Performance da *mbira* em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M'djindja

Micas Orlando Silambo (UFPB)
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB

Resumo: Os estudos contemporâneos da performance musical tendem, ou melhor, deveriam tender, a integrar um discurso plural e polifônico sobre as comunidades culturais pesquisadas. Este texto reflete sobre a performance da *mbira* como forma de viver ações e situações interativas no processo de construção da performance. O caminho de pesquisa foi alicerçado em observações de campo auxiliadas por entrevistas semiestruturadas dirigidas ao mestre Moto M'djindja, assim como por documentos fotográficos e audiovisuais. Entre as referências utilizadas na pesquisa estão os autores que lidam com diferentes áreas do saber, contudo olho especialmente para o campo da performance com foco em Richard Schechner. Os resultados da pesquisa fundamentam que a performance da *mbira* é sustentada pela articulação de elementos conectados de uma estrutura complexa na qual cada elemento mantém sua distinção e tem sua modalidade específica de coparticipação, suas próprias formas e condições de existência e influência. Assim, conclui-se que a performance da *mbira* é uma constelação de situações ou ações humanas, culturais, sociais e materiais de caráter artístico, experimental e interativo manifestado numa plataforma performática de poder igual.

Palavras-chave: Performance da *mbira*. Práticas africanas-moçambicanas. Interatividade. Mestre Moto M'djindja.

Mbira performance in Africa: experiences, actions, and interactions of mestre Moto M'djindja

Abstract: *Contemporary studies of musical performance tend, or better said should tend, to integrate a plural and polyphonic discourse as to the cultural communities being researched. This paper reflects on the performance of mbira as a way of experiencing interactive actions and situations in the performance construction process. The research approach was based on field observations aided by unstructured interviews addressed to mestre Moto M'djindja, as well as photographic and audiovisual documents. Among the reference sources used in the research are authors who deal with different areas of knowledge; however, I look especially at the field of performance with a focus on Richard Schechner. The research results support that the mbira performance is sustained through the articulation of connected elements of a complex structure in which each element maintains its distinction, and has its specific modality of co-participation, its own forms and conditions of existence, and influence. Thus, it is concluded that the performance of the mbira is a constellation of human, cultural, social, and material situations or actions of an artistic, experimental, and interactive character manifested in a performative platform of equal power.*

Keywords: *Mbira performance. African-Mozambican practices. Interactivity. Mestre Moto M'djindja.*

SILAMBO, Micas Orlando. Performance da *mbira* em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M'djindja. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-25, set./dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2716.

Recebido em 2/6/2021, aprovado em 29/9/2021

Este texto reflete sobre a performance da *mbira*[1] (Fig. 1) como forma de viver relacionamentos, ações e situações interpessoais significativos no processo performático.



Fig. 1: *Mbira nyunganyunga* e sua projeção futura (PESSANA, 2019)

A invenção da *mbira* com teclas de palmeira de ráfia-bambu data aproximadamente de três mil anos atrás no Centro-Oeste da África e foi disseminada pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia de ferro, as teclas vegetais foram permutadas pelo metal na região abaixo do Vale do Rio Zambeze há aproximadamente 1.300 anos[2]. Esta região compreende a maior parte da 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).

A prática da *mbira* – ícone da perpetuação da identidade africana – é um autêntico testemunho de uma tradição cultural continental, intrínseca a diversas épocas, espaços do cotidiano dos povos de Moçambique, Zimbábue, Angola, Zâmbia, Tanzânia, Congo, Uganda, Namíbia, Camarões, Nigéria, Malawi etc.

As complexidades desta prática estão além do alcance da maioria das abordagens teóricas escritas, por isso, a reflexão parte de um contexto específico vivenciado e observado na província de Maputo, sul de Moçambique. Precisamente em 2008, iniciei o meu envolvimento com a Mukhambira Etnomusical, projeto de pesquisa dos instrumentos musicais africanos. Neste contexto, fui apresentado a outros projetos que divulgam e exploram os instrumentos de música tradicional de Moçambique, tais como Xitata Luthier Africana, fundada em 2008; Waka Mbira, em 2013; Modern Mbira, em 2015; e outros

[1] As designações e versões da *mbira* usadas em Moçambique são: *mbira Nyonganyonga* (Manica e Sofala), *Chityatya* (Cabo Delgado, Nampula e Niassa), *Kasantse* (Zambézia), *Santse* e *Kalimba* (Tete), *Marimba* (Inhambane), *mbira ya xindawu* (Gaza), *Nyunganyunga* e *Dzavadzimu* (Cidade e província de Maputo), etc.

[2] Cf. Kubik (1998).

círculos sociais performáticos da música tradicional, incluindo da *mbira*. Nesta imersão, fui interagindo com mestres e mestras em processos de fabricação e execução da *mbira*, assim como no compartilhamento de seus saberes, tendo adicionado este instrumento na minha prática investigativa, artística e profissional.

Comumente, uso observações de campo, entrevistas semiestruturadas e trocas performáticas para coletar dados de pesquisa. Igualmente, auxilio-me de documentos fotográficos e audiovisuais por mim registrados ou fornecidos pelos mestres e mestras para elucidar certos depoimentos em textos. Junto de outras pessoas, pego a minha *mbira nyunganyunga* ou *dzaVadzimu* e me aproximo nas lareiras, nas festas, nos festivais e nos saraus culturais da *mbira*. Nestes espaços experimento com os meus dedos (e todo corpo) tudo que acontece na performance deste instrumento.

Pouco a pouco compreendi que esta performance acontece porque existem pessoas que praticam atividades significativas para a manutenção da performance da *mbira*. Para este trabalho escolhi entrevistar um dos mestres que tem feito diferença em Moçambique, trazendo soluções substanciais no aprimoramento da *mbira* e sua performance. Trata-se do mestre Moto M'djindja, com quem tenho aprendido uma pluralidade de coisas sobre a *mbira* como estratégia de pesquisa.

Assim, entre as referências utilizadas para a construção da pesquisa, estão os autores que lidam com diferentes áreas do saber, contudo olho especialmente para estudos no campo da performance com foco no estadunidense Richard Schechner em diálogo com o neozelandês Christopher Small. Neste âmbito, os estudos atuais da performance musical tendem – ou melhor, deveriam tender – a integrar um discurso plural e polifônico sobre as comunidades culturais pesquisadas, dialogando com abordagens antropológicas, sociológicas, filosóficas, históricas, linguísticas e mais. Estes estudos partem da premissa de que suas situações, ações e pessoas de pesquisa não devem ser divididas em diferentes campos restritos, pois cada um pode contribuir de forma integrada no outro.

Portanto, as orientações antropológicas da performance lançam um olhar para as dimensões simbólicas das práticas expressivas da cultura como momentos de um processo de experiências (GEERTZ, 1973: 15, 46 e 91. DAWSEY, 2005: 26, 2006: 20 e 22, 2007: 531. COOK, 2003: 211, 2006: 9-10, 2008); a sociologia da performance busca compreender como os indivíduos constroem suas relações e práticas performáticas micro e macrossociais a partir de suas formas de interação social (GOFFMAN, 1990); as artes colaboram para a construção de uma ideia de performance como elemento central para o entendimento de dimensões mais amplas e práticas da sociedade (SCHECHNER, 2013: 2. MARINHO, 2016: 17); e as abordagens linguísticas da performance nos levam a compreender as formas pelas quais as pessoas constroem as suas ações comunicativas dentro de comunidades ou redes de falantes (BAUMAN, 2014).

Os resultados da pesquisa me ensinaram que a performance musical é sustentada, como no pensamento de Hall (2003), por meio da articulação de elementos conectados de uma estrutura complexa na qual cada elemento mantém sua distinção e tem sua modalidade específica de coparticipação, suas próprias formas e condições de existência. Dessa forma, a performance da *mbira* é uma constelação de situações ou ações humanas, culturais, sociais e materiais de caráter artístico, experimental e interativo manifestado numa plataforma performática de poder igual. São estas situações e ações que posicionam a performance musical em dois planos musicais: o sonoro e o não sonoro.

É isso que está sendo desenvolvido numa pesquisa em andamento em uma instituição superior, e seus resultados parciais são costurados neste texto, conforme a seguinte estrutura: 1) Concepções iniciais sobre estudos de performance; 2) Ritualizando a performance da *mbira* em seus propósitos e estilos; 3) Elementos geradores de significado na performance de *mbira*; 4) Atos e sinais de percepção e reação na performance; e 5) Performance do mestre Moto M'djindja.

Concepções iniciais sobre estudos de performance

Os estudos da performance resistiam à categorização, pois "são incertos, abertos, diversos e múltiplos em seus métodos, temas, objetos de estudo e pessoas"[3] (SCHECHNER, 2013: ix, tradução nossa). Estes estudos não possuem cercas, tornando-se mais dinâmicos, infindáveis e resistentes a definições fixas que valorizam a "pureza". Tanto os estudos da performance como a própria prática performática apresentam a melhor performance quando operam em meio de uma densa rede de conexões e interfaces em constante mudança (SCHECHNER, 2013: 24).

