

Vozes pós-coloniais na mbira em Moçambique: ancestralidade, identidade e superação da matriz colonial

Postcolonial voices in mbira in Mozambique: Ancestry,
identity, and overcoming the colonial matrix

Micas Orlando Silambo¹

<https://orcid.org/0000-0002-4682-043X>

micas.silambo@uem.mz

¹ Universidade Eduardo Mondlane – Maputo, Moçambique

Resumo

O presente artigo analisa os textos da música de mbira em Moçambique, com vista a identificar os aspetos que impulsionam a sua prática. O estudo dos textos musicais foi conduzido através de pesquisa bibliográfica e de trabalho de campo, que possibilitaram a interação humana e a compreensão holística da cultura moçambicana. Os textos musicais foram analisados à luz das teorias pós-coloniais, tendo emergido vozes até então excluídas das narrativas históricas dominantes. Como resultado, os textos musicais dos estudos anteriores revelaram aspetos como a escravatura, o colonialismo, a exploração, as torturas, as injustiças, a desigualdade, entre outros, bem como a necessidade de união para combater esses males. Por outro lado, os textos da música de mbira abordam aspetos como o Ubuntu, os dogmas de algumas etnias, a ancestralidade africana, a natureza e os valores educativos, sem descurar a permanente desigualdade e o colonialismo. Conclui-se que, embora ainda haja resquícios do colonialismo, as pessoas agem para além da matriz universal, reinventando a tradição africana.

Palavras-chave: mbira; pós-colonialismo; ancestralidade; identidade cultural.

Abstract

This article analyses the lyrics of mbira music in Mozambique to identify the driving forces behind its practice. The musical texts were studied through bibliographic research and fieldwork, the latter of which enabled human interaction and a more comprehensive understanding of Mozambican culture. Analysing the musical texts in light of postcolonial theories revealed voices that had previously been excluded from dominant historical narratives. The musical texts revealed aspects such as slavery, colonialism, exploitation, torture and injustice, as well as the need for unity in order to combat these evils. Conversely, the lyrics of mbira music address themes such as Ubuntu, ethnic group dogmas, African ancestry, nature and educational values, while also addressing ongoing inequality and colonialism. It is concluded that, despite the persistence of colonial remnants, people transcend the universal matrix, reinventing African tradition.

Keywords: mbira; postcoloniality; ancestry; cultural identity.

Introdução

Antigamente, a documentação sobre a música africana era feita por missionários, exploradores, comerciantes e navegadores para servir os seus projetos particulares. A partir da década de 1950, no âmbito do surgimento do campo da etnomusicologia e da história africana pós-colonial, foram toleradas novas abordagens e documentações sobre a música africana. Entre essas abordagens, destaco o estudo e a análise dos textos das músicas africanas enquanto ferramentas de resistência e comunicação.

Os textos musicais (vulgarmente conhecidos como “letras”) “podem lidar com a vida quotidiana ou com as tradições, crenças e costumes da sociedade”¹ (Nketia, 1974, p. 189, tradução minha). Segundo o mesmo autor, “servem como depositários de informações das sociedades africanas e do seu modo de vida, como registos das suas histórias, crenças e valores”² (Nketia, 1974, p. 204, tradução minha).

Por conseguinte, os investigadores, particularmente os etnógrafos, têm vindo a registar e a analisar textos musicais, na medida em que compreendem que estes “são um reflexo da cultura da qual fazem parte”³ (Merriam, 1964, p. 207, tradução minha). Através do estudo dos textos musicais, é possível “compreender o ‘ethos’ da cultura e obter uma perspetiva dos problemas e processos psicológicos que lhe são peculiares”⁴ (Merriam, 1964, p. 201, tradução minha).

A partir desse entendimento e do seu trabalho de campo nos anos 1940, Tracey (1970) escreveu o livro *Chopi musicians. Their music, poetry, and instruments*. Nesse livro, procurou compreender as timbila⁵ (singular mbila, figura 1) da etnia Copi⁶ da província de Inhambane (Moçambique), numa perspetiva que valorizasse os textos africanos emanados dessas artes musicais⁷ que incorpo-

1 No original: “They may deal with everyday life or the traditions, beliefs, and customs of the society.”

2 No original: “[...] serve as depositories of information of African societies and their way of life, as records of their histories, beliefs, and value.”

3 No original: “Song texts are reflection of culture of which they are part.”

4 No original: “[...] to arrive at understanding of the ethos of the culture and to gain some perspective of psychological problems and processes peculiar to it.”

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

6 Trata-se de um termo da língua bantu que, em pronúncia portuguesa, se diz “chope”.

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

ram som, texto, figurino, decoração, movimento corporal, drama e exibições teatrais, bem como instrumentos musicais. As suas interpretações demonstram experiências sociais e individuais dos vaCopi, que funcionam como críticas às práticas de controlo europeu no continente africano, nomeadamente o colonialismo, com vista a esquematizar a era pós-colonial.



Figura 1. Mbila. Foto: Geraldo António Mahuaie, 2024.

Nessa perspetiva pós-colonial, Nketia (1974) demonstrou no seu estudo *The music of Africa* o papel dos textos musicais, categorizando-os em canções de embaalar, reflexivas, históricas e gerais. Segundo o mesmo autor, os textos das canções desempenham funções de relaxar, entreter, informar, narrar, elogiar, criticar, insultar, exortar, alertar ou inspirar (de forma intensa e concreta, tanto para o intérprete como o público, que são ambos parte integrante da performance na perspetiva africana).

No seu estudo *The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*, Berliner (1978) observou funções semelhantes nos textos das canções da música de mbira (figura 2), denominados na língua shona como *kudeketera*. Na sua descrição, narra que os

textos que se referem ao espírito serviriam de comunicação aos antepassados. Os artistas choram pelos parentes falecidos, mostrando que ainda os respeitam

na memória e pedem ajuda nas lutas da vida. Os textos kudeketera de natureza histórica lembram aos participantes as suas raízes históricas comuns e ajudam a promover um sentimento de solidariedade entre os ouvintes. Os textos que transmitem informações gerais aos participantes servem como veículos de notícias locais, informando os ouvintes sobre os acontecimentos e, por vezes, referindo-se às lições que o cantor aprendeu através da sua experiência com esses acontecimentos⁸ (Berliner, 1978, p. 184, tradução minha).



Figura 2. Mbira dzavadzimu. Foto: Micas Orlando Silambo, 2021.

8 No original: "Texts that refer to the spirit would serve as communications to the ancestors. Performers mourn for their departed relatives, showing that they still respect them in memory, and ask for assistance in the struggles of life. Kudeketera phrases of an historical nature remind the participants of their common historical roots and help to promote a feeling of solidarity among listeners. Lines that pass on general information to the participants serve as local news outlets, informing listeners of events and sometimes referring to lessons the singer has learned through his or her experience with these events."

Turino (2000), na sua contribuição *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*, explícita o nacionalismo musical através das canções “chimurenga”, ou “canções de resistência”, usadas pela União Nacional Africana do Zimbábue (ZANU) durante a guerra da década de 1970. O autor refere que os textos das músicas eram utilizados nas reuniões noturnas (*pungwes*, na língua shona) para: 1) ensinar estratégias militares e doutrina política; 2) contar a história do país, divulgar relações de parentesco e de nação; 3) cultivar a identidade shona, os princípios do partido e da nação; e 4) caracterizar imagens de modernidade.

Por seu turno, no artigo “Unidade, trabalho e vigilância: o homem novo nos hinos revolucionários de Moçambique (1962-77)”, Freitas (2022) comprovou a importância dos hinos revolucionários para a construção da nação moçambicana. Esses 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).

Não pretendo esgotar as pesquisas sobre os textos musicais das práticas da África subsaariana, mas posso afirmar que são escassos os estudos dessa natureza, principalmente em Moçambique. Os estudos encontrados nesse sentido são os de Tracey (1970) e de Freitas (2022), mas nenhum aborda a música de mbira. Além disso, o estudo de Tracey (1970) reflete sobre as vivências e os desafios do povo moçambicano entre 1940 e 1970, sendo necessária uma leitura mais atualizada, tendo em conta as dinâmicas contemporâneas das timbila. Wane (2010) já deu alguns passos nesse sentido, numa perspectiva de construção da identidade étnica e política da cultura moçambicana.

Embora o estudo de Freitas (2022) seja recente, este aborda a importância dos hinos revolucionários de Moçambique entre 1962 e 1977, sendo necessário analisar o impacto da sua interpretação no contexto atual, já que continuam a ser interpretados por grupos corais moçambicanos, como o grupo das forças armadas e policiais, bem como o coral da Universidade Eduardo Mondlane, entre outros.

Além dessa necessidade, no universo das obras aqui apresentadas, apenas Berliner (1978) procurou analisar os textos da música de mbira no contexto zimbabuano, deixando alguns exemplos de textos cantados com uma variedade de tipos de mbira que ocorre em Moçambique. Segundo Duarte (1980), Dias (1986) e Silva (2016), a família da mbira encontrava-se sob designações como chityatya/

chitata nas províncias de Cabo Delgado, Nampula e Niassa, kansantse na Zambézia e mbira em Manica e Sofala. Em Manica, existe também a mbira nyonganyonga. Esses autores encontraram ainda nsantse/kalimba na província de Tete e marimba no distrito de Mabote (Inhambane). Mukhavele (2022) menciona a mbira ya xindawu em Gaza no seu estudo.

Em Maputo, Moçambique, desde aproximadamente o ano 2000, os *vachayi va timbira* (pessoas que tocam mbira na língua xichangana) têm realizado espetáculos para revitalizar esse instrumento, nomeadamente a mbira nyunganyunga (figura 3) e a sua música, mas que carecem de estudos académicos.



