya uyativa ntumbuluku, famba Tu**, vá às suas raízes, procure saber sobre a sua cultura, vá.

Esta reiteração serve para fazer chegar a mensagem, não apenas aos jovens africanos que procuram se reconstruir, mas também para aqueles que silenciam a cultura africana, depreciando, subjugando e intimidando a sua integridade. Afinal o governo Português, diz Mondlane (1969), silenciou não só a vida política dos africanos, mas também todos outros aspectos tradicionais – artes, línguas, costumes. Aspectos esses que a mestra Beauty procura reconstruí-los em seu repertório.

Através da música *Back to ancient Africa*¹³, o mestre Ivan se junta a reconstrução manifestando o seu desejo pela reeducação africana a partir da sua tradição. Inicialmente, revela o desejo de voltar para a sua ancestralidade para revigorar as habilidades que foram aniquiladas [pelo colonizador], habilidades estas construídas pelo grande Egito e grande Zimbabwe *I wish I could go back to my ancestors, learn back the skill that we have lost, that were built by the great Egypt/Zimbabwe*. Em seguida, convida os “mais experientes para que se prontifiquem a fim de revelar a verdade para a nova geração” *Grandmo and grandpa get ready to tell the real true to this Young generation*. E por fim, o mestre “quer voltar para o passado para tentar encontrar o ponto onde a história [africana] foi perdida” *I wanna go all the way back to my past try to see the point where my history got lost*.

¹¹ <https://youtu.be/e6Vpf7HewzM>

¹² <https://youtu.be/YXvAABzkE3Y>

¹³ <https://youtu.be/jQafFQnfTV4>



O Ivan, tal como outros, sustenta que é a partir do entendimento da nossa história que podemos reconstruir a filosofia africana, cuja evolução e continuidade ficaram prejudicadas pela estigmatização. Uma das artes estigmatizada na cultura africana é a música tradicional, incluindo a de mbira. Claire Jones (2008) prescreve que a demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos em meados de 1800 desencorajou a música associada à religião tradicional e às práticas de possessão espiritual.

Assim, para a revirada dessa demonização, a mestra Beauty na música *Melodia*¹⁴ faz um tributo poético às próprias teclas (sons) da mbira, solicitando a volta não apenas das diferentes versões de mbira destruídas pela bomba cultural imperial, mas também de outros timbres de instrumentos musicais africanos. A mbira é, nesta música, comparada a uma melodia, a menina linda, a lua, ao céu, ao arco íris, ao universo e ao verso, como segue:

Melodia dos meus olhos vem cá você aqui / **Lhalelani ntombhí leyi ya masvula** (vejam essa linda menina) / **Lhalelani ntombhí ya masvula** (vejam essa linda menina) / Eu sou o sol, tu és a lua / Eu sou a terra e tu és o céu / Eu sou o mundo, lua, Sky, the rainbow / Tu és o meu universo, verso / **Ntombhí ya masvula** (menina linda) / Melodia dos meus olhos vem cá você aqui / **Ntombhí ya masvula** (menina linda).

Portanto, a música é utilizada para revigorar os sons dos instrumentos musicais ora calados, promovendo o que o pós-colonialista Bhabha (1994), chama de valorização da cultura local, ou seja, inclusão de mais elementos da tradição moçambicana para fortalecer identidade cultural em risco. Mas, fora deste combate contra a estigmatização, os tocadores da mbira valorizam em suas narrações musicais as fontes naturais que garantem a sua sobrevivência.

O mestre Zande na sua música *Mátí*¹⁵ (água), pensada em xiChangana, aponta para a escassez deste recurso natural. Em sua performance canta **Mátí yakúbásá yakúphá makálá ngopfu mugangéni wa mina** (a água limpa é muito escassa no meu bairro); **Mátí hiphúzaka mugangéni maluva**¹⁶ **ngopfu mátí** (a água que bebemos no bairro é muito salgada); **Mátí lawa yakulává a mpfhuká utatímá a tórhá wena makárhátá** (água essa, que para sua aquisição e

¹⁴ <https://youtu.be/n9sjwZpcbjE?t=31>

¹⁵ <https://youtu.be/6sOQSLZ6ndU>

¹⁶ Palavra explicada pelo mestre como água salgada.



para matar a sede, é preciso percorrer longa distância; É um calcanhar de Aquiles); **Mátí lawa yakúnychíma yakutani hiphúzáká tiveni wena mahidláyá** (essa água turva do lago que bebemos está nos matando).