Historicamente, o campo dos estudos da performance nasceu das colaborações entre o diretor de teatro e dramaturgo estadunidense Richard Schechner e o antropólogo escocês Victor Turner por volta da década de 1970. Ao aproximar o teatro e a antropologia, os dois pesquisadores levantaram questões profundas sobre a expressão cultural (SCHECHNER, 2013: 14), entretanto o campo foi adquirindo coerência e integridade com o tempo, porque vários estudiosos se dedicam a ele de maneiras diferentes.

Etimologicamente, o conceito de performance deriva do termo inglês *perform*, verbo que geralmente se vincula a determinadas formas de ação (AUSTIN, 1975) que ganham significados dentro de um determinado espaço, época, circunstância, propósito, cultura, grupo social ou pessoa. Nos negócios, esportes e sexo, *to perform é* fazer algo dentro de um padrão – ter sucesso, se destacar. Nas artes, *to perform* é fazer um *show*, uma peça, uma dança, um concerto. No dia a dia, *to perform* é se exibir, ir ao extremo, sublinhar uma ação para quem está assistindo. No século XXI, as pessoas, como nunca antes, vivem por meio da performance (SCHECHNER, 2013: 28), tornando-a como experiência flexível e inacabável.

As evidências históricas indicam que as pessoas desenvolviam suas performances em cavernas há pelo menos 40 mil anos e que as épocas do Renascimento e da Idade Média foram repletas de artes performáticas, tanto internas quanto próximas e separadas da Igreja (SCHECHNER, 2013). O recoletor, caçador, pescador, agricultor, ferreiro, pastor, régulo, ator, músico, dançarino,

> político, ativista, advogado ou terrorista, todos usam técnicas de performance – encenação, formas de se dirigir a vários públicos, ambiente, entre outras – para apresentar, demonstrar, protestar ou apoiar ações sociais específicas, ações estas destinadas a manter, modificar ou derrubar a ordem social existente[4] (SCHECHNER, 2013: 76, tradução nossa).

A performance, principalmente a artística, é uma prática viva memorável em qualquer sociedade, podendo ser descrita oralmente e vivenciada contextualmente a ponto de datar de períodos que antecedem os relatos documentados dos arqueólogos, antropólogos, historiadores, missionários e mais. "O fato é que em qualquer ponto do tempo, em todas as partes do mundo e em todas as culturas, as pessoas estavam e ainda estão fazendo dança, música e teatro"[5] (SCHECHNER, 2013: 81, tradução nossa).

[3] "Performance studies is unsettled, open, diverse, and multiple in its methods, themes, objects of study, and persons" (SCHECHNER, 2013: ix).

[4] Original: "The politician, activist, lawyer, or terrorist all use techniques of performance – staging, ways of addressing various audiences, setting, etc. – to present, demonstrate, protest, or support specific social actions – actions designed to maintain, modify, or overturn the existing social order" (SCHECHNER, 2013: 76).

[5] Original: "The fact is that at any given point in time, in every part of the world and in every culture, people were and are making dances, music, and theatre" (SCHECHNER, 2013: 81).

Estas artes performáticas sempre existiram desde a descoberta do homem, na sua maioria com coreografias ou máscaras que imitam os movimentos ou a face das pessoas e animais, assim como as circunstâncias da vida. As máscaras da dança mapiku[6] imitam as faces de animais, espíritos, líderes coloniais e comunitários e mais personagens encarnadas no lipiku[7], o *performer* que personifica um espírito e dança mascarado; a coreografia da N'fena[8] é um modo de dançar imitativo da mímica do macaco; e a prática do Nyau[9] é uma forma de preparação do homem para a vida adulta, por meio de um ritual de iniciação.

A performance das manifestações expressivas africanas e moçambicanas exemplificadas acima nos remete a vários aspectos que extrapolam o mundo sonoro. Devido aos inúmeros elementos envolvidos na performance, os seus estudos nunca devem considerar apenas a ação resultante (produto, peça ou obra) nem ser considerados inteiramente ou totalmente realizáveis. Eles, tal como a própria performance, são uma experiência flexível e inacabável, ou seja, um processo criativo que deve ser compreendido por meio de diversas facetas, seja música, teatro, dança, vestimenta, pessoa, gastronomia, situação e mais ou todas em conjunto, estendendo-se por várias dimensões da vida social do indivíduo praticante da manifestação expressiva.

Assim, os produtos e processos performáticos musicais vão além dos aspectos meramente sonoros, abrangendo diversos comportamentos e maneiras de viver experiências musicais, suas razões e funções dentro do grupo social.

> Essa ótica reforça o argumento de que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que constroem em seus sistemas sociais (MARINHO, 2016: 43).

A performance refere-se, então, a uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos estruturais e simbólicos que dão forma e sentido à sua existência. Os elementos estruturais geram um significado "inerente" advindo da capacidade humana de organizar sons e silêncios mediante sua exposição a experiências sociais de performance em diálogo com os elementos simbólicos proporcionados pelo significado "delineado", referindo-se a ideologias, conceitos e conotações não sonoras que a música carrega, isto é, suas associações sociais, culturais, religiosas, políticas etc.[10]. O significado da performance, no entanto, é um comportamento temporário criado por meio da interação entre participantes, materiais (não) sonoros, ocasiões e suas circunstâncias específicas.

Na performance ocorre, portanto, um conjunto de relações nas quais reside o sentido do ato musicar (*musicking*[11]), uma atividade humana em que todas as pessoas presentes estão envolvidas e se sentem responsáveis por compor, ensaiar, tocar, ouvir, dançar e sugerir. Musicar é sobre relacionamentos entre as pessoas, entre as pessoas e o resto do cosmos, entre nós mesmos e nossos corpos e até mesmo com o sobrenatural (SMALL, 1998: 183).

Neste sentido, as relações construídas na performance "devem ser encontradas não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente considerados como

[6] Vocábulo do idioma xiMakonde falado no norte de Moçambique e no sudeste da Tanzânia.

[7] Vocábulo do xiMakonde.

[8] Vocábulo do idioma xiRonga falado no sul de Moçambique, em particular Maputo.

[9] Vocábulo do xiChewa, idioma oficial de Malawi, mas também falado em Moçambique, Zimbábue e Zâmbia.

[10] Cf. Green (2012: 63).

[11] Termo proposto pelo músico e educador neozelandês Christopher Small (1998).

sendo a matéria do significado musical, mas também entre as pessoas [e materiais] que estão participando, em qualquer função, da apresentação"[12] (SMALL, 1998: 13, tradução nossa).

Assim, um estudo de performance que busca uma visão ampla da música não pode abranger somente aspectos estruturais, como afinação, ritmo, melodia, harmonia, timbre, altura, duração, intensidade, entre outros parâmetros musicais (STILLMAN, 1996: 6). De acordo com esse princípio, "entender a música como performance significa", no pensamento do antropólogo britânico Nicholas Cook (2003: 210, tradução nossa), "vê-la como um fenômeno social irredutível"[13] que não gera dicotomias entre contexto e som ou entre processo e produto, pois a tendência da musicologia de abordar todas as músicas como som, ao invés do contexto, ou como produto, ao invés de processo, representava um tipo de hegemonia colonizadora, parafraseando Cook (2006: 6).

Essa visão coloca o processo, ou melhor, a performance como algo subordinado ao produto e o contexto como subordinado do som. No entanto, "aqueles que amam o produto [ou som] valorizam as coisas e transformam todos os seres vivos em coisas. Aqueles que amam o processo [ou contexto] valorizam a vida e transformam todas as coisas em seres vivos" (SCHECHNER, 2009: 338).

Além dessa dicotomia, na performance musical, principalmente de manifestações expressivas africanas, como Mapiku, N'fena, Nyau, Xigubu etc., o contexto não é subordinado ao som, tampouco o processo é submetido ao produto, ao contrário, todos se reverberam de forma interdependente para tecer significados representativos de suas comunidades culturais específicas.

Assim, as pessoas participantes destas artes musicais colocam ênfase no fazer (processo) e naquilo que é feito (peça) simultaneamente, tornando-se espectadoras e *performers* que seguem inventando e descobrindo soluções em resposta aos obstáculos do trabalho diário (processo). No entanto, elas estão profundamente envolvidas com o processo e se satisfazem com qualquer ponto do seu trabalho (produto). Elas estão conscientes de que nunca atingirão um fim "acabado", por isso se atêm à imediaticidade de poderem expressar as suas habilidades, técnicas, repertórios e relacionamentos "aqui e agora".

A partir dessas concepções, suponho que na performance da *mbira* – uma arte musical de excelência africana – possam existir vários elementos articulados que ajudam a compreender as relações da vida das pessoas, como se segue.

Ritualizando a performance da *mbira* em seus propósitos e estilos

Ritual é uma forma de comportamento organizado no qual os seres humanos usam a linguagem dos gestos físicos, abstratos ou sonoros para afirmar, explorar e celebrar suas ideias de como as relações do cosmos (ou parte dele) operam e de como eles próprios deveriam se relacionar com ele e uns com os outros (SMALL, 1998: 95).

Na performance da *mbira*, as pessoas modelam relações e propósitos que dividem o ritual em dois tipos: o sagrado e o secular. O sagrado, na visão de Schechner (2013: 53), é aquele ligado com a expressão ou cumprimento de crenças religiosas que envolvem a comunicação, oração ou apelo a forças sobrenaturais que podem residir em, ou ser simbolizadas por deuses ou outros seres sobre-humanos, assim como estar inerentes ao próprio

[12] Original: "They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance" (SMALL, 1998: 13).