Figura 3. Mbira nyunganyunga. Foto: Micas Orlando Silambo, 2021.

Portanto, embora a obra de Berliner (1978) seja importante para o estudo da música de mbira, precisa de ser atualizada, já que passaram mais de três décadas desde a sua publicação. Além disso, foi concebida para a música de mbira do Zimbábue, devendo ser articulada com outros espaços onde se pratica a música de mbira.

Em Angola temos para esse instrumento musical designações como ringa, rissange, quisanje, likembe, kisanji, ocisanji e cisanzi; na Zâmbia kalimba, ndimba, njari, njari huru, ndandi e kankobele; na Tanzânia luliimba, ilimba e marimba madogo; no Botswana enate, karanyane, taon e runba; no Malawi nsantse e nyonganyonga; na Namíbia thishanji e kangombyo; no Congo likembe; em Uganda kadongo; nos Camarões timbrh e na Nigéria agidigbo.⁹

Essa diversidade reforça a teoria de Mukhavele (2022) de que a mbira é uma invenção exclusivamente africana. A esse respeito, Kubik (1998) defende que a mbira foi inventada há 3000 anos no centro-oeste de África, com lamelas de palmeira de ráfia ou bambu, tendo-se posteriormente disseminado pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia do ferro, as lamelas vegetais foram substituídas pelo metal no vale do Zambeze há cerca de 1300 anos (figuras 4 e 5).

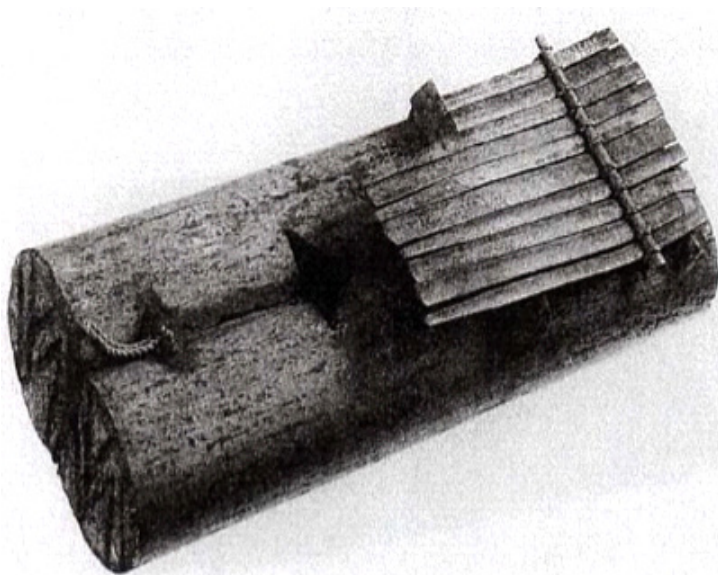


Figura 4. Mbira com lamelas de bambu (Kubik, 1998).

9 Blacking (1961); Berliner (1978); Duarte (1980); Dias (1986); Kubik (2002); Jahn (2007); Tracey (1961, 1972, 1974).

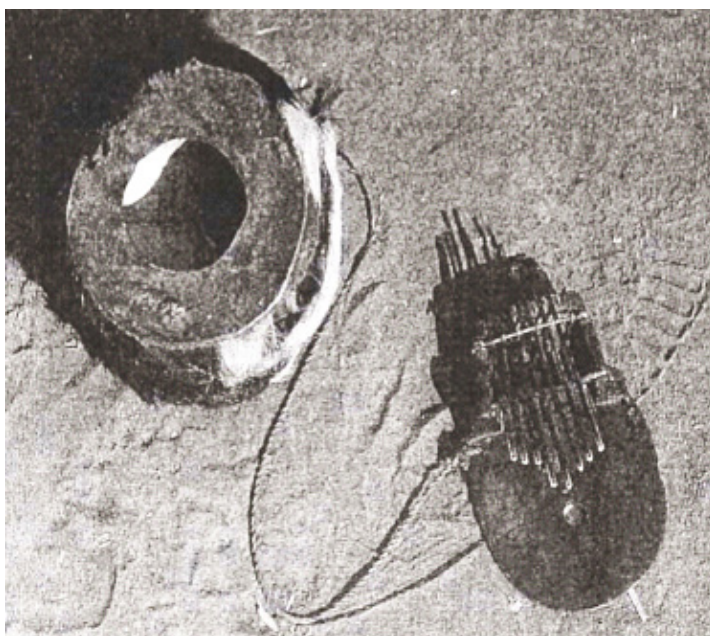


Figura 5. Mbira com lamelas de metal (Kubik, 1998).

A mbira de lamelas de metal, como se percebe, floresceu nos países africanos situados entre os rios Zambeze e Limpopo. Essa região abrange a maior parte do que era a Rodésia do Sul (atual Zimbábue), o sul e o centro de Moçambique, o sul e o leste da Zâmbia, o sul do Malawi e o norte de Transvaal, na África do Sul (Tracey, 1972). No entanto, a maior parte da literatura produzida resulta de investigações levadas a cabo no Zimbábue, antiga colónia britânica, com outros países como Moçambique a figurarem como subsidiários.

De facto, em Moçambique os colonos, mas principalmente, “os portugueses não viam com bons olhos a vinda de outros estrangeiros e dificultavam qualquer tentativa de pesquisa séria nos territórios africanos controlados por eles, quer em assuntos sociais, economia e antropologia [ou nas artes]” (Mondlane, 1969, p. 16).

Com o objetivo de atenuar a lacuna criada por esse colonialismo, este artigo analisa os textos da música de mbira em Moçambique (figura 6), com vista a identificar os aspetos que motivam a sua prática na atualidade e, consequentemente, a estabelecer modos de fazer e saber africanos.



Figura 6. Localização de Moçambique no mapa de África.
Ilustração: TUBS (Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0).

Metodologicamente, entre 2019 e 2022, realizei trabalho de campo em Maputo¹⁰ (figura 7), interagindo com os *vachayi* *va timbira* provenientes de diferentes regiões do país.

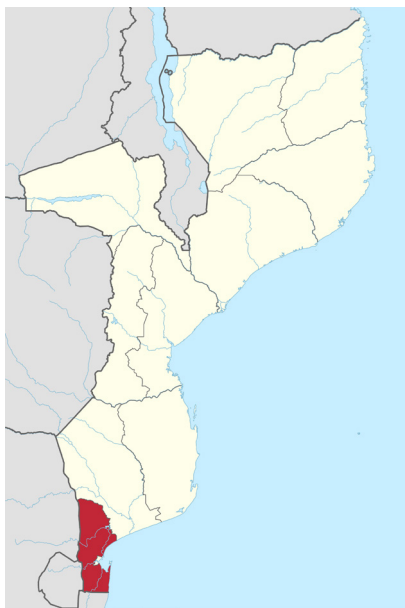


Figura 7. Localização de Maputo no mapa de Moçambique.
Ilustração: NordNordWest (Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0).

10 Província localizada na região sul de Moçambique.

No primeiro semestre de 2019, reuni-me com vários mestres da mbira, nomeadamente Ivan, Xitaro, Xakada, Maneto, Beauty, Ozias e NBC, observando as suas atividades e compreendendo as suas trajetórias e resistências através da música.

A imersão prosseguiu em 2020, com minha participação na Festa da Mbira, no Festival Raiz Tradicional e nas oficinas¹¹ de revigoração da mbira. Essas experiências possibilitaram a interação com mestres como Simão Nhacule, Virgínia Uamusse, Zande Mudolas e May Mbira em 2021, e, posteriormente, com Delta Cumbane em 2022, sempre com suas devidas autorizações.

No primeiro semestre de 2021, aprofundi o repertório da mbira dzavadzimu¹² sob a orientação do mestre Ivan Mucavel, na Mukhambira, atualmente sediada em Marracuene, Maputo. No semestre seguinte, consolidei a prática com o mestre Ivan e ampliei a absorção do repertório da mbira nyunganyunga com o mestre Zande Mudolas; em 2022, aperfeiçoei esse aprendizado com o mestre Maneto Tefula, incorporando os detalhes de cada música ensinada.

A observação participante permitiu a minha inserção no contexto musical e a compreensão das particularidades presentes nos ensaios, nas apresentações e noutras atividades. Observar implicou prestar atenção, ouvir e sentir o que se passava à minha volta; participar significou conviver intimamente com as pessoas e elementos envolvidos no fenómeno musical (Ingold, 2014).

Essa imersão permitiu compreender os textos musicais de forma contextualizada, contribuindo para reduzir ambiguidades interpretativas, sobretudo nas línguas que não domino e que estão presentes nas músicas analisadas: shona, sena e ndawu.

Foram realizadas gravações de áudio e vídeo que constituíram material fundamental para compreender a pronúncia das palavras nas diferentes línguas presentes nas músicas. Parte desse material foi selecionado, editado e disponibilizado no YouTube. As gravações foram também transcritas na mbira, na voz e por escrito, o que permitiu identificar palavras, expressões e variações de pronúncia nos contextos performativos.

Para complementar e contextualizar os dados do trabalho de campo, a investigação recorreu a uma revisão bibliográfica, consultando obras de antropologia,

11 Principalmente na Mukhambira e na Modern Mbira.

12 Antes não tocava esse tipo de mbira.

história, etnomusicologia e áreas afins. Esse levantamento permitiu enquadrar o estudo nos debates existentes, delimitar o problema de investigação e definir o referencial teórico-analítico que orientou a interpretação dos dados.