No coro o mestre segue, melancolicamente, vocalizando **Mátí Mátí** criando uma ponte para descrever as consequências da falta de água. Assim, na segunda estrofe relata que **Kuxwela ka mina xikólweni xa mina, adzifúndhí nchúmú wena, yikulává mátí wena**, ou seja, devido ao meu atraso na escola, pela procura da água, não aprendo nada. Assim, **Milórhó ya mina se yopéngwa ni mátí, svadzivává mbilwini mina, dzito yini múndzuku**, isto é, os meus sonhos estão sendo barrados pela falta de água, dói-me o coração e não sei o que será de mim no futuro.

E, assim, volta à lamentação do coro **Mátí, Mátí** que lhe encaminha para o clímax do lamento emitido em jeito de uma pergunta retórica **Mátí lawa, Mátí lawa; Mátí lawa se kukálá ka wona Mátí lawa; Kasi yi mání xana a nga ta hipfuna** (Que água rara! Quem nos ajudará?).

Pois, em muitas partes de Moçambique vive-se um problema crônico da falta de água e afeta bastante na qualidade de vida, bem como educação dos moçambicanos, principalmente, das mulheres. São as mulheres que percorrem longas distâncias à procura da água para garantir a sobrevivência familiar, acabando por abandonarem a escola, serem violada e casarem-se prematuramente; As “[...] mulheres, ainda, são aquelas moldadas para desempenhar o trabalho doméstico e obrigadas a serem as maiores responsáveis pela criação dos filhos” (RIBEIRO, 2017, p. 36).

A mestra Beauty luta contra este paradigma. Na música *Maliana*¹⁷ canta uma situação que estimula uma mudança ideológica 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 o 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 alcançará). Portanto, a mestra Beauty clama pela independência da mulher moçambicana em várias esferas

¹⁷ <https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY>



da vida, e desta forma procura “[...] reescrever a história através das vozes [das mulheres] silenciadas” (PEZZODIPANE, 2013, p. 95).

Esta luta é, também, permeiada no repertório do mestre Maneto Tefula. Na sua música *Hama dzangu*¹⁸, pensada em shona¹⁹, o texto progride: **Hama dzangu imwe regai ndimuudzei** (família deixe que eu conte); **Regai ndimuudzei, zuiiri mumwoyo mwangu ine** (deixe que eu vos conte o que tenho no meu coração); **Zuiiri mumwoyo mwangu, mukadzi wangu uyu ine** (o que está no meu coração é sobre a minha esposa); **Mukadzi wangu uyu ine, ndakamushupikira** (essa é minha esposa a qual sofri por ela); **Ndakamushupikira, ndichi muroora ine** (sofri para casá-la); **Musamugare nhaka** (não me substituam).

Nesta música, o mestre Maneto critica uma tradição de algumas etnias moçambicanas nas quais se num casal morre o marido, a viúva é obrigada a casar-se com um dos familiares do marido, principalmente, com o irmão do falecido, concretizando o que na cultura do sul de Moçambique se denomina **kucinga**, enquanto no centro e norte é **kupita kufa**.

Na prática de kucinga ou kupita kufa, a mulher é concebida como direito dos homens, legitimado pelo casamento com um dos membros da família. Essa prática concretiza as relações sociais responsáveis pela criação das ideias que garantem a apropriação da mulher pelo homem, a sexagem (Cf. FALQUET, 2016).

Esta subordinação é naturalizada, obrigando a mulher a responder às investidas culturais conduzidas pelas crenças da família do marido, numa concepção patriarcal em que a mulher é vista, sucessivamente, um direito dos homens da família. Esta subordinação é refutada pelo mestre, afirmando que os homens, após a sua morte, não precisam de nenhuma substituição legitimada pela crença de *kucinga* ou *kupita kufa*.

Portanto, as músicas criticam práticas ideológicas de certos grupos socioculturais. Em performances pode acontecer que às vezes os artistas disfarçam seu próprio ponto de vista enquanto cantam versos para diferentes fins.

[...] o mestre [...] cantou a frase: “Você matou o elefante, mas a cabeça é minha”. Ao cantar na primeira pessoa, ele estava na verdade expondo o ponto de vista dos europeus. No seu depoimento o cantor distinguiu entre quem fez todo o trabalho (os caçadores) e quem sai com o lucro

¹⁸ <https://youtu.be/CBHIGLYzBc0>

¹⁹ Com algumas passagens em Sena e Ndawu.



(o do elefante). Estas palavras têm claramente conotação no Zimbabwe onde os africanos passavam os seus dias “matando o elefante” e os europeus invariavelmente reivindicavam a posse da “cabeça”²⁰ (BERLINER, 1978, p. 179).