[13] Original: "To understand music as performance, then, means to see it as an irreducibly social phenomenon, [...]" (COOK, 2003: 210).

mundo natural – rochas, rios, árvores, montanhas –, tal como acontece no ritual Bira de Zimbábue[14] ou na cerimônia Cibombe da Zâmbia[15].

O ritual secular "está associado a cerimônias de Estado, vida cotidiana, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso"[16] (SCHECHNER, 2013: 53, tradução nossa). Este tipo de ritual acontece muitas vezes na prática contemporânea da Festa de Mbira, do Festival Raiz Tradicional e dos saraus culturais realizados em Moçambique.

Enquanto o ritual secular enfatiza os vínculos com uma tradição maleável e negociável, o sagrado enfatiza suas ligações com os valores aparentemente inquestionáveis e imutáveis do mundo sobrenatural e divino (SMALL, 1998: 98-99). Seja qual for a ligação, qualquer tipo de ritual tem sua importância e propósito dentro de um grupo sociocultural específico.

Por essa ótica, a performance da *mbira* constitui uma fonte de identidade e recriação nos grupos sociais vaNyungwe, vaShona, vaSena, vaNdawu, vaTsonga de Moçambique, Zimbábue e outros países africanos. Ela é 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 dia[17] (GUMBORESHUMBA, 2009: 31. MATIURE, 2009: 29).

A *mbira* é um instrumento pequeno e portátil, sendo que, entre os povos vaLala, da Zâmbia, costuma ser usado para a performance de canções de uma viagem de caça, preparação de um terreno agrícola, assim como um alívio da solidão[18] ou passatempo (VAN DIJK, 2010: 84). Os propósitos de tocar este instrumento musical para os vaSan de Botswana incluem o prazer pessoal, a obtenção de renda e o acompanhamento de rituais de exorcismo e casamentos (IKEYA, 2006: 275).

A performance da *mbira* no Festival Raiz Tradicional, Festa da Mbira ou em saraus culturais realizados em Moçambique alicerça os processos de recriação, troca e socialização de experiências entre as comunidades, perpetuando a *mbira* nos espaços urbanos e suburbanos, onde esta tende a ser extinta, devido principalmente à desvalorização e estigmatização da cultura africana em África. Estes eventos constituem uma forma de sensibilização e educação das pessoas e têm se transformado em ações de resgate da *mbira*.

Portanto, os rituais deste instrumento musical podem ser informais ou formais, podendo envolver apenas uma ou mais pessoas, como nos rituais de alívio de solidão, preparação de um terreno agrícola ou troca de saberes entre o mestre e o aluno; um grupo pequeno, como nos rituais de amigos e de casas de cultura, museus e associações; ou nações inteiras, como no Festival Pan-Africano da Mbira.

Tanto a performance considerada formal como a informal apresentam pelo menos três etapas principais que se confrontam a todo momento: preparação, realização e avaliação. Na preparação realizam-se encontros da comunidade de *mbira* (músico, musicista, compositor/a,

[14] Cf. Berliner (1987), Gumboreshumba (2009), Matiure (2009).

[15] Nesta cerimônia a pessoa é recebida nas fileiras dos possuídos (*Ngwilwa*). Durante esta cerimônia, são executadas canções junto de três tambores para apoiar a dança (VAN DIJK, 2010: 89).

[16] Original: "Secular rituals are those associated with state ceremonies, everyday life, sports, and any other activity not specifically religious in character" (SCHECHNER, 2013: 53).

[17] Estas 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).

[18] Como disse um músico citado nesse contexto: "Eu uso a kalimba [*mbira*] sempre que tenho vontade, principalmente antes de dormir, ou como acompanhamento ao caminhar, como se você tivesse alguém que está falando com você" (VAN DIJK, 2010: 84).

diretor/a, *designer*, técnico/a, colaborador/a etc.); escolhe-se o local da realização do ritual (casa, campo, árvore, museu, rua, bairro etc.); define-se o propósito, o repertório, as principais protagonistas da performance, o roteio das atividades etc. Assim, a primeira etapa cria processos e materiais que retroalimentam o evento próprio e praticamente dito.

Na realização (instante da performance) são traduzidos os processos e materiais definidos e/ou ensaiados na preparação da performance. Nesta segunda etapa são geradas situações, ações ou reações que serão comentadas e avaliadas após a realização do evento[19]. Isto envolve observar a prestação de cada pessoa participante da performance, seja no palco ou na audiência do momento.

Na avaliação (pós-evento) são julgados os efeitos produzidos pelo instante da performance, preparando novamente um ciclo que volta para a primeira etapa de um novo evento. Em qualquer fase da performance da *mbira*, principalmente nesta terceira, as pessoas participantes definem e experimentam uma série de processos em que alguns detalhes dominantes (pessoas, bens, repertórios) são repetidos ou acentuados, outros são alterados ou totalmente omitidos de acordo com a sua eficácia e eficiência funcional na sociedade. Assim, existem mestres ou mestras que são mantidos(as) nas performances por impactarem nas mudanças sociais. Tais mestres também vão, aos poucos, definindo o repertório que possibilita reações participativas do público por meio de experiências vivenciadas nas performances anteriores.

É importante considerar que, mesmo na performance entendida como informal e/ou envolvendo apenas uma pessoa, ocorrem estas três etapas, ou seja, o(a) *performer* reflete e se prepara (teórica ou praticamente) antes de tocar fluidamente qualquer material. Após ter concordado com as suas próprias reflexões preparatórias, executa de forma fluida a música e, finalmente, critica sua própria performance a fim de esculpir a estética da sua obra de arte em próximas performances.

Assim, em seus múltiplos contextos culturais, o entendimento da música abrange a produção, a performance [realização], a recepção e todas as outras atividades em virtude das quais a música é construída como uma prática cultural significativa (COOK, 2008).

Em suma, a performance da *mbira* como ritual é preparada, apresentada e avaliada na base de um determinado uso e função, dois termos interdependentes. O antropólogo social britânico Alan Merriam (1964: 210) nos fala que o uso se refere às situações nas quais a música é aplicada à ação humana, enquanto a função concerne às razões (propósitos) para a sua aplicação numa determinada sociedade. Estes usos geram o significado musical. É disto que pretendo falar em seguida.

Elementos geradores de significado na performance de *mbira*

O uso da arte musical como algo em si próprio ou em relação com outras atividades e a sua motivação para se operar ativamente na sociedade humana são, sem dúvidas, elementos geradores do significado. Mas será que as atividades e motivações da música da *mbira* são os únicos elementos geradores de significado musical?

Ora, vejamos: nas performances da *mbira*, participam homens, mulheres e crianças que podem dançar, cantar e tocar o instrumento em pé ou caminhando pelas aldeias, assim como sentados em uma cadeira[20] ou agachados no chão sob a(s) árvore(s) (JAHN, 2007: 13). Estas performances também acontecem em lareira, murro, museu, estúdio, bar e em outros espaços formais ou informais.

[19] Retomarei esta etapa quando discutir os sinais de reação dos participantes.

[20] Mestre Augusto Manejo tocando a *mbira nyonganyonga* - https://youtu.be/NmnNLpaNgNM

Em qualquer um desses contextos, a performance se torna um momento de viver a estética rítmica, melódica, harmônica e visual de tradições musicais africanas, incluindo uma imensurável variedade de danças e instrumentos musicais tradicionais que cada pessoa ou grupo escolhe aplicar em sua performance. Em Maputo tenho observado que na performance de *mbira* são interpretadas danças oriundas de diversas partes de Moçambique, tais como kateko, mafuwe, makhwayi, mandowa, muthimbha, mututе, mutxongoio, n'dokodo, ndjole, ngalanga, nyau, tufo, xigubu etc. Existem outros *performers* que também tocam outros estilos não moçambicanos, como ximanjhemanjhe, chimurenga, ximatsatsa, assim como jazz, blues, reggae, afro soul, música popular brasileira (MPB) e mais.

Percebo ainda que a *mbira* é tocada tradicionalmente[21] junto com uma diversidade de tambores africanos, goxa ou hosho (chocalho), palmas, estalos e assobios, e, contemporaneamente[22], com guitarra, bateria, congas, cajon, baixo eléctrico, teclados, saxofone, xigoviya[23], xitende[24] etc.

Em qualquer situação e/ou motivação de performance da *mbira*, as pessoas estão livres para escolher os estilos e instrumentos musicais mais próximos da sua cultura ou formação. Esta liberdade estimula sua participação ativa em performances e gera relacionamentos significativos. Porém, há mais.

Na performance da *mbira*, são preparadas e disponibilizadas comidas e bebidas como parte integrante da sua realização (Fig. 2). As lareiras realizadas habitualmente na Mukhambira, no distrito de Marracuene, Maputo, são exemplos disso (Fig. 3). Para chegar à Mukhambira a partir da cidade de Maputo, cada participante atravessa a vila e percorre a terra a pé ou de carro sob árvores de diversas espécies, trazendo consigo a sua *mbira*, comida, bebida, lenha etc. para auxiliar o que já existe preparado para a cerimônia.