Para o desenvolvimento do artigo, começo por situar a análise no quadro da teoria pós-colonial; em seguida, revisito os trabalhos já publicados sobre os textos musicais; e, por fim, detenho-me na análise dos textos da música de mbira em Moçambique na atualidade, procurando compreender as camadas de significado que atravessam essas expressões musicais.

Que teorias movem a pesquisa?

A investigação dos textos da música de mbira em Moçambique foi realizada à luz da teoria pós-colonial, que, segundo Homi Bhabha (1994) e Edward Said (2003), permite ouvir vozes excluídas das narrativas oficiais e repensar os fundamentos teóricos que estruturam o discurso científico. Essa perspectiva permite deslocar o foco da obra musical enquanto mero objeto estético para a música enquanto campo de produção simbólica atravessado por relações de poder.

Historicamente, a colonização do continente africano, iniciada no século XV com a expansão marítima portuguesa e posteriormente ampliada por outras potências europeias, baseou-se na legitimação da imposição de sistemas políticos, económicos e culturais estranhos às sociedades africanas. A cultura hegemónica projetou-se como um modelo único e superior de organização social, política e cultural, utilizando a arte e a produção intelectual para consolidar o imaginário colonial. Muitas vezes, as pesquisas e as obras artísticas incorporaram pressupostos colonizadores que marginalizavam os saberes e as expressões africanas, reforçando dinâmicas de silenciamento simbólico.

No âmbito da educação missionária e das políticas de assimilação, práticas culturais tradicionais, como a música de mbira, eram desvalorizadas, ao passo que a produção e circulação do conhecimento permaneciam subordinadas às estruturas coloniais. Mondlane (1969) observa que as autoridades portuguesas dificultavam iniciativas de investigação consideradas “sérias” nas áreas sociais, económicas e antropológicas, o que teve um impacto profundo na vida política e social das populações africanas e silenciou aspetos das suas tradições, incluindo as artes, as línguas e os costumes.

Mesmo após o fim formal do colonialismo, a matriz colonial permanece presente na produção cultural e educativa. Tal persistência manifesta-se no que Quijano (2007) designa por “colonialidade do saber”, um processo que reprime outras formas de produção de conhecimento não europeias e tende a negar o legado intelectual e histórico de povos como os indígenas e os africanos, que são frequentemente reduzidos a categorias vazias e preconceituosas, como “primitivos” e “irracionais”, por pertencerem a uma suposta “outra raça”. Como Mukhavele (2022, p. 41, tradução minha) exemplifica, “em Moçambique, a produção, transmissão e gestão do conhecimento ainda se articulam segundo moldes e conteúdos estabelecidos durante o período colonial, deixando pouco espaço para a integração e o cultivo dos sistemas locais de conhecimento no sistema educativo”.¹³ Por conseguinte, os instrumentos e os repertórios musicais moçambicanos continuam a ser subalternizados em relação ao sistema ocidental, o que reforça a necessidade de uma abordagem crítica.

Tal abordagem está em conformidade com a prática da contracolonização, que consiste em todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra os colonizadores, os seus símbolos, significações e modos de vida (Santos, 2015, p. 47-48). Nesse sentido, o pós-colonialismo surge como um instrumento teórico fundamental, capaz de problematizar e enfrentar não só os efeitos históricos da colonização como também as novas formas de autoritarismo, dominação e opressão que persistem na sociedade.

No período pós-colonial, o paradigma do silenciamento tem sido contestado por investigações que dão voz a grupos historicamente marginalizados. Como Pezzodipane (2013, p. 95) afirma, a abordagem pós-colonial desafia-nos a “re-escrever a história através das vozes silenciadas”. Nesse sentido, a abordagem pós-colonial fornece o quadro teórico necessário para compreender as transformações sociais e culturais, caracterizando a transição do colonialismo e do imperialismo para o período pós-independência ou pós-descolonização (Hall, 2003, p. 107).

Essa perspectiva crítica reflete-se também nos projetos políticos do período pós-independência, que visam a afirmação da soberania e da unidade africanas.

13 No original: “For example, in Mozambique, [...], knowledge production, transmission, and management are still articulated in moulds and contents established during colonial times, leaving little space for the integration and cultivation of local knowledge systems in the education system.”

Mondlane (1969, p. 261) observa que, “nos primeiros anos após a independência, alguns dos novos líderes africanos, em particular Kwame Nkrumah, dedicaram-se a difundir o ideal de uma África independente, forte e unida”. Essa visão pan-africanista influenciou líderes políticos como Thomas Sankara, Patrice Lumumba, Steve Biko, Julius Nyerere e Samora Machel, bem como músicos como Thomas Mapfumo, Stella Chiweshe, Oliver Mtukudzi, Miriam Makeba, Hugh Masekela e Fany Pfumo, que recorreram a discursos e produções artísticas para defender a independência, os direitos humanos, a dignidade política e a justiça social.

Aplicada à análise de textos musicais, a teoria pós-colonial evidencia elementos negligenciados pelo eurocentrismo, como as desigualdades sociais, o autoritarismo, a tortura, a escravatura e os abusos, revelando a função política e crítica da produção cultural. Nesse contexto, a música de mbira configura-se como um espaço de resistência simbólica, afirmando a pluralidade de vozes e tensionando narrativas hegemônicas.

Ao questionar as hierarquias culturais legitimadas pelo discurso colonial, a abordagem pós-colonial coloca os textos musicais e os seus intérpretes no centro do debate antropológico, etnomusicológico e musicológico, evidenciando práticas de resistência, rearticulação cultural e afirmação identitária. Como Bhabha (1994, p. 25-26) destaca, mais do que a negação, é a negociação que possibilita resistir às ideias dominantes. Essa abordagem possibilita uma leitura crítica dos textos musicais, evidenciando padrões de generalização, pressupostos de superioridade cultural e a utilização da língua dominante como instrumento de poder simbólico.

Nesse sentido, a análise dos textos musicais desta investigação privilegia as línguas locais, favorecendo a familiarização com sistemas fonéticos historicamente marginalizados e abrindo espaço a novos padrões discursivos. A utilização de línguas locais desloca a centralidade epistemológica das matrizes coloniais, reconhecendo os conhecimentos historicamente subalternizados e fortalecendo a pluralidade epistêmica, ao mesmo tempo que contribui para a descolonização do pensamento acadêmico.

Em suma, a teoria pós-colonial permite compreender a música não só como expressão estética, mas também como espaço de resistência e negociação simbólica, revelando a persistência de heranças coloniais e proporcionando instrumentos críticos para reescrever narrativas culturalmente silenciadas.

A arte contra escravidão e colonialismo em Moçambique: revisando os textos musicais

No campo da etnomusicologia e da história, há investigações que abordam os textos musicais das formas de expressão artística da África subsaariana enquanto mecanismo de luta e resistência contra o colonialismo. A opressão moçambicana, que é o contexto desta investigação, pode ser teorizada a partir do final do século XV, quando o navegador português Vasco da Gama chegou à ilha de Moçambique no início de março de 1498 (Mondlane, 1969).

Esse e outros navegadores procuravam descobrir mundos para além dos seus contextos familiares. Com essas expedições, eram encontrados e invejados hábitos socioculturais, recursos materiais e capacidades humanas africanamente peculiares. Para se apropriarem do que consideravam útil na época, foram desenvolvidas várias formas de exploração a partir de mecanismos muitas vezes hostis.

Assim, muitos missionários cristãos eram enviados para o continente africano com o objetivo de evangelizar os africanos, levando-os a menosprezar a sua religiosidade, ancestralidade e afins. O objetivo da educação e evangelização era “civilizar” os africanos e torná-los “portugueses”, criando não cidadãos, mas sim servos de Portugal (Mondlane, 1969). Para esse efeito, os missionários portugueses eram por vezes utilizados como “pacificadores” locais, oferecendo a fé cristã como uma espécie de canção de embalar, enquanto as forças militares portuguesas ocupavam a terra e controlavam a população (Mondlane, 1969).

Esse processo de dominação criou as condições estruturais para a expansão do sistema escravista, no qual os africanos passaram a ser capturados, desumanizados e traficados coercivamente para diferentes regiões do mundo. Diop (1987, p. 265, tradução minha) explica que a Europa, tirando partido da sua superioridade militar, substituiu a escravidão interna europeia pela escravidão de africanos: “Depois do contato com a Europa, o quinhão de escravos africanos subiu de repente, uma vez que se tornou possível que fossem vendidos a pessoas que os exportavam, com toda a cadeia de males conhecidos envolvidos nesses cruzamentos forçados.”¹⁴

14 No original: “After its contact with Africa, sixteenth century Europe progressively lost the custom of internal slavery, and, taking advantage of its superiority in arms, substituted black slavery. →

Nesse contexto de violência e deslocação forçada, a música assumiu um papel de resistência. O canto e o ritmo tornaram-se espaços de reconstrução de laços sociais e de revalorização da memória cultural das populações escravizadas. Para além da sua dimensão expressiva, as práticas musicais funcionaram como formas de afirmação identitária e de resistência simbólica à ordem colonial, permitindo revalorizar referências culturais que o sistema escravista procurava suprimir. É certo que a abolição formal do tráfico dos escravos pelas autoridades portuguesas foi legalmente banida em 1879, porém, isso não significou a supressão da escravatura (Zamparoni, 2012).