As questões políticas, portanto, eram abordadas de maneira sutil nos textos musicais da mbira, pois podia e continua ser perigoso para os africanos expressarem abertamente os seus sentimentos políticos sob o domínio europeu ou do aliado a este, sob pena de ser torturado pelo inimigo exposto.

Resumindo, os textos da música de mbira na contemporaneidade abordam sobre os os direitos humanos nas entrelinhas do princípio do Ubuntu, crenças étnicas, ancestralidade, cosmovisão africana e desigualdade, sem descurar o colonialismo.

Considerações finais

Este artigo analisou os textos da música de mbira em Moçambique, com vista compreender como são abordados os assuntos inerentes aos direitos humanos nesta prática musical na contemporaneidade. Para a investigação foi aplicado um trabalho de campo, permitindo uma interação humana e compreensão holística dos problemas moçambicanos através de uma imersão no cerne dos textos das músicas da mbira.

Na imersão foram notórias barreiras coloniais que ofuscaram o desenvolvimento de performance e pesquisa das artes moçambicanas, necessitando de lentes pós-coloniais, que continuam firmes na massificação de vozes excluídas das narrativas do discurso dominante. Os estudos pós-coloniais ajudaram a questionar tais narrativas opressivas e suas repercussões, promovendo a construção de um país que agem para além da matriz do poder universalizado.

Nessa perspectiva, os textos do repertório da mbira abordam sobre o princípio do Wumunhu ou Ubuntu, buscando reavivar os resquícios da ancestralidade africana. Portanto, mesmo com a demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos, os tocadores da mbira têm mostrado o papel desta música na valorização de canções,

²⁰ “[...] the old man [...] sang the line, “You have killed the elephant, but the head is mine.” While singing in the first person, he was actually exposing the point of view of Europeans. In his statement the singer distinguished between those who have done all the work (the hunters) and those who walk away with the profit (those of the elephant). These words are clearly connotation in Zimbabwe where Africans spent their days “killing the elephant” and the Europeans invariably claimed possession of the “head” (BERLINER, 1978, p. 179).



danças e instrumentos musicais africanos. Com esse repertório as pessoas, também, aprendem sobre sua língua, aplicando-a contextual e criativamente nas músicas e, portanto seria uma conquista se as pessoas usassem línguas africanas, pois, “aprender a pronunciar esses nomes”²¹ encorajaria a familiaridade com os sistemas fonéticos de outras línguas, abriria janelas para outros padrões de discurso dentro de culturas individuais e contrariaria a tendência de empregar categorias metropolitanas em vez de indígenas”²² (AGAWU, 2016, p. 74).

Conclui-se que, refletir sobre os textos da música de mbira através de “vozes subalternizadas” em Moçambique na contemporaneidade e numa visão pós-colonial, leva a entender que embora ainda hajam resquícios do colonialismo, as pessoas buscam reinventar a tradição africana.

REFERÊNCIAS

- AKUNO, E. A. *Music Education in Africa*. London & New York: Routledge, 2019.
- ASSIS, Paul. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Belgium: Leuven University Press, 2018.
- BERLINER, P. *The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. *Afr. J. Philos.* 2008, v. 27, n. 4.
- FALQUET, Jules. Transformações neoliberais do trabalho das mulheres: liberação ou novas formas de apropriação? In *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. (organização: Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi). Tradução Carol de Paula. 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. p. 37-46.
- FREITAS, Marco Roque de. Unidade, trabalho e vigilância: O homem novo nos hinos revolucionários de Moçambique (1962-77). *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, v. 9, n. 2. 2022. Lisboa.

²¹ Ele se referia aos nomes dos instrumentos musicais, mas isto pode se desdobrar para as demais palavras das línguas africanas – swahili, yoruba, igbo, kikongo, shona, tsonga etc.

²² “Learning to pronounce these names would encourage familiarity with the phonetic systems of other languages, open windows to other patterns of discourse within individual cultures, and counter the tendency to employ metropolitan categories over indigenous ones”(AGAWU, 2016, p. 74).



HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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.

KI-ZERBO, Joseph (Editor). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

MAHUAIE, Geraldo. *Mbila*. Maputo, 2024. 1 fotografia, color.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

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

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.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The Music of Africa*. London: Victor Gollancz, 1974.

NZEWI, Meki. *A contemporary study of musical arts: Informed by African Indigenous knowledge systems*. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance, 2007.

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

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

SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.

TRACEY, Hugh. *Chopi musicians. Their music, poetry, and instruments*. Londres: Oxford University Press, 1970.

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

WANE, Marílo. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. Marílio Wane. - Salvador 2010. Dissertação (Mestrado



em Estudos Étnicos e Africanos). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, 2010.