Fig. 2: Mamanas preparando comidas e bebidas na quarta edição da Festa de Mbira (SILAMBO, 2020b)



Fig. 3: Lareira da *mbira* na Mukhambira (SILAMBO, 2019a)

Cada pessoa se veste ao seu estilo – local e/ou global –, potenciando a sua individualidade e evitando qualquer subordinação visual de outros indivíduos na identidade coletiva. Entre os presentes, podemos reconhecer a comunidade, os tocadores da *mbira*, os organizadores da lareira ou festa e os críticos e pesquisadores de música de uma determinada instituição.

[21] Confira imagens em cerimônia Bira... ([2013]).

[22] Aqui destaco as bandas moçambicanas de Luka Mukhavele, Ivan Mukhavele, Simão Nhacule, Chenny wa Gune, Timbila Muzimba, Waka Mbira, NBC Gás Butano, Moticoma, Kanyisa, Festa de Mbira, Festival Raiz Tradicional e mais.

[23] Composições e perfomances do mestre May Mbira.

[24] Para assistir a uma performance da *mbira* junto com xitende, ver Muhamago... (2021).

Durante o dia, a música começa de forma tímida. Cada tocador espontaneamente pega seu instrumento, começa uma determinada música e outras pessoas seguem juntas, acompanhando com outros instrumentos (incluindo *mbira*), palmas, estalos, assobios e dança (Fig. 4). As crianças do bairro se aproximam, batem palmas, assobiam e executam pequenos passos de dança, o que significa que a sociedade se beneficia, direta ou indiretamente, da riqueza gerada pela performance.



Fig. 4: Início tímido da performance (SILAMBO, 2019b)

Ao final do dia, prepara-se a lareira e, pouco a pouco, as pessoas se aproximam com suas esteiras, cadeiras, instrumentos musicais, formando um novo palco, onde escuridão, fogo e som se misturam com a comida e a bebida. Quem se sente cansado pode cochilar e voltar à performance quando bem entender. O calar da noite e da madrugada também aos poucos se mistura com a escuridão, fogo, comida, bebida e música – formando composições singulares – até o raiar do sol.

Este *design* do espaço da performance encoraja a comunicação social unificadora entre os tocadores de instrumentos e aqueles que naquele momento se tornam o público. Todas as pessoas participantes partilham espaço de saída e entrada na lareira, usam a mesma cadeira ou esteira, e, assim, os seus corpos físicos se reforçam um ao outro. Dessa forma, cada pessoa localiza-se no mesmo degrau social que as outras, proclamando sua igualdade social na performance.

Neste cenário, o início da música é feito espontaneamente por iniciativa de quem bem entender. De vez em quando, o coletivo sugere uma música específica para que seu/sua dono/dona ou mais experiente a inicie: "toca *nharira*, toca *kutsaka*, etc." Com o ataque semi ambíguo, a música é cantada e tocada pelo coletivo e por vezes finalizada numa sucessão repentina de pessoa em pessoa participante. Nesta flexibilidade performática, as pessoas têm oportunidade de finalizar a música da sua maneira. Portanto, o processo de resolução cadencial é individual e subjetivo, valorizando experiências e intenções pessoais na coletividade.

Todas essas conexões geram significados no ato de musicar, e em nenhuma delas alguém pagou para entrar na performance, pois cada pessoa está lá por direito de usufruir da sua cultura como parte do cotidiano da sua comunidade. Em sua maioria, as pessoas participam desta lareira voluntariamente, podendo-se presumir que elas gostam de fazê-lo e querem contribuir para a manutenção da cultura de *mbira* em Moçambique.

Para além dessa lareira, nas performances de *mbira* realizadas em espaços como na associação dos músicos ou no museu da Mafalala de Maputo, existe geralmente um pequeno palco montado

especificamente para a realização da performance. Nestes contextos, a performance da *mbira* é realizada junto com exposição e venda de comidas, bebidas, instrumentos musicais (incluindo a *mbira*), livros, esculturas, colares, miçangas, roupas e outras produções artísticas (Fig. 5 e 6).



Fig. 5: Exposição e venda de livros, discos e camisetes na quarta edição da Festa de Mbira (SILAMBO, 2020a)



Fig. 6: Projeto Modern Mbira em exposição na quarta edição da Festa de Mbira (MACOO, 2020)

Neste cenário de performance, existem cadeiras e mesas para os participantes, mas a maioria das pessoas mantém-se em movimento, intensificando seus relacionamentos de gestos e falas. Assim, os músicos se juntam no mesmo espaço com os expositores, chefes da cozinha, organizadores, vendedores, consumidores e é de lá onde são chamados para se dirigirem ao palco. A sua interação com o público momentâneo começa, portanto, antes de subir no palco e continua no trajeto até ao palco. Chegado a este local, juntos tocam, cantam e dançam, afirmando, explorando e celebrando suas relações.

Finda a apresentação musical – parcial ou total –, as trocas, conversas, comidas, bebidas etc. continuam no recinto da performance. Portanto, mesmo que a pessoa tenha ido sozinha ao local da performance, ainda pode se sentir parte do evento cantando, dançando, tocando, comprando, saboreando e fazendo tudo que está disponível. Assim, a audiência torna-se ativa, criando um contexto no qual a mensagem é, de fato, convertida ou comunicada com significado.

Esta construção social e humana de relacionamentos faz novamente com que não haja uma posição dominante e outra subordinada, já que há uma comunicação significativa em todas as direções (ouvinte – instrumentista, e vice-versa), possibilitada por meio de ações, percepções e reações dos participantes, e é esta imersão que pretendo detalhar.

Atos e sinais de percepção e reação na performance

Na prática da *mbira*, uma pessoa pode acumular funções de construtor(a) ou tocador(a) do instrumento, mestre(a) de saberes, ouvinte, dançarino(a), organizador(a) do evento etc. Este envolvimento faz com que cada pessoa tenha interesse e autonomia para ir até onde está o evento ou ação e se posicione num lugar vantajoso para ver e decidir qual será sua relação com a música, dança, comida, bebida e todo o ritual. Geralmente, as pessoas trocam de papel, atitude ou lugar no meio da festa ou ritual de forma espontânea.

Por exemplo, na Fig. 7, os mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro (da esquerda para direita) aparecem tocando, cantando e dançando na Festa de Mbira, mas eles são igualmente construtores e mestres de saberes sobre a *mbira*. O mestre Xitaro é também membro

da equipe organizadora desta festa. De igual modo, na Fig. 8 aparecem vários mestres (construtores e tocadores) da *mbira* e o público dançando junto.



Fig. 7: Mestres Mbalango, May Mbira e Xitaro em performance (FESTA DE MBIRA, 2018)



Fig. 8: Participantes da segunda edição Festa de Mbira em dança (FESTA DE MBIRA, 2018)

Portanto, cada participante – seja instrumentista, ouvinte ou organizador(a) – desenvolve suas formas de controlar ou influenciar a performance. Esta flexibilidade, parafraseando Berliner (1978: 190), envolve as pessoas participantes na cerimônia para refletir, estimulando a sua participação incansável na dança, com palmas e cantos que se juntam à música durante a noite.

Assim, quando música e dança são vigorosas, tanto as pessoas no palco como na audiência se conectam – tocando, dançando, aplaudindo, movendo, gesticulando, rindo, balançando, agarrando, separando –, e nenhuma das partes está muito interessada em apreciar a outra, pois todas vivem o transe da performance, um momento de viver o vivido.

Estes aplausos, gestos, risos etc. denotam uma audiência mais ativa, que considera suas próprias ações e reações como elementos legítimos do evento. Assim, quando a pessoa em performance (no palco e no público) sente que está sincronizada com a "audiência do momento", ela se torna ainda mais ativa, unificando cada vez mais a performance e gerando uma sinergia mútua.

Neste sentido, o ritmo da ação vocal e instrumental (incluindo a dança) gera um movimento mais dinâmico sentido por todas as pessoas, podendo-se deduzir que uma pessoa toca e dança para ela mesma, para os seus pares no palco e para o público social. Neste contexto, percebo que a distinção entre tocador e ouvinte fica confusa, não havendo necessidade de encontrar um tocador puramente tocador ou um ouvinte excepcionalmente com esse papel. Este fluxo deixa espaço para que cada pessoa participante funcione como um indivíduo criativo e capaz de contribuir para a performance como um todo.

É isto que – em performance de *mbira* – cria não a polirritmia ou ritmos cruzados, mas uma cooperativa megarrítmica costurada por tudo e com todas as pessoas sendo individualmente independentes e coletivamente interdependentes. A partir disso, forma-se um circuito performático que está simultâneo e continuamente ajustando seus processos. Assim, é celebrada a unidade ou unanimidade entre quem supostamente produz e quem consome a música, desconstruindo o modo dominante de relacionamento em performance e, portanto, gerando o significado total do evento.

Neste momento, a resposta da audiência não pode ser prevista com muita segurança pela pessoa em palco e vice-versa, por isso a necessidade de considerar não só a música, mas também a comunicação e a construção de significados infinitos efetuados no processo da performance. Esta imprevisibilidade gera uma singularidade da performance da *mbira* dependente da interatividade em fluxo proveniente de qualquer participante.