As práticas de tipo escravista persistiram de forma escamoteada, exigindo múltiplas frentes de resistência. Nesse sentido, a música assumiu historicamente um papel central como espaço de luta simbólica e valorização cultural. Até hoje, ecoando Gilroy (2001, p. 129-130), a música continua a ser o meio pelo qual os ativistas culturais criticam o presente, evocando memórias do passado para alimentar esperanças utópicas e imaginar alternativas sociais. Isso mostra que, ao longo da história, as populações procuraram várias formas de resistência para combater a escravatura. No entanto, uma vez que esta foi abolida apenas formalmente e continuou a existir na prática, acabou por se transformar e perpetuar-se sob novas formas de dominação, como o colonialismo.

Num primeiro momento, o colonialismo português explorou os moçambicanos como instrumentos de trabalho para a construção das cidades ultramarinas, facilitando o colonialismo e a exploração, sem lhes pagar um salário justo. Com o crescimento da indústria mineira na vizinha África do Sul, então Transvaal, os moçambicanos eram vendidos para trabalhar nas minas durante várias horas sem descanso nem pagamento.

Essas atrocidades serviram de inspiração musical em grupos de atuação. “O segundo grupo copi cantou: ‘Lá vai o trem da Costa Leste; ele vai para a terra dos Portugueses, que estão nos tratando tão mal’. Enquanto que o primeiro grupo shangana reclamou que os portugueses estavam ‘sempre coletando dinheiro da gente’ [...]” (Pereira, 2020, p. 354). Esses contextos de exploração da mão de obra moçambicana eram fundamentais para os ganhos económicos coloniais

→ After contact with Europe, the lot of African's slaves suddenly got worse, since it then became possible for them to be sold to persons who would export them, with the whole chain of well-known evils entailed with these forced crossings.”

portugueses no sul de Moçambique e proporcionavam transformações nas formas de vida anteriormente existentes, abrindo inclusive uma nova área de investigação.

Ao estudar as experiências dos trabalhadores africanos em Lourenço Marques no início do século XX, Penvenne (1995 *apud* Pereira, 2020)¹⁵ demonstra como estes recorreram frequentemente às canções como forma de comunicação e protesto. Uma das músicas mais conhecidas contra o sistema de trabalho forçado promovido pelos portugueses, o xibalo, questionava os abusos coloniais sobre a mão de obra local: “Que tipo de shibalo é esse de Magandana, ho ...? / Ele pega todo mundo, até as mulheres ..., ho ... / Captura até os avós [mães, pais, filhos, irmã, etc.] / Eles nem nos deixam descansar, ho ... / Que tipo de shibalo é esse de Magandana,ho...?”¹⁶ (Penvenne, 1995 *apud* Pereira, 2020, p. 344).

Esse texto musical denota o controlo exercido sobre homens e mulheres por meio do trabalho forçado instituído pelo colonialismo português em Moçambique (o “xibalo”) e, como se não bastasse, através da aplicação de castigos físicos. Nesse sentido, os versos de Katini weNyamombe, um dos compositores da etnia Copi e líder das timbila, eram reveladores: “Os portugueses batem nas nossas mãos / Em nós e nas nossas esposas”¹⁷ (Tracey, 1970, p. 15, tradução minha).

A música do compositor moçambicano Fany Mpfumo também denuncia as difíceis condições de vida dos trabalhadores moçambicanos em Joanesburgo, na África do Sul. Na música “Mabuno” (Os bóeres) (Fany [...], 2012), Fany opõe-se ao colonialismo praticado pelos bóeres no continente africano. Fany demonstra musicalmente que os africanos eram obrigados a realizar trabalho forçado, a limpar estradas em vez de trabalharem nas suas terras. Isso é audível em “Wayikuma ya kudzrima ndleleni / Navan’wana vayadzima masin’wini”, cantado na língua moçambicana xiRonga (Silambo, 2022, p. 16). A investigação realizada por White (1991 *apud* Pereira, 2020) com base em canções recolhidas nos anos 1970 junto dos trabalhadores da Sena Sugar Estates Ltda., fundada nos anos 1920, também evidencia a existência de uma tradição oral coletiva de rejeição

15 Citado por Pereira (2020).

16 No original: “What kind of shibalo is this of Magandana, ho...? / It catches everyone, even the women..., ho.../ It catches even the grandparents [mothers, parents, children, sister, etc.] / They don’t even let us rest, ho... / What kind of shibalo is this of Magandana, ho...?”

17 No original: “The Portuguese beat us on the hands, / Both us and our wives.”

ao sofrimento causado pela empresa e, num sentido mais amplo, pelo colonialismo em si.

Com o seu poder de manipulação das mentes africanas, os portugueses se tornaram deuses nas colônias, passando a ser glorificados nas composições daqueles que, sem muita opção, deviam satisfazer ao senhor colonial. A canção das timbila em Tracey (1958 *apud* Wane (2010, p. 132-133), traduzida para português, faz alusão à visita do governador-geral da Província de Moçambique, o comandante Gabriel Teixeira: “Portugueses: brancos e pretos / Ouvi a boa nova: Gabriel Teixeira vem a Zavala / Vem visitar os seus filhos / E ver como trabalham. / [...] / Obrigado, Governador! / Obrigado, nosso pai! / Obrigado, nosso amigo! / Que Deus vos abençoe!”

Essa música mostra que a soberania moçambicana já tinha sido capturada e que os moçambicanos se consideravam filhos do governador-geral português, tido como pai ou Deus que os abençoaria. As populações de Zavala, província de Inhambane, já estavam dominadas pelo projeto assimilacionista que pretendia fazer com que os moçambicanos se considerassem incapazes de se autogovernarem.

Nesse projeto, os portugueses não só se autodenominavam como dominadores, como também categorizavam os moçambicanos como *assimilados*, uma minoria diminuta que tinha adotado um estilo de vida português, e os *indígenas*, que constituíam a grande maioria da população africana e continuavam, clandestinamente, a viver e a praticar os seus usos e costumes (Mondlane, 1969).

No período colonial, Moçambique “pertencia” a Portugal e a sua população devia atender às exigências da administração colonial. Em 1940, por exemplo, 40 elementos do grupo de timbila foram escolhidos para viajar até Lisboa e representar Moçambique na secção colonial da Exposição do Mundo Português. No entanto, o chefe do grupo, Manjengwe, adoeceu e faleceu. Este foi sepultado em Lisboa e a sua viúva e filho regressaram sem o corpo do falecido.

Para evitar qualquer revolta e para que “entre os indígenas não ficasse a mais leve impressão desagradável do Governo Português”, o órgão administrativo colonial, com sede em Lourenço Marques (atual Maputo), concedeu à família do falecido uma indemnização de 3.000 escudos. Previa-se ainda que a compensação fosse amplamente divulgada entre as “autoridades gentílicas [...] e os indígenas que fizeram parte do grupo que foi a Lisboa” (Pereira, 2020, p. 341). O intuito era “elevar ainda mais o prestígio das autoridades entre os indígenas” (Pereira, 2020, p. 341).

Por um lado, os colonos portugueses não viam a pertinência da devolução do corpo do falecido para o seu país, por entenderem que este lhes pertencia. Por outro lado, a partir da morte do líder africano Ngungunhane, em 1895, passou-se a entender que sepultar um líder moçambicano junto da sua família ou comunidade seria manter a sua força ancestral de luta ou inspiração cultural/musical, o que ia de encontro aos interesses coloniais.

O facto de Manjengwe ter morrido e sido enterrado longe da sua terra natal afligi a comitiva e outros moçambicanos, especialmente Katini, que passou a ser o responsável pelo grupo, inspirando as suas composições em Manjengwe. O ocorrido em Lisboa foi utilizado como ponto alto da performance musical de Katini¹⁸ com as timbila, em fevereiro de 1943, na qual ele cantava:

Fizemos novas músicas para as timbila no meio do mar / Quando passamos por terras estrangeiras. / Ela veio trinando, / A filha Dewesiyane de Nyabindini, / Para incentivar as timbila. / Você, Manjengwe, por que foi e morreu? / Agora você está morto, Manjengwe, / Não vamos vê-lo novamente. / Se você aparecer nós não devemos acreditar nos nossos olhos. / Pergunte Chinzawane, esposa de Manjengwe, / Sobre a sua morte¹⁹ (Tracey, 1970, p. 25, tradução minha).

A viagem do Manjengwe e do seu grupo de timbila, bem como o sepultamento do seu corpo em Portugal, conferem uma dimensão subalterna que se pretendia atribuir aos chamados “indígenas” no seio do império colonial português, objetivando o território ultramarino como parte integrante da nação portuguesa.

No entanto, aos poucos, a mão de obra moçambicana, explorada e submissa nas construções infraestruturais e nas performances, começou a usar as artes musicais para lutar contra o regime colonial, de modo a melhorar a sua remuneração e, talvez, revalorizar a sua identidade.

A luta contra o colonialismo e a exploração do homem, principalmente no final da década de 1950, estabeleceu um marco significativo na

18 Ver Tracey (1970).

19 No original: “We made new tunes for the Timbila in the midst of the sea / As we passed foreign lands. / She came warbling, / Dewesiyane daughter of Nyabindini, / To encourage the Timbila. / You, Manjengwe, why did you go and die? / Now you are dead, Manjengwe, / We shall not see you again. / If you appeared we should not believe our eyes. / Ask Chinzawane, wife of Manjengwe, / About his death.”

história africana pós-colonial. Para afirmar a sua identidade, os movimentos UDENAMO,²⁰ MANU²¹ e UNAMI²² juntaram-se para formar a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) a 25 de junho de 1962, sob a liderança de Eduardo Mondlane, com o firme propósito de se oporem aos poderes coloniais e desenvolverem o projeto ideológico “Homem Novo”. Foi nesse contexto que se iniciou a luta de libertação de Moçambique a 25 de setembro de 1964.