Assim, o sentido musical, alinhado com o pensamento de Cook (2006: 11), é construído geralmente por meio de negociações entre as pessoas que interpretam a obra musical, ou entre elas e o público durante o próprio ato da performance. Com esse modelo, desafia-se a versão que espera uma reprodução pacífica e escravizada das pessoas em palco. Portanto, a performance da *mbira* acontece porque existem corpos humanos no recinto da performance – não necessariamente no palco – que exercem atividades simbólicas em si e com o público do momento.

Nestas atividades, as pessoas se escutam umas às outras (audição); olham para os movimentos de cada músico ou musicista, instrumentista ou participante (visão); tocam ou entram em contato com os instrumentos ou seres humanos (tato); e não são poucas as oportunidades em que dizem: "esta música tem um bom sabor" (paladar) ou "esta música cheira bem" (olfato). Em outras palavras, a pessoa praticante da *mbira* usa seus gestos corporais, olhos, dedos, voz e sentimentos para manter a atenção da performance do grupo e fortalecer o fluxo da interação mútua.

Assim, o empenho na atividade, o contato visual, a eficácia gestual e o padrão rítmico-melódico-harmônico contextuais podem aumentar substancialmente o fluxo e o significado advindo dessa interação. Esse relacionamento dos sentidos leva a um "raciocínio integral do corpo" em que a performance flui naturalmente para, e provém de, todas as partes do corpo, sem que a mente "controle" o corpo e vice-versa.

É crucial referenciar que as relações entre os elementos da performance da *mbira* não são necessariamente proporcionais. Um movimento sonoro proposto pelo tocador de goxa/hosho, um ostinato melódico e/ou rítmico introduzido pelo tocador de tambor ou um motivo solado pelo mestre ou mestra de *mbira* no instante da performance podem resultar em momentos singulares no fluxo da interatividade e até transformar ou reinventar o discurso dos materiais musicais da composição que está sendo exibida.

A esse respeito, Small (1998: 195) nos alerta que, quando os músicos inventam enquanto tocam, ficam mais livres para se relacionar intimamente. Mas é preciso pontuar que qualquer invenção de relacionamento – que facilita a comunicação no ato da performance – é mediada por linguagens estruturais acordadas pelo grupo participante.

Assim, as pessoas que interagem configuram-se formando um contexto no qual um determinado *performer* é uma fonte de geração de circunstâncias para o outro reagir e vice-versa. À medida que as pessoas interagem musicalmente, elas sofrem diversas transformações intensas, de modo que as relações iniciais se modificam no final da performance conjunta. Dessa forma, a música da *mbira*, tal como a dos vaVenda da África do Sul, pode envolver as pessoas em uma poderosa experiência compartilhada e, assim, torná-las mais conscientes de si mesmas e de suas responsabilidades para com as outras, parafraseando o etnomusicólogo britânico John Blacking (1990).

> É muito importante perceber que, ao participar do ritual, não apenas vemos e ouvimos, ouvimos e observamos ou mesmo saboreamos, cheiramos ou tocamos, mas também agimos, e é na experiência corporal de realizar as ações em companhia com os outros que está o sentido de participação[25] (SMALL, 1998: 105, tradução nossa).

[25] Original: "It is very important to realize that in taking part in ritual we do not only see and hear, listen and watch, or even taste, smell, or touch, but we also act, and it is in the bodily experience of performing the actions in company with others that the meaning of taking part lies" (SMALL, 1998: 105).

Ou seja, para participar ativamente da performance, é necessário perceber e reagir em ações específicas do ato de musicar. A partir dessas perspectivas, no item a seguir falo da intervenção (vida, ação, percepção e reação) de um mestre influente na performance de *mbira* em Moçambique.

Performance do mestre Moto M'djindja

Moto M'djindja é o nome artístico e *slogan* do mestre Ivan Johan Mucavel (Fig. 9). Esta expressão do idioma africano suaíli significa "fogo que dificilmente se apaga, faça chuva, vento ou sol" (MUCAVEL, 2019). A combustão Moto M'djindja alicerça a performance do mestre seja como construtor, tocador, instrutor, apreciador, incentivador, debatedor, improvisador (solista) ou músico da seção rítmica[26] da *mbira*.



Fig. 9: Mestre Moto M'djindja (SILAMBO, 2021)

O mestre Moto M'djindja nasceu na cidade de Maputo em 1981. É o único filho do casal Rúben Johan Mucavel e Ramúla José Alves Pereira. Seu pai teve uma experiência com música no seminário em Chokwé (Gaza[27]), onde se iniciou com piano, tendo depois inspirado toda a família, apesar de ele não ter continuado a exercer a atividade musical profissionalmente. Dessa inspiração, o mestre revela:

> "eu desde criança sempre gostei de cantar e dançar", [porém] "a minha infância foi sofrida", [pois] "cresci sem a minha mãe". [...] "Ela teve um acidente de viação na Manhiça [Maputo] [...] aos meus dois anos", [...] [mas] "felizmente [eu] não estava no carro". [...] "Então, nessa primeira fase fui criado pelos meus avós e, quando faleceram, fiquei com minhas tias". [...]

[26] Interage com outro solista (improvisador), completando suas ideias e sugerindo outras.

[27] Uma das províncias do sul de Moçambique.

> "Meus pais não viveram juntos praticamente, pois naquele tempo muito conturbado da guerra civil, meu pai teve problemas políticos – cá em Moçambique – que lhe obrigaram a ir à África de Sul" (MUCAVEL, 2019).

O tempo foi passando, e, quando o mestre tinha aproximadamente 10 anos, seu pai regressou a Moçambique e o inscreveu na escola de música da Rádio Moçambique por oito meses, "mas era muita teoria [ocidental] que não apaixonava e não dava para entender; eu queria o instrumento logo, porque meu pai tinha órgão em casa que eu já tocava 'uma música pop da década de 1990'" (MUCAVEL, 2019).

Esse envolvimento musical também se deu pela família alargada. Em vista disso, o mestre revela que, quando o seu tio Luka Mukhavele vivia na cidade de Maputo, no cortiço costumava tocar trompete na varanda, estimulando o seu interesse. Pouco a pouco descobriu que o seu tio estava envolvido com a música em Zimbábue (país africano), aprimorando o seu interesse musical. "Ele [Luka] é que me desperta. Então, quando [...] ele veio com todo aquele aparato de músico, me cativou logo à primeira vista. Lembro que ele trouxe aquelas sandálias de cabedal assim, foi um amor à primeira vista" (MUCAVEL, 2019). Foi por meio desse tio que o mestre conheceu a *mbira*.

Todavia, para além da família, o mestre começa tocando guitarra e outros instrumentos na sua zona de origem, bairro do Alto Maé (Maputo), onde, junto do seu vizinho, o flautista Nelo, radicado na Alemanha, criaram em aproximadamente 1998 a banda Licoloma, que em gitonga[28] significa lanho, ou seja, coco ainda verde. Licoloma, diz o mestre Mucavel (2019), "foi o primeiro grupo em Moçambique a usar *mbira* como instrumento principal".

O uso da *mbira* e de outros instrumentos musicais foi motivado pela necessidade de diversificar os instrumentos numa época em que todos os membros da banda tocavam a guitarra. "O meu amigo Nelo já começa a fazer aulas de flauta transversal, e o seu irmão mais velho, Hoigo Jasse [artisticamente Mbongani], foi improvisado para tocar *mbira*" (MUCAVEL, 2019). O mestre já era tocador de *mbira* desde aproximadamente 1997, mas tiveram que atribuir este instrumento a outro membro da banda (Hoigo), porque o "instrumento de iniciação musical profissional [do mestre] foi percussão, solista de jembe e conga" (MUCAVEL, 2019). A prática artística experimental aplicada e o "suporte moral e intelectual" de Luka contribuíram para que "por volta de 1998-1999 a banda apresentasse *workshops*" em prol da música tradicional moçambicana.

Em vista das descrições acima e de outros fatores, o mestre abraçou a performance musical "noturna" desde miúdo, precisamente em 1997, associando-se ao Tchova Xitaduma, um dos movimentos que, em sua opinião, foi um catalisador incomparável para a divulgação da música moçambicana, particularmente a tradicional.

> Aquilo fundamentou e incentivou muitos jovens a criarem bandas para tocar no Tchova, e não havia realmente nenhum incentivo financeiro, era aquele estar juntos de jovens. E aquilo era muito saudável, percebe? A partir dali havia bandas que eram observadas e apanhavam contratos e iam para Europa (MUCAVEL, 2019).

Assim, eram estabelecidas colaborações que fluíam entre as pessoas em performance através de relações de confiança alicerçadas pelo estar junto, musical ou interpessoalmente.

[28] Um dos idiomas comumente falado na província de Inhambane, sul de Moçambique.

Consequentemente, "criei o Projeto África, que foi uma banda que ganhou o Concurso Crossroads e que foi premiada a ir à Suécia, [mas] eu não fui, porque tive um acidente naquele exato momento [...] e fiquei completamente bloqueado" (MUCAVEL, 2019). Apesar disso, o mestre participou de várias bandas e eventos em Moçambique. Quando começou a ficar um "bocadinho esgotado a nível pessoal", desconectou-se das suas bandas e em 2001 iniciou suas viagens para Zimbábue, seguindo o seu tio Luka, que já tinha um estúdio e carreira musical estável naquele país.