No seu artigo, Freitas (2022) demonstra a importância dos hinos revolucionários para a construção da nação moçambicana durante a luta, tal como imaginada pela FRELIMO. Esses hinos foram registrados em 1975 num duplo LP com 21 hinos interpretados pelo Coral das Forças Populares de Libertação de Moçambique com vista à construção da nação.

Por conseguinte, a “[...] compreensão plena dos valores que estavam na base do projeto ‘homem novo’ efetivou-se, sobretudo, através da performance e, em particular, através do repertório de hinos revolucionários” (Freitas, 2022, p. 340). Esses hinos serviam de passatempo durante o treino militar, de encorajamento para a luta e de ferramenta de educação para as circunstâncias de guerra. No então hino da FRELIMO (Hino [...], 2019) o coral canta:

I

FRELIMO vencerá
FRELIMO ganhará
Na luta pela liberdade
FRELIMO triunfará

II

Moçambique vencerá
Moçambique ganhará
Na luta pela liberdade
Moçambique triunfará

20 União Democrática Nacional de Moçambique.

21 Mozambique African Nation Union.

22 União Nacional Africana de Moçambique Independente.

III

África vencerá

África ganhará

Na luta pela liberdade

África triunfará

Segundo Freitas (2022), o hino da FRELIMO apresenta ao povo moçambicano a visão de um “futuro maior”, referente ao momento em que este vencerá, ganhará e triunfará na luta pela liberdade e contra o colonialismo.

A primeira estrofe reporta-se à guerra de libertação, momento histórico em que a FRELIMO se debatia abertamente num processo de “guerra popular prolongada” contra o sistema colonial português. A segunda e terceira estrofes fazem referência ao futuro, ao país livre que viria a ser criado após a guerra, inserindo-o num contexto geográfico africano [...] (Freitas, 2022, p. 350-351).

Nesse hino, a FRELIMO, Moçambique e África são apresentados como uma força motriz para a construção do homem moçambicano novo, sustentando os discursos dos líderes africanos daquela época, como Eduardo Mondlane, Julius Nyerere, Nelson Mandela, Nkwane Krumah, Patrice Lumumba, Thomas Sankara, Samora Machel e Robert Mugabe, que lutavam por uma África unida.

A estratégia da FRELIMO de utilizar canções para educar a população e os soldados sobre a guerra foi também adotada no país vizinho. A ZANU utilizou as canções de chimurenga (canções de luta) nos *pungwes* (reuniões noturnas) durante a guerra da década de 1970, a fim de aumentar o moral das tropas e dos habitantes das aldeias no Zimbábue (Turino, 2000).

Uma das canções da ZANU mais ouvidas foi “Nzira dzemasoja dzekuzvibata nadzo” (Os princípios de um soldado do povo) (Nzira [...], 2014) que era tocada todas as noites no *The voice of Zimbabwe*²³ antes das notícias, e na qual o líder partilhava a conduta correta de um soldado:

23 Programa da Rádio Moçambique em Maputo.

Os soldados têm um código de conduta pelo qual vivem; / Ouça corretamente todas essas regras. / Não devemos explorar ou roubar as massas / Devolvamos-lhes os bens tomados ao inimigo. / Educar as massas de forma clara / E eles entenderão as políticas do partido. / Pague preços justos por tudo que você compra / Devolva tudo o que você confiscou por motivos militares [...] / Não devemos envolver-nos em promiscuidade enquanto travamos uma guerra revolucionária. / Não devemos assediar os prisioneiros de guerra [...] / Estas são as palavras de sabedoria que nos foram transmitidas por Mao Tsé-Tung, o sábio revolucionário²⁴ (Turino, 2000, p. 210-211, tradução minha).

Durante a luta contra o colonialismo, o soldado africano era educado para ser íntegro, agir com transparência e garantir a justiça social, inspirando-se em líderes comunistas como Mao Tsé-Tung. Nessa luta, era necessário recrutar e sensibilizar a população para uma participação ativa. Havia canções em shona, como “Tora gidi uzvitonge” (Zanu [...], 2012), que eram interpretadas para incentivar o recrutamento (Turino, 2000) de pessoas para a luta pela liberdade. Na canção seguinte, Mbuya Nehanda (o espírito da liberdade) e Herbert Chitepo (líder nacionalista) incitam o povo a pegar em armas e a libertar-se:

Solo: NeHanda morreu com essas palavras nos lábios, / Refrão: “Estou morrendo por nosso país”. / Ela nos deixou um conselho, “Peguem em armas e libertem-se”. / Solo: Chitepo morreu com estas palavras nos lábios, / Refrão: “Estou morrendo por nosso país”. / Seu conselho foi: “Peguem em armas e libertem-se”²⁵ (Turino, 2000, p. 211, tradução minha).

24 No original: “Soldiers have a code of conduct by which they live; / Listen properly to all these rules. / We must not exploit or rob the masses / Let us return to them the property taken from the enemy. / Educate the masses in a clear way / And they will understand the policies of the party. / Pay fair prices for everything that you buy / Return anything that you have confiscated for military reasons.... / We must not engage in promiscuity while waging a revolutionary war. / We must not harass prisoners of war.... / These are the words of wisdom handed down to us by Mao Tse Tung, the Revolutionary sage.”

25 No original: “Solo: NeHanda died with these words on her lips, / Chorus: ‘I am dying for our country’. / She left us one word of advice, / ‘Take up arms and liberate yourselves.’ / Solo: Chitepo died with these words on his lips, / Chorus: ‘I am dying for our country.’ / His word of advice was, ‘Take up arms and liberate yourselves.’”

Além das armas, essa luta deveria estar relacionada com a ancestralidade. No tema “Tititireyi”, os coristas da ZANU apelam aos espíritos ancestrais para protegerem os guerrilheiros através de uma melodia tipicamente africana. No texto musical, Turino (2000, p. 211) explica que Takawira e Mugabe (o ex-presidente do Zimbábue) são substituídos por Nehanda e Chaminuka (então espíritos ancestrais): “Nhandi vaTakawira mudzimu wedu baba [...] / Nhandi vaNeHanda mudzimu wedu baba [...] / Nhandi vaMugabe mutungamiri wedu [...] / Nhandi vaChaminuka mudzimu wedu baba.”

Essa ligação entre os que estiveram antes (e se tornaram espíritos ancestrais) e os que, na altura da guerra, eram protagonistas ativos (como Mugabe) revelava uma forma de substituição paradigmática que visava a manutenção da cultura tradicional africana como ferramenta de luta (Turino, 2000). A esse respeito, Nketia (1974, p. 197, tradução minha) afirmou que

[...] as crônicas dos reis e as referências genealógicas que ligam a geração atual da realeza aos seus antepassados ajudam a fortalecer a posição daqueles que detêm autoridade ou a legitimar a sua reivindicação ao poder. No entanto, tais canções também visam exortar o rei, encorajando-o a seguir o exemplo dos seus antecessores e a partilhar as suas glórias e a aprender com as suas derrotas.²⁶

A luta transcendia o espaço nacional de cada país africano e, portanto, através da música, a luta foi posicionada num contexto pan-africano e global. O hino “Sinto-me orgulhoso” (Orgulho [...], 2022), movido pela FRELIMO, de Moçambique, é um bom exemplo disso:

Refrão

Sinto-me orgulhoso de ser africano

Meus antepassados todos nasceram aqui

Filhos legítimos do mundo rainha

Minha África, hoje-hoye

26 No original: “The cultivation of historical songs usually finds its highest expression at the courts of chiefs and princes. Here, chronicles of kings and genealogical references that link the present generation of royalty to their ancestors help to strengthen the position of those in authority or to legitimize their claim to power. But such songs are also intended to exhort the king, to encourage him to emulate his predecessors, and to share in their glories and learn from their defeats.”

Brava Angola hoye (hoye hoye)
Guiné-Bissau hoye (hoye hoye)
Guiné-Conacri hoye (hoye hoye)
Rica Argélia hoye (hoye hoye)

Moçambique hoye (hoye hoye)
Tanzânia hoye (hoye hoye)
Rica Zâmbia hoye (hoye hoye)
A Somália hoye (hoye hoye)

A Etiópia hoye (hoye hoye)
Rica Líbia hoye (hoye hoye)
A Nigéria hoye (hoye hoye)
Mauritânia hoye (hoyehoye)

Esse hino pode ser enquadrado na política internacional da FRELIMO, nomeadamente na homenagem aos países africanos considerados amigos do movimento de libertação (Freitas, 2022). De acordo com Freitas (2022, p. 365), o objetivo do hino era “identificar os países africanos considerados ‘amigos’ e enquadrá-los no âmbito alargado do internacionalismo socialista africano, no qual a FRELIMO assumia pertencer”.

À moda da FRELIMO, em “Vanhv vose vemv Africa” (Vanhv [...], 2020) o Coro ZANU canta “Massas de África, por favor, ouçam [...] / Vamos afirmar a supremacia das massas / Tanto deste país como da Ásia, da América Latina e de África em geral. / Em nossa luta com o inimigo / Nossos espíritos guardiões [midzimu], por favor, nos abençoem”²⁷ (Turino, 2000, p. 215, tradução minha). Esse texto reafirma a política oficial da ZANU, demonstrando que as lutas e resistências dos africanos beneficiam não só o seu continente, mas também outros que clamam pela paz, democracia e justiça social.

Em suma, após dez anos de luta contra o colonialismo português, a FRELIMO saiu vitoriosa em Moçambique. A 7 de setembro de 1974, foram assinados os Acordos de Lusaka, que levaram à formação de um governo transitório

27 No original: “Masses of Africa please listen [...] / Let us assert the supremacy of the masses / Both of this country and Asia, Latin America, and of Africa generally. / In our struggle with the enemy / Our guardian spirits [midzimu] please bless us.”

e à independência nacional a 25 de junho de 1975. Nessa época, a agenda da FRELIMO fomentava a unidade do povo, do Rovuma ao Maputo, e o hino revolucionário “Unidade” (Mozambican [...], 2020) clamava por ela.

A unidade do nosso Povo
Forjada na luta e na tortura
É uma vitória já bem segura
É o começo de um mundo novo

O Povo Unido pela FRELIMO,
Desde o Rovuma até ao Maputo
Contra a opressão e exploração
O Povo luta d’arma na mão

Refrão

Viva a FRELIMO, que é a vanguarda
De todo o Povo Moçambicano
Viva Moçambique, que deu a prova
De heroicidade até à vitória

Nós já vencemos o colonialismo,
Nós venceremos o imperialismo.
A nossa Pátria será o túmulo
Pro capitalismo e a exploração

Estamos unidos ao mundo inteiro
Que está lutando contra os burgueses
Pelo poder que sirva o Povo
Os operários e os Camponeses

Refrão

Viva a FRELIMO, que é a vanguarda
De todo o Povo Moçambicano
Viva Moçambique, que deu a prova
De heroicidade até à vitória.

Composta por Salomão Manhiça durante a guerra, mas com uma versão final no período de transição, essa canção apresenta uma perspectiva de vitória e de esperança na criação de “um mundo novo” (Freitas, 2022), revelando que as canções executadas no passado como ato de desafio ao colonialismo continuaram a ser cantadas com firmeza após a independência, contribuindo para a construção do homem novo. Esse homem idealizado pela FRELIMO não deveria apresentar qualquer distinção social, seja ela racial, étnica, religiosa ou de gênero.

Como se pode observar no hino “Unidade”, o inimigo colonialismo foi formalmente derrotado, mas nasceu um novo imperialismo a ser vencido juntamente com o capitalismo e a exploração. A prática performativa da Makwayela, que inclui música e dança, foi também utilizada pela FRELIMO nos bairros, empresas e igrejas, como ferramenta de luta contra esses males. Numa das suas canções, “Unidos, trabalhadores do mundo inteiro”, o grupo de Makwayela canta: “Unidos trabalhadores do mundo inteiro / Esmagaremos o capitalismo / Construiremos o mundo novo. / Abaixo o capitalismo / Abaixo o imperialismo / Avante, avante trabalhadores / Avante trabalhadores do mundo inteiro” (Cardoso, 1978, p. 29).

A construção desse homem novo, a luta contra o imperialismo, o capitalismo e a exploração não eram feitas apenas por homens; as mulheres também tinham um papel fundamental. Ainda hoje, celebramos o dia 7 de Abril (feriado nacional) como o Dia da Mulher Moçambicana, em memória da data da morte de Josina Machel, a primeira esposa de Samora Machel,²⁸ que faleceu em 1971. Josina Machel e outras mulheres moçambicanas lutaram pela libertação nacional de Moçambique e pela emancipação da mulher, tendo inspirado o “Hino da mulher moçambicana” (FRELIMO [...], 2019), cuja letra se segue:

I: Cantemos com alegria o sete de abril / O dia consagrado à Mulher Moçambicana; / Companheira inseparável do homem engajado / Na luta contra a velha sociedade exploradora / Quem é? / Aquela que mobiliza e organiza o nosso Povo / Quem é? / Aquela que produz e alimenta os combatentes / É a mulher moçambicana emancipada / Que destrói as forças da opressão.

28 Primeiro presidente de Moçambique independente.

II: Lutando com firmeza contra as ideias velhas, / Ignorância, obscurantismo, poligamia ou lobolo;²⁹ / Levando no olhar a certeza da vitória, / Sabendo que a vitória se constrói com sacrifício / Quem é? / Aquela que ergue alto o farol da Liberdade / Quem é? / Que grita ao mundo inteiro que a nossa luta é a mesma / É a mulher moçambicana emancipada / Que traz o povo no seu coração.

III: Do Rovuma ao Maputo, unamos nossas forças / Cimentamos a unidade ideológica do povo; A FRELIMO já traçou a Política do povo / Que deve ser vivida e difundida noite e dia / Avante / Avante, Moçambicanos / Avante, Homens e Mulheres / Na unidade, no trabalho e vigilância / Venceremos a exploração.

A primeira estrofe, segundo Freitas (2022), promove a ideia de que a mulher seria a “companheira inseparável do homem engajado na luta”, ao mesmo tempo que “produz e alimenta os combatentes”. Em suma, a mulher não só manteria as suas tarefas domésticas como também estaria integrada na linha da frente de combate. A segunda estrofe aborda a necessidade de adaptar o papel da mulher à nova realidade social pós-colonial, procurando libertá-la das ideias obsoletas, como a ignorância, o obscurantismo, a poligamia e o lobolo. Por fim, apesar de o hino ter como foco homenagear a mulher moçambicana, a última estrofe centra-se na já explorada temática da “unidade” (Freitas, 2022).

Os estudos apresentados mostram que os textos musicais foram e continuam a ser ferramentas indispensáveis para denunciar a escravatura, o colonialismo, a exploração, as torturas, os abusos, a subalternização, a desigualdade e as injustiças, bem como para propor formas de luta que uniram o povo para combater esses males, como será aprofundado a seguir.

29 Lobolo: “[...] integra-se como parte fundamental dos rituais de casamento, consiste na entrega por parte da família do noivo à família da noiva, de gado, dinheiro ou outros bens materiais, simbolizando a união entre as duas famílias” (Zamparoni, 2012, p. 80).

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 enfrentamentos 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, cuja pauta pós-colonial se alinha a Bhabha (1994) e Said (2003), defendia essa 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 à cultura shona do Zimbábue, Berliner (1978) descreve que os textos musicais 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 verificadas na pesquisa da música da mbira em Maputo.

Durante as performances na Mukhambira, no Museu da Mafalala e na Associação dos Músicos, a mestra Beauty Siteo conduzia a música de forma envolvente, transformando o espaço em um território de transmissão de valores e práticas comunitárias. Na música “Ubuntu” (The Acoustic Sessions II “Ubuntu” [...], 2019), ela articulava versos que falavam de amor e união ao próximo, enquanto o ritmo da mbira e o eco das palmas, assobios e estalos da plateia amplificavam a energia do espaço.

Em xichangana, a mestra chamava repetidamente “Mama, mama, mama”, convidando uma pessoa do público a segurar a sua mão – “nikhómi mandla hitahlúlá xikan’we” – enquanto inclinavam os corpos em gestos sincronizados de cooperação e solidariedade. O texto da música traduzido como “Mãe, segure na minha mão para juntos vencermos”, tornava-se um ato performativo que circulava pelo corpo e pelo espaço da performance, transformando-se numa ferramenta ativa da mensagem de solidariedade e resistência. Assim, o texto, gesto e som reafirmavam a filosofia africana sintetizada no conceito de *Ubuntu*, materializando a interdependência social, a força comunitária e a resistência cultural que a música carregava em cada execução.

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 uma pessoa enriquece a outra (Eze, 2008). Esse princípio sustenta que a contribuição individual só faz sentido em articulação com a outra, como ecoa na voz da mestra.

Essa interdependência era evidente na casa do mestre Xakada, no bairro de Magoanine, onde o texto, o gesto e o som se entrelaçavam. Num desses dias, a chuva caía sobre o telhado, misturando o seu ritmo com os sons dos instrumentos – mbila, ngoma e goxa – e com as vozes do grupo, que estava reunido em círculo.

Coloco os dedos na mbira nyunganyunga e sinto a vibração das suas teclas metálicas a ecoar pelo corpo e pelo espaço, enquanto os músicos mantêm o ritmo com olhares, movimentos da cabeça e dos pés a marcar o tempo, num canto que parece não ter fim.

As palmas – phaphaphapha – encerram a “Vanombokaiwa” (Vanombokaiwa [...], 2023), conduzida pelo mestre de boina preta e sorriso abundante. Nesse gesto coletivo, o som e o corpo tornam-se uma prática partilhada, onde a filosofia Ubuntu se manifesta através da união, resistência e esperança vividas em conjunto.

Na música “Vanombokaiwa”, o mestre Xakada, no seu idioma ndawu,³⁰ fala-nos de um povo oprimido que lança um grito de revolta contra o desconforto da opressão, retratando o sofrimento da humilhação (*kuchupiwa*), da colonização (*kuntongwa*) e da retirada da soberania (*kugogomwewa*). O mestre narra a opressão dos portugueses que, tendo chegado a Moçambique na década de 1490, só aceitaram a “liberdade” do país após a guerra de libertação (1964-1974), após muitos anos de escravidão e colonização.

Dessa maneira, o mestre Xakada, filho do povo oprimido, usa a música para criticar a opressão sobre os africanos. A música torna-se assim uma espinha dorsal para a descrição da história cultural e um processo de negociação da subordinação racial a que África está sujeita. A crítica veiculada pela música é uma ferramenta da teoria pós-colonial, servindo de plataforma para combater o colonialismo e o seu falso fim nas sociedades africanas. Nessa perspetiva, a música “Vanombokaiwa” conecta-nos com memórias angustiantes do passado individual do mestre e coletivo-histórico da colonização dos moçambicanos.