Em Zimbábue, o mestre almejava frequentar o curso de Etnomusicologia no Zimbabwe College of Music, de forma a interagir com outros apreciadores e intelectuais da música tradicional africana – incluindo a de *mbira* –, mas, infelizmente, ainda não possuía a qualificação acadêmica exigida. Diante dessa situação, acabou trabalhando no estúdio. "Fui aprendendo aqueles processos todos e muitas vezes o meu tio não tinha tempo, eu ficava ali, ele só me dizia você liga aqui, desliga ali, põe microfone, para ver os níveis do som, é aqui, aqui, ali, prontos, assim. Então, aquilo era uma escola para mim" (MUCAVEL, 2019).

Estas ações e situações contribuíram para que o mestre interagisse com vários outros mestres, mestras, músicos, musicistas, artistas etc. que impactaram positiva e negativamente em sua performance musical e humana.

> Então, a partir de Tchova, houve aspectos positivos, porque consegui perceber a música na sua complexidade, mas também negativos, porque fui descobrindo o que andava à volta desta música do mau também, e, como não tinha discernimento para perceber essa coisa de bem e do mal, engrenei, fui tendo experiências que lesaram-me bastante (MUCAVEL, 2019).

Nessa lente, as fases da infância, juventude e parte da vida adulta do mestre foram muito problemáticas e acompanhadas pelas "boêmias noturnas e vícios". Ele descreve abertamente as suas vivências com infinitas gotas de lágrimas, porque não o orgulha pelo fato de ter limitado a sua progressão em todos os níveis da vida.

> Eu fui alcoólatra por muitos anos, tive outros vícios, como droga. [...] Realmente eu gostaria de incentivar aos jovens que não enveredassem por este caminho. [...]. Eu acho que isso foi um revés na minha vida, de verdade, se tivesse sido de outra maneira, eu acho que, eu teria, teria, teria, teria sido mais completo no nível de felicidade (MUCAVEL, 2019).

O mestre vincula a sua vulnerabilidade aos vícios ao fato de ter iniciado a carreira de música e palcos noturnos cedo, para além de ter se desconectado dos seus pais e tios de uma forma direta ou indireta. Contudo, ele é otimista "a vida ainda não acabou, estamos no processo [...]" (MUCAVEL, 2019) – a ponto de, paralelamente a esses vícios, sempre ter continuado com as suas atividades performáticas como artista, mesmo enfrentando prós e contras.

Em termos de estilos, o mestre percebe que a sua fundação musical é ritmicamente tradicional africano-moçambicana, com destaque para Xigubu, Makhwayi, Ngalanga etc.[29] A sua identificação com

[29] Contudo, também teve influências de rock, jazz, fusion etc.

tal referência é ideológica, na medida em que devemos "construir uma base musical tradicional, porque fomos desconectados dessa tradição[30], uma coisa que devia ser muito natural" (MUCAVEL, 2019).

O interesse pela tradição e pelos efeitos particulares dos instrumentos musicais tradicionais conduziram-no autodidaticamente no aprimoramento de habilidades que o ajudassem a lidar com a performance da *mbira*.

> Eu na verdade começo *mbira* tocando sozinho, porque, se tu pegas uma *mbira*, tocas um tema, um som, outro som, começas a perceber que ela começa a te levar, começa a te chamar, e ela tem essa capacidade de criar um encantamento inicial. Sim, a *mbira* tem essa magia, comparativamente a outros instrumentos, pelo tamanho e profundidade do próprio instrumento (MUCAVEL, 2019).

O mestre toca vários tipos de *mbira*, porém se envolveu mais com duas versões – a *dzaVadzimu* e *Nyunganyunga* – por serem historicamente mais tocadas em Zimbábue e Moçambique. Qualquer versão da *mbira* é de fácil portabilidade, podendo contribuir na troca dos saberes culturais na sociedade. A primeira pessoa com quem o mestre trocou experiência foi o falecido mestre Nharira, um amigo e irmão que lhe atribuiu o nome de Moto M'djindja. "Então, foi o meu primeiro aluno da *mbira dzaVadzimu*, porque eu, nesse tempo, não tocava *Nyunganyunga*". Entretanto, "eu não gosto muito de dizer que formei, mas prontos dei um empurrão, porque o interesse já estava lá dentro do Nharira" (MUCAVEL, 2019).

Este processo de troca de saberes era prático. "Era *mbira* só, às vezes era uma *mbira* que eu tocava e passava para outro [...]. Na verdade, era mesmo na oralidade, mano [...]. Eram temas práticos, aqueles temas convencionados para o ensino de *mbira*" (MUCAVEL, 2019): o *Chemutengure*, *Nhemamusasa*, *Nyamaropa*, *Garigamombe*, *Bangiza*, *Taireva*, *Chipembere*, *Mukatiende*, *Kuzanga*, *Mandarendare*, *Chipundura*, *Nhimutimu*, *Shumba*[31], entre outros.

Estas canções são geradas a partir do que no contexto da *mbira* são denominados "modos", que são inerentes a peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou movimentos dedilhados (arranhados) típicos do instrumento. Os modos consistem, então, de uma técnica de combinação sucessiva e simultânea das teclas arranjadas para criar um significado que desperta no tocador e ouvinte a expectativa de que, quando uma ou mais teclas forem tocadas, outras seguirão. Se as teclas esperadas não soarem, fica-se com uma sensação de um significado incompleto, como se alguém tivesse dito: "O negro não é inferior que".

A maioria dos modos é derivada de experiências da prática de caça e está relacionada aos espíritos ancestrais dos vaZezuru. O modo *Nyamaropa*, usado para invocar o Espírito Makombwe, parece ser a mãe da maioria dos modos e se refere à carne (*nyama*) e ao sangue (*ropa*) dos animais caçados na floresta, por exemplo (MATIURE, 2009).

Nas estruturas destes modos, existe uma forma circular na qual ocorre um movimento cíclico que intercala combinadamente uma chamada e uma pergunta, a primeira iniciando geralmente na área aproximada da tônica e a segunda na dominante. Contudo, as estruturas sonoras dos modos podem ser tratadas de maneira inovadora, circulando, por exemplo, apenas a área da tônica ou da tônica e da subdominante.

[30] Devido aos projetos de escravização, civilização, colonização e cristianização da África.

[31] Estas palavras são oriundas do idioma shona, bastante falado no Zimbábue e no centro de Moçambique.

É também possível que diferentes modos tenham as mesmas características, porém uma organização de notas distinta, dependendo da criatividade e da improvisação de cada pessoa. Portanto, para caracterizar as apresentações, principalmente as contemporâneas, não há uma preocupação obsessiva com a autenticidade e a fidelidade do modo estabelecido. O que há no modo são estruturas flexíveis por meio das quais podemos construir nossos modelos de peças musicais.

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

Portanto, o *Chemutengure* interpretado pelo mestre Moto M'djindja é diferente do tocado por Ozias Macoo, assim como o de Luka Mukhavele em comparação com o de Pedro Sithoye. Mas o que define a beleza de uma intepretação é a fidelidade ao espírito dos modos, a técnica da rítmica e da dinâmica, os contrastes, a respiração, o colorido tímbrico e, sobretudo, a relação emocional da pessoa com o instrumento e o modo executado provido da história e das circunstâncias da sua criação.

A esse respeito, Small (1998: 7) argumenta que, "por mais trivial e banal que seja a obra que é a base da performance, o seu significado e beleza são criados sempre que qualquer artista se aproxima dela [ou toca ela] com amor e com toda a habilidade e cuidado que ele ou ela pode trazer a ela [a obra]"[32].

Particularmente para o mestre, percebe-se que as atividades de execução e transmissão foram auxiliadas pelo processo de fabricação dos instrumentos desde aproximadamente 1997. Contudo, no que diz respeito à fabricação da *mbira*, foi a partir de 2000, ao lado de seu amigo Mbongani, que montou uma *mbira* baseada na lógica gradual daquilo que ele já tocava e percebia no instrumento e foi através desta experiência que eles começaram a desenvolver a sua percepção (Fig. 10).

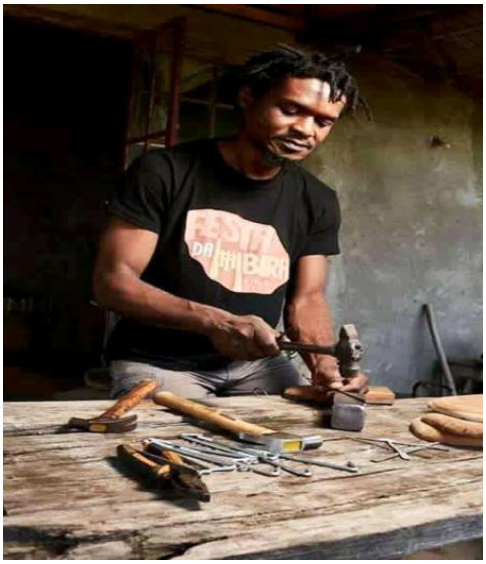


Fig. 10: Mestre Ivan na construção da *mbira* no Mukhambira (SILVA, 2020)

[32] Original: "However trivial and banal the work may be that is the basis of the performance, meaning and beauty are created whenever any performer approaches it with love and with all the skill and care that he or she can bring to it" (SMALL, 1998: 7).