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

Para compreender e aprender esses textos musicais em outros contextos, era rotina percorrer dois *minibuses* até Marracuene (cerca de 30 km). Depois de descer do minibus, atravessava a areia vermelha a pé, enquanto os sons da natureza – pássaros, árvores e o roçar do capim – iam, pouco a pouco, preparando meus sentidos para a chegada à Mukhambira.

Ao chegar, sempre era recebido pela saudação do mestre – “Moto m’djindja”³¹ – anunciando Ivan Mucavel, o Tsotsi. Os encontros, de três a cinco horas, sob as árvores n’sala e ndzhiva, na varanda de boa vista ao rio, no pátio ou na oficina, não eram apenas momentos de observação: eram práticas compartilhadas nas quais aprendi a cantar e tocar músicas na mbira dzavadzimu e mbira nyunganyunga, seguindo o ritmo, os gestos e a voz do mestre.

Foi assim que aprendi a música “Mama África” (Mama [...], 2023). Nessa música, o mestre Ivan pergunta: “Oh, Mãe África, qual é o caminho que estás a seguir? *Mama say the way you go now*. A Mãe África responde com esperança: acalme-te filho *Take it easy boy*. Há um caminho longo a trilhar para atingir a liberdade *Long way to freedom*.” Ao cantar com ele, aprender a música e incorporar os seus gestos, senti que a prática se tornava um diálogo vivo entre mestre e aprendiz, entre dor e esperança, transformando cada encontro numa imersão social e histórica na prática da mbira como forma de libertação.

Para experimentar essa liberdade, os africanos devem recuperar as suas raízes culturais. Na música “Famba kaya” (Beauty [...], 2021) 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).

Essa reiteração tem como objetivo fazer chegar a mensagem não só aos jovens africanos que procuram reconstruir a sua identidade, mas também àqueles que, ao longo da história, silenciaram a cultura africana, depreciando-a, subjugando-a e intimidando a sua integridade. Como já foi referido, o governo português suprimiu não só a vida política dos africanos, como também vários aspetos das suas

31 A expressão “moto m’djindja”, do idioma swahili, foi explicada pelo mestre Ivan em 2019 como “fogo que, dificilmente, se apaga, faça chuva, vento ou sol”.

tradições, nomeadamente as artes, as línguas e os costumes. São precisamente esses elementos que a mestra Beauty procura reconstruir no seu repertório.

Através da música “Back to ancient Africa” (Back [...], 2023), o mestre Ivan junta-se à luta, manifestando o seu desejo de reeducação africana com base na sua tradição. Inicialmente, revela o desejo de regressar à sua ancestralidade para recuperar as capacidades que foram aniquiladas pelo colonizador, capacidades estas construídas pelo grande Egito e pelo grande Zimbábue: “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 a revelarem a verdade à nova geração: “Grandmo and grandpa get ready to tell the real true to this Young generation”. Por fim, o mestre “quer voltar ao passado para tentar descobrir o ponto em que a história africana se perdeu” “I wanna go all the way back to my past try to see the point where my history got lost”.

Tal como outros, o Ivan defende que só através da compreensão da nossa história podemos reconstruir a filosofia africana, cuja evolução e continuidade foram prejudicadas pela estigmatização. Uma das formas de arte estigmatizadas na cultura africana é a música tradicional, incluindo a música de mbira. Segundo Jones (2008), a demonização da música de mbira em África, desde a chegada dos missionários cristãos em meados do século XIX, desencorajou a música associada à religião tradicional e às práticas de possessão espiritual.

Assim, para inverter essa demonização, a mestra Beauty, na música “Melodia” (The Acoustic Sessions “Melodia” [...], 2019), presta um tributo poético às próprias teclas (sons) da mbira, solicitando o regresso não apenas das diferentes versões de mbira destruídas pela bomba cultural imperial, mas também de outros timbres de instrumentos musicais africanos como xitende, xizambi, xipendani, likuti, xigoviya, kora, etc. Nessa música, a mbira é comparada a uma melodia, a uma linda menina, à lua, ao céu, ao arco-íris, ao universo e ao verso, como se pode ver a seguir:

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).

A música é, portanto, utilizada para revigorar os sons dos instrumentos musicais silenciados, promovendo o que o pós-colonialista Bhabha (1994) chama de valorização da cultura local, ou seja, a inclusão de mais elementos da tradição moçambicana para fortalecer a identidade cultural em risco. No entanto, para além dessa luta contra a estigmatização, os *vachayi va timbira* valorizam nas suas narrações musicais as fontes naturais que lhes garantem a sobrevivência.

No bairro central, na Mozarte encontrei o mestre Maneto para aprender seu repertório, que incluía reflexões sobre a natureza. Tocávamos nos corredores ou no alpendre que separa a Mozarte do Museu Nacional de Arte, entre passos, risadas e conversas do cotidiano, incorporando o ritmo da vida ao aprendizado.

No início, o mestre hesitava em revelar suas músicas, temendo apropriação indevida, mas com a confiança consolidada comecei a aprender. Ele transmitia os trechos sem nomeá-los, e eu acompanhava, absorvendo textos, ritmos e contextos sociais, reconhecendo cada momento em que ele dizia vamos tocar “Mvura”, “Hama dzangu”, “Mulekereni”, compreendendo não apenas a melodia, mas também o sentido histórico e cultural que cada peça carregava.

Na composição “Mvura” (Mvura, 2023), em língua shona junto do mestre Maneto cantamos versos como “Honai mvura, mvura woo mvura yoo” (Veja a água, esta água, água); “Honai zuva, zuva woo zuva yoo” (Veja o sol, este sol, sol). Afirmávamos em sua performance que “Vakuru vakare vakati zvese zvinopona nemvura yoo”, ou seja, “os mais velhos previram (disseram) que todos seres vivem através de água”; ou ainda “Vakuru vakare vakati zvese zvinopona nemzuva yoo”, “os mais velhos disseram que todos seres vivem através do sol”.

Especificávamos que “Kana isusu tinorarama nemvura yoo” (Mesmo nós, os seres humanos, vivemos através de água); “Kana isusu tinorarama nezuvu yoo” (Mesmo nós, os seres humanos, vivemos através de sol). Ainda nessa linha cantávamos que “Kana zvese zveumusangu zvinorarama nemvura yoo” (Mesmo todas as coisas da floresta, também, vivem através da água); “Kana zvese zve-muzangu zvinorarama nezuvu yoo” (Mesmo todas as coisas da floresta, também, vivem através de sol).

Essas fontes naturais são evocadas como condição de continuidade da vida. Durante o canto, repetimos: “Kana zvese tinorima zvinorarama nemvura yoo” (Todas as nossas plantas sobrevivem dessa água); “Kana zvese tinorima zvinorarama nezuvu yoo” (Todas as plantas sobrevivem desse sol). Para finalizar, as vozes se erguiam de forma reiterada: “Honai mvura inoraramisa zvese” (Veja, a

água faz com que todas as coisas sobrevivam); “Honai zuva inoraramisa zvese” (Veja, o sol faz com que todas as coisas sobrevivam).

As frases eram entoadas em repetição, sustentadas pelas vozes e pela mbira, como se a própria música insistisse em recordar o que é essencial à vida. Desse modo, a música evoca a importância desses recursos naturais, cada vez mais escassos e inacessíveis para muitas comunidades moçambicanas.

Outros mestres contribuíram para essa temática noutros locais da cidade. No bairro de Malhagalene, por exemplo, os encontros com o mestre Zande Mudolas para aprender mbira ocorriam junto ao muro do edifício PH7 ou, em dias de chuva, na sala comum da sua casa. Entre carros, buzinas, sol e sombra, observava e reproduzia os seus gestos, absorvendo o repertório como “Mátí”, “Maria Café”, “Rhendzeveta” e “Vutómi la kútika”, enquanto o mestre explicava os contextos, as técnicas e as acentuações herdadas das artes musicais locais.

Na música “Mátí” (Água) (Mátí, 2023), cantávamos: “Mátí yakúbásá yakúphá makálá ngopfu mugangéni wa mina” (A água limpa é muito escassa no meu bairro); “Mátí hiphúzaka mugangéni *maluva*³² ngopfu mátí” (A água que bebemos no bairro é muito salgada); “Mátí lawa yakulává a mpfhuká utatímá a tórhá wena makárhátá” (Água essa, que para sua aquisição e para matar a sede, é preciso percorrer longa distância; é um calcanhar de Aquiles); “Mátí lawa yakúnychíma yakutani hiphúzáká tiveni wena mahidláyá” (Essa água turva do lago que bebemos está nos matando).

No coro, seguíamos melancolicamente a vocalizar “Mátí, mátí”, criando uma ponte para descrever as consequências da falta de água. Na segunda estrofe, relatávamos que “Kuxwela ka mina xikólweni xa mina, adzifúndhí nchúmú wena, yikulála mátí wena”, ou seja, “devido ao meu atraso na escola, pela procura da água, não aprendo nada”. “Milórhó ya mina se yopéngwa ni mátí, svadzivává mbilwini mina, dzito yini múndzuku”, ou seja, “os meus sonhos estão a ser barados pela falta de água, dói-me o coração e não sei o que será de mim no futuro”.

E, assim, voltávamos à lamentação do coro “Mátí, mátí” que nos encaminhava 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?).

32 Palavra explicada pelo mestre como água salgada.

De facto, em muitas partes de Moçambique, a falta de água é um problema crónico que afeta significativamente a qualidade de vida e a educação dos moçambicanos, principalmente das mulheres. São as mulheres que percorrem longas distâncias à procura de água para garantir a sobrevivência das suas famílias, acabando por abandonar a escola, ser violadas e casar 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).