O mestre, como construtor de instrumentos musicais, junto de seu tio Luka, experimentou e transformou vários instrumentos musicais tradicionais moçambicanos e africanos, tais como *xitende* (Fig. 11)*, xizambi* (Fig. 12)*, xipendani* (Fig. 13), *mbira*, *marimba* etc.

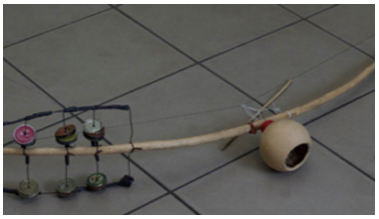


Fig. 11: *Xitende*.
Fonte: Mukhambira (s.d.).

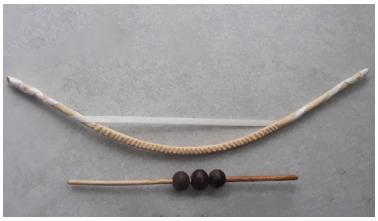


Fig. 12: *Xizambi*.
Fonte: Silambo (2021b).



Fig. 13: Madala Matussi tocando *xipendani*.
Fonte: Macoo (2018).

Essa experiência foi compartilhada com outras pessoas, que, por sua vez, a propagaram adiante, destacando Nharira, Xitaro, entre outras. Trata-se de um processo prático e aberto a experiências e habilidades individuais de cada pessoa. "É na prática mesmo, mas faço um pequeno esboço de alguns processos básicos que acontecem ali" (MUCAVEL, 2019). Nestes processos são definidos e examinados, por exemplo, as madeiras e os metais que são usados na fabricação, o que ajuda na compreensão das propriedades acústicas, técnicas, tecnologias de construção, proporcionalidades, tamanhos, formas e timbres apropriados para uma determinada (performance da) *mbira*[33].

Na fabricação da *mbira*, "os obstáculos nunca vão deixar de existir", mas eles são abafados por "muito amor à camisola e prazer" (MUCAVEL, 2019).

> "Faço isso porque gosto. Aqueles momentos de martelar [o varão para fazer teclas], das mãos saem os calos, dói-me a mão, mas agrada-me o espírito"; "Quanto mais, fortifica o meu pulso, porque é um exercício físico de músculo constante, então eu, quando fico muito tempo sem fazer *mbira*, sinto que os meus músculos atrofiam, então, quando volto a fazer *mbira*, sinto [um alívio]"; "A dor, você tem que conviver com ela, é mesmo como quando tocas o instrumento, aquele calo, às vezes, há momento que te vai incomodar, [mas aprende a lidar com ele]"; "Eu, quando fabrico uma *mbira*, é impossível não me martelar [...], ou, quando vou ao grinder [rebarbadora de mesa], é impossível não me [cortar]". "Então, eu digo que me aleijo todos os dias e, se fosse para uma pessoa assim iniciante, aquelas dores faziam-lhe abdicar desta profissão", [contudo] "o prazer de ver um instrumento finalizado e poder fazer o som às vezes suplanta a dor" (MUCAVEL, 2019).

Assim, o mestre tem uma relação imediata com o instrumento, e a *mbira* torna-se parte dele. Na realização da performance (no palco), tanto o instrumento como o próprio mestre são projetados dentro de uma determinada acentuação rítmica e melódica. Nesta ótica, durante a

[33] Esta temática foi discutida por Silambo (2012) na monografia da graduação.

execução, os dois são articulados pelas técnicas emitidas dos polegares e do indicador direito do mestre para o instrumento. A *mbira* é mais que um instrumento, é uma parte do corpo do mestre que inspira a sua performance de forma instigante.

É a partir dessa infinidade performática que o mestre manipula a gramática (modos) e os processos inerentes à música da *mbira*, iniciando a execução no registro mais grave e com pouco material do modo, aumentando-o aos poucos, modulando as suas dinâmicas até atingir o que ele denomina como corpo da música da *mbira*, quando todo o modo fica mais evidente, cambiando todos os registros do instrumento (Fig. 14).



Fig. 14: Registro da *mbira dzaVadzimu* (SILAMBO, 2021a)

Esta condução particular é uma característica importante do seu estilo e da tradição da *mbira* – buscando em seu discurso uma lógica contínua de pausas e acentuações. Este é um procedimento relativamente convencionado para a construção da narrativa artística da música de *mbira*. O que se pretende com essa sequência específica de gestos corporais e musicais articulados no modo é contribuir na construção do significado emocional da performance.

Estruturalmente, uma canção típica da *mbira* tem: 1) uma breve introdução com *mbira* (por vezes com *yodellings*[34]) a canção propriamente dita, com *mbira* e voz (letra); 3) o solo da *mbira* (por vezes com *yodellings)*; 4) uma coda da *mbira* (por vezes com *yodellings*). Todas as quatro partes da sua música apresentam, comumente, duas frases musicais – uma frase antecedente e uma frase consequente – tocadas de forma repetida, antifônica e responsorial (pergunta e resposta). A introdução e a coda são tocadas de forma mais lenta, ambígua e ritmicamente mais livre do que o corpo da música (outras duas partes). Em geral, a introdução começa devagar e torna-se mais rápida, aumentando a velocidade do andamento até o desejado na parte da *mbira* e da voz. Porém, a coda segue, comumente, o movimento contrário ao da introdução, em direção à finalização. As outras duas partes (canção e solo) tendem a ser mais orgânicas, mantendo o andamento.

A "partitura" do mestre é fundamentada pelas vivências mutáveis consumadas em seu universo social, que têm na performance sua plataforma de manifestação. Assim, as vivências do mestre se tornam protocolos comunicativo-interpretativos que fundamentam e individualizam

[34] "A maior parte das letras da música de mbira, particularmente, é acompanhada por yodellings, entendido como execução de sons (sílabas, palavras, expressões) que não apresentam um significado literário das palavras cantadas, mas que enriquecem a sonoridade da música africana de um modo integral" (SILAMBO, 2018: 58).

a sua performance artística, compartilhando gestos corporais e ações anti conformistas que o tornam sempre pronto a buscar e construir o novo no meio social.

O repertório[35] musical do mestre 1) luta contra guerras, conflitos, escravização, colonização da África e outros males (Mama África); 2) homenageia e celebra os mestres com quem trocou experiências (Nharira); 3) sensibiliza e educa as comunidades sobre boas formas de conduta (Tshiketa[36]); 4) perpetua e revigora a tradição ancestral cuja evolução e continuidade ficaram prejudicadas pela estigmatização das sociedades africanas (Back to Ancient Africa) e 5) intervém em outras dimensões a partir de outros instrumentos musicais. Este repertório denota, de fato, que a performance do mestre afirma, explora e celebra valores e relacionamentos com a ancestralidade e seus pares.

Em suma, a performance de *mbira* em Moto Mdjindja envolve compartilhamento de saberes, desenvolvimento de uma linguagem própria de performance, afirmação de relacionamentos, fabricação e execução da *mbira*. Portanto, a performance do mestre Moto M'djindja ultrapassa a música e o palco em si, pois, em suas palavras, "a *mbira* me ensina e conforta todos os dias" (MUCAVEL, 2019).

Considerações finais

A compreensão da performance musical demanda um discurso plural, polifônico e integrado de vários campos de estudo: Artes, Antropologia, Sociologia etc. Olhar as práticas musicais a partir de diversas facetas permite uma compreensão integrada da sua cultura.

Esta visão permitiu distinguir os rituais sagrados e seculares da *mbira*, assim como os propósitos cotidianos que justificam a sua necessidade numa determinada sociedade. Neste estudo, observou-se que os propósitos da realização da performance de *mbira* se constituem como elementos geradores de significado musical junto dos estilos e instrumentos musicais que costuram a sua performance.

Entretanto, ficou evidente que o *design* dos diferentes cenários da música de *mbira*, os sinais de percepção e reação, assim como as atividades realizadas, possibilitam uma participação ativa das pessoas no palco e no público, evitando qualquer dominação ou subordinação de um grupo específico. Todas as inter-relações que se estabelecem entre estes elementos da performance influenciam a forma como as pessoas no palco ou na audiência percebem o evento.

Todo esse conjunto de circunstâncias e exercícios cria conexões que mantêm o fluxo natural da performance, servindo como ações físicas e abstratas (partitura) interpretadas e incorporadas no corpo das pessoas em todo processo performático. A partitura é, assim, formada de confrontos, contatos e trocas entre pessoas (no palco ou no público), sons, ações, experiências e pensamentos.

Na performance da *mbira*, de fato, o ouvinte do momento pode escolher ouvir, cantar, dançar, aplaudir e, assim, afirmar uma relação de poder igual que o estatue como ser humano semelhante ao diferente (possivelmente o *performer* em palco). Esse é um modelo ideal para uma sociedade democrática, e, portanto, os fazedores da música de *mbira* propõem que ele se torne um exemplo para outras esferas da vida social, cultural, econômica e política. Isto começa com o respeito sobre qualquer cultura, instrumento musical ou pessoa.

[35] Assista ao instante de performance em Ivan... (2020).

[36] Tshiketa é uma composição escrita em xiChangana pelo etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele e faz parte do repertório quase sempre interpretado pelo mestre.

Não à toa, escolhi trazer neste trabalho um instrumento e cultura desvalorizada, assim como uma história oral de um mestre que, apesar de fazer diferença em Moçambique, não é muito conhecido possivelmente por lutar pelo inferiorizado. Este mestre confecciona a *mbira*, compartilha seus saberes (técnicas, estilos, estrutura, morfologia etc. da *mbira*) e participa de performance em determinados espaços onde as pessoas se juntam, comem, bebem, dançam, afirmam e celebram seus relacionamentos.

Afinal, a natureza e o significado da música da *mbira* estão no que as pessoas fazem, de modo que as ações e experiências sociocolaborativas do mestre Moto M'djindja – como ativista, construtor, instrutor e *performer* – fornecem material para manter viva a performance da *mbira* em Moçambique como uma necessidade de saber ser, estar e fazer de um povo. Assim, o mestre pratica sua performance para satisfazer uma necessidade pessoal, social, cultural, política etc., transcendendo o trabalho do palco.

Na sua performance, o mestre usa estruturas sonoras estabelecidas (modo), no entanto é livre para usá-las de acordo com suas memórias, já que não há nenhuma obrigação sagrada que dita uma rigidez inalterável das fórmulas estabelecidas pelo passado ancestral da *mbira*. Assim, o passado e o presente se fortalecem mutuamente, delineando outras bases do futuro, o que remete a uma cosmovisão africana, cujo passado se torna fonte de inspiração, o lugar de uma experiência acumulada que habita o presente (a nossa respiração) e o futuro sendo nossa pretensão coletiva (MARTINS, 2003: 75).

Nessa ótica, a alma estrutural da performance da *mbira*, em particular do mestre, é dinamicamente mutável, na medida em que possui distintos afetos de sentidos, subdivisões ou pulsações próprias, ritmicidades humano-culturais específicas, opondo-se a uma organicidade linear ou evolução de batimento temporal unívoco. Portanto, a performance da *mbira* faz mais sentido quando percebida como um processo no qual cada elemento é uma partícula reverberante e simbólica na estrutura social.

A partir do que foi apresentado, percebe-se que a performance da *mbira* pode ser entendida por meio de pelo menos cinco perspectivas inter-relacionadas inspiradas em Schechner (2013: 56): estrutural, funcional, processual, experiencial e ideológica.

Primeiro, em termos estruturais: a performance soa como uma cooperativa megarrítmica que envolve dança, instrumentos musicais, espaço da festa ou ritual, bem como o diálogo performático estabelecido por tudo e todas as pessoas; segundo, funcionalmente: a performance permite uma ordenação comunitária, cura e interação entre indivíduos ou grupos sociais; terceiro, em termos processuais: a performance é conduzida para atuar e trazer mudanças em termos de boa conduta e organização comunitária; quarto, em termos de experiências: a performance traz equilíbrio ao corpo e à mente do ser humano, dependendo do impacto da operação proporcionada pela performance. Quinto, ideologicamente: a performance enuncia, propaga, negocia e critica certos valores políticos, sociais e pessoais vigentes nas comunidades.

Enfim, os fios ainda precisam ser tecidos para compor uma rede de saberes da *mbira* que passa por questões como: 1) a difusão massiva da *mbira* em Moçambique, 2) as singularidades de atuação de outros *performers* da *mbira* e 3) as vinculações de suas práticas com a contemporaneidade em transformação.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words.* Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, set./dez. 2014.

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

BIRA (6 Hours) Mbira, Ngoma Hosho. [*S. l.*: *s. n.*, 2013]. 1 vídeo (360 min). Publicado pelo canal Gwenyambira. Disponível em: https://youtu.be/wCMfKGgP1H8.

BLACKING, John. *How Musical Is Man*? 4. ed. Seattle: University of Washington Press, 1990.

COOK, Nicholas. Music as Performance. *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (org.). *The cultural study of music*: a critical introduction. New York: Routledge, 2003. p. 207-218.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

COOK, Nicholas. We Are All (Ethno)musicologists Now. *In*: STOBART, Henry. *The New (Ethno) musicologies.* Toronto: The Scarecrow Press Inc., 2008. p. 48-70.

DAWSEY, John Cowart. O teatro dos "boias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista Campos*, Paraná, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006.

DAWSEY, John Cowart. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*: Departamento de Antropologia da USP, São Paulo, v. 50, n. 2. p. 527-570, 2007.

FESTA DE MBIRA (org.). *Participantes da 2ª edição Festa de mbira em dança*. Maputo, 2018. 1 fotografia, color.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures.* New York: Basic Books, 1973.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life.* Harmondsworth: Penguin, 1990.

GUMBORESHUMBA, Laina. *Understanding form and technique*: Andrew tracey's contribution to knowledge of lamellophone (mbira) music of Southern Africa. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Rhodes University, África de Sul, 2009.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IKEYA, Kazunobu. The Thumb Piano and San Identity in Central Botswana. *Senri Ethnological Studies*, v. 70, p. 273-284, 2006.

IVAN Mucavel & Mukhambira em Concerto Live no final da tarde. Maputo: [*s. n.*], 2020. 1 vídeo (33 mim). Publicado pelo canal CCMA. Disponível em: https://youtu.be/AML3QVmzaow?t=82. Acesso em: 30 maio 2020.

JAHN, Uta Reuster. The Mwera Lamellophone Luliimba. *African Music,* Grahamstown, v. 8, n. 1, p. 6-20, 2007.

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

MACOO, Ozias. *Madala Matussi tocando Xipendani*. Maputo, 2018. 1 fotografia, color.

MACOO, Ozias. *Projeto Modern Mbira em exposição na 4ª edição da Festa de Mbira*. Maputo, 2020. 1 fotografia, color.

MARINHO, Vanildo Mousinho. *Performance musical da Embolada na Paraíba*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MATIURE, Perminus. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. Dissertação (Mestrado em Artes) – The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences, Universidade de KwaZulu-Natal, África do Sul, 2009.

MUCAVEL, Ivan Johan. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo em Maputo/Moçambique, em 29 set. 2019. Gravação em celular.

MUHAMAGO is a lover of sound. Maputo: [*s. n.*], 2021. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo perfil Mbira Month. Disponível em: https://www.facebook.com/140497286125236/posts/1911400435701570/.

MUKHAMBIRA (org.). *Quest for Knowledge as Solutions to Global Problems!* Creativity is the Way? Disponível em: https://www.mukhambira-musical.online/442795992. Acesso em: 17 ago. 2021.

PESSANA, Chonga. *Mbira Nyunganyunga e sua projeção futura.* Maputo, 2019. 1 fotografia, color.

SCHECHNER, Richard. Performer. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 333-365, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies*: An Introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.

SILAMBO, Micas Orlando. *Análise organológica da Mbira Nyunganyunga em Moçambique*: caso de Projeto Mukhambira. Monografia (Graduação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, 2012.

SILAMBO, Micas Orlando. *O ensino e a aprendizagem da mbira Nyunganyunga em sua dimensão técnica*: uma pesquisa-ação com licenciandos em Música da UFRN. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN 2018.

SILAMBO, Micas Orlando. *Lareira da mbira na Mukhambira.* Maputo, 2019a. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Início tímido da performance.* Maputo, 2019b. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Exposição e venda de livros, discos, camisetes na 4ª edição da Festa de Mbira.* Maputo, 2020a. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Mamanas preparando comidas e bebidas na 4ª edição da Festa de mbira*. Maputo, 2020b. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Registro da mbira dzaVadzimu.* Maputo, 2021a. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Xizambi*. Maputo, 2021b. 1 fotografia, color.

SILVA, Mariano. *Mestre Ivan na construção da mbira*. Maputo, 2020. 1 fotografia, color.

SMALL, Christopher. *Musicking*: The Meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STILLMAN, Amy Ku'uleialoha. Sound evidence: conceptual stability, social maintenance and changing performance practices in modern hawaiian hula songs. *The word of music*, Berlin, v. 38, n. 2, p. 5-21, 1996.

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

VAN DIJK, Marcel. The Lala Kalimba: The Correlation Between Instrument and Style. *African Music*, Grahamstown, v. 8, n. 4, p. 84-100, 2010.

Micas Orlando Silambo é doutorando do Programa de Pós-Graduacão em Música da Universidade Federal da Paraíba. Natural de Maputo, Moçambique. Mestre em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2018) na área de processo e dimensões de formação em Música. Licenciado em Música pela Universidade Eduardo Mondlane (2012). Atuou em vários níveis de ensino privado e público de Moçambique, incluindo ensino primário (EPC Cassimatis, EPC de Chigubuta, Willow International School-Maputo), técnico profissional (Instituto de Formação de Professor de Chibututuíne) e ensino superior (Universidade Eduardo Mondlane). É bolsista da CAPES. E-mail: yanikmicas@gmail.com