Durante as suas atuações, a mestra Beauty entoava “Maliana” (The Acoustic Sessions II “Glow Maliana” [...], 2019), narrando a desigualdade enfrentada pelas mulheres historicamente subordinadas no espaço doméstico e na sociedade. Nessa música, a mestra 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 opunha-se ao facto de ter sido culturalmente associada apenas à cozinha (lareira), como ela própria cantava: “Lakuntumbulukela axitikó ntséná”. Para que o mundo compreendesse a mensagem, a mestra cantava uma das frases em inglês: “Maliana fly so high, where no one could ever reach you” (Maliana, mulher, voa tão alto, para um lugar onde ninguém te alcançará). Assim, a mestra Beauty clama pela independência da mulher moçambicana em várias esferas da vida e, desse modo, procura “reescrever a história através das vozes silenciadas” (Pezzodipane, 2013, p. 95).

Essa luta é também permeada no repertório que aprendi com o mestre Maneto Tefula. Na sua música “Hama dzangu” (Hama [...], 2023), pensada em shona,³³ o texto progride: “Hama dzangu imwe regai ndimuudzei” (Família deixe que eu conte); “Regai ndimuudzei, zuiri mumwoyo mwangu ine” (Deixe que eu vos conte o que tenho no meu coração); “Zuiri 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 substituem).

33 Com algumas passagens em sena e ndawu.

A música “Hama dzangu” do mestre oferece uma crítica contundente a uma tradição presente em Moçambique, segundo a qual a viúva deve casar-se com um familiar do marido falecido – “kucinga” no sul e “kufita kufa” no centro e norte do país – como ritual de purificação. Nessa prática, a mulher é vista como um direito dos homens, socialmente aceite, refletindo e reforçando relações patriarcais que naturalizam a sua subordinação e limitam a sua liberdade de escolha. O texto musical evidencia como as normas culturais hierarquizadas moldam a vida das mulheres, transformando-as em objetos de posse masculina e submetendo-as às crenças da família do marido.

Ao mesmo tempo, a música refuta essa instrumentalização da mulher, afirmando que a morte do marido não exige qualquer substituição ou ritual que perpetue a sua submissão. Através da narrativa e da ação performativa, o mestre reafirma a dimensão afetiva da ligação conjugal e denuncia a desigualdade de género. “Hama dzangu” exemplifica o poder da prática musical enquanto espaço de crítica social, demonstrando que a arte não se limita à expressão estética, mas também atua como meio de resistência cultural e de transformação das normas que regulam o papel das mulheres na sociedade moçambicana.

Portanto, as músicas criticam práticas ideológicas de certos grupos socio-culturais, mas também servem como “tentativas deliberadas [...] para educar os jovens”³⁴ (Nketia, 1974, p. 204, tradução minha).

Essa dimensão pedagógica tornou-se evidente para mim durante os encontros com o mestre Ivan Mukhavele, nas árvores da Mukhambira, onde aprendi a música “Tshiketa kudelela”. Sentados sob a sombra, entre o som da mbira e das vozes que se entrelaçavam, o mestre ensinava não apenas a melodia, mas também o sentido moral do canto.

É nesse horizonte que se insere a música “Tshiketa kudelela” (Tshiketa [...], 2021) do mestre Luka, na qual um conjunto de *performers* emitem suas vozes graves, médias e agudas em xiChangana para convidar outras pessoas a abandonarem o ato maligno de desprezo, ou seja “Tshiketa kudelela vavanuna/vava-sati va’nwani vangakudlaya”.

34 No original: “[...] deliberate attempts are made to the songs for educating the young.”

O mestre acredita que conquistar a esposa ou o marido de outra pessoa é um tipo de desprezo. Assim, os homens são advertidos para deixarem de conquistar esposas de outros, mesmo que estas sejam lindas. As mulheres são igualmente apeladas a abandonar esse ato, mesmo que os homens em questão sejam ricos o suficiente para possuírem comboios e aviões. Em xichangana, cantamos frases como: “Unga mugangisi nsati wa vanhu ambhi ayoxonga ingi i ntsumi; Unga gangi nuna wa van’we, ambhi ani svitimela ni mavhiyan’wu.”

A linha vocal principal descreve algumas consequências de conquistar a (o) esposa(o) do(a) outro(a), pontuando que se a pessoa praticante desse ato for encontrada será acorrentada e batida com instrumentos contundentes: “Phe vatakubhoha hi machini, vakuhlahla hi mabanga, vakugangadzela hi mabewela.” O coro em uníssono enfatiza essas consequências negativas cantando repetidas vezes na forma de resposta, “svinikhombo”, até que a música termine.

Embora esse conteúdo possa parecer agressivo na resolução de problemas, foi apropriado para que as pessoas evitassem intrometer-se nas relações dos casais, mantendo assim a lei e a ordem da sua comunidade. Dessa forma, Nzewi (2007, p. 96) explica que a manutenção da lei e da ordem em algumas sociedades africanas era, e continua a ser, sobretudo, um processo musical. Nesse sentido, os músicos têm a função de expor publicamente, através da música, aqueles que violam os preceitos e as prescrições da sua comunidade, transferindo a responsabilidade da ação educativa para a música.

Segundo Nketia (1974), as pessoas elogiadas nesse contexto podem ser mencionadas pelos seus nomes próprios, ao passo que as criticadas podem ser expostas indiretamente através de alusões, referências apropriadas ou provérbios. Assim, a música “Tshiketa kudelela”, ao utilizar referências apropriadas para uma crítica comportamental, cumpre uma função pedagógica, funcionando como meio de educação e intervenção social nas comunidades em questão.

Durante as atuações, os artistas podem, por vezes, disfarçar o seu próprio ponto de vista ao cantar versos com diferentes objetivos.

[...] 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 (o do elefante). Estas palavras têm claramente conotação no Zimbábue onde os africanos passavam os seus dias

“matando o elefante” e os europeus invariavelmente reivindicavam a posse da “cabeça”³⁵ (Berliner, 1978, p. 179, tradução minha).

As questões políticas eram, portanto, abordadas de forma sutil nos textos musicais da mbira, pois os africanos corriam o risco de serem torturados pelo inimigo se expressassem abertamente os seus sentimentos políticos sob o domínio europeu.

Além do já mencionado, os *vachayi* e *timbira* usam a música para homenagear os seus pares. Na música “Nharira” (Nahira, 2023), o mestre Ivan canta versos em xiChangana para homenagear o falecido mestre da mbira, Beto Nharira. Na estrutura cíclica africana, são emitidos três versos: “Amigo Nharira, o meu corpo parece um pássaro” (*Hey mama muzimbhá wa mina Nharira igi xinyanyana*); “Quero andar pelo espaço, passar por vários países, exibindo a nossa cultura” (*Dzilává kufámbá móyéni dziyela matikó dzivakómbá ntumbuluku wa hina*); “Uma cultura linda” (*Waku sáséka, wa kúxóna*) e digna de ser perpetuada. Para que essa cultura seja perpetuada, o mestre Ivan acredita que ainda conta com o falecido Nharira através do diálogo nos sonhos, por isso ele canta “Hitavúlavúla kamilórhó munghanu wa mina” (Meu amigo, comunicaremos-nos sonhos).

Nessa ótica, a música “Nharira” une o vivo e o morto, como refere Nzewi (2007, p. 11, tradução minha), para quem “a música *indígena* africana é uma força que transaciona as questões tangíveis e intangíveis da vida e da morte”.³⁶ Os textos das músicas de mbira (Berliner, 1978) servem para estabelecer uma ligação com o passado, perpetuar o respeito pelos valores tradicionais da cultura e intensificar o efeito da música como força social dentro da comunidade. Nas palavras de Simon Mashoko: “Quando executo as nossas canções tradicionais, sinto-me como um homem que quer mostrar a grandeza dos nossos antepassados, [...] como um homem que não quer romper com as nossas leis e tradições

35 No original: “[...] 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.’”

36 No original: “Hence African indigenous music is a force that transacts the tangible and intangible issues of life and death.”

passadas”³⁷ (Berliner, 1978, p. 185, tradução minha). Músicas como a “Nharira” enquadram-se em composições reflexivas que, segundo Nketia (1974), se dirigem a indivíduos, sejam reis, mortos ou vivos, criaturas personificadas e objetos da natureza ou seres e forças sobrenaturais.

Em suma, os textos da música de mbira na contemporaneidade abordam o princípio do Ubuntu, crenças étnicas, ancestralidade, cosmovisão africana, natureza, desigualdade e valores educativos, sem descurar o colonialismo.

Considerações finais

O presente artigo analisou os textos das músicas de mbira em Moçambique, com vista a identificar os temas que estão na origem da sua prática na atualidade. Para o efeito, foi realizada uma investigação bibliográfica e um trabalho de campo, que permitiram uma interação humana e uma compreensão holística dos problemas moçambicanos, através da imersão no cerne dos textos das músicas africanas, em particular as de mbira.

Durante a imersão, foram notórias as barreiras coloniais que ofuscaram o desenvolvimento da performance e da investigação nas artes moçambicanas, sendo necessárias lentes pós-coloniais para dar voz às pessoas excluídas do discurso dominante.

Com a inclusão de textos musicais africanos, foram levantados problemas e soluções locais para a reconstrução de conhecimentos autossustentáveis. Entre os problemas denunciados por estudos anteriores, destacam-se a escravatura, o colonialismo, a exploração, as torturas, os abusos, as injustiças, a desigualdade, a subalternização, entre outros. Os estudos pós-coloniais ajudaram a pôr em causa tais narrativas opressivas e as suas repercussões, promovendo a construção de um país que age para além da matriz do poder universalizado.

Nessa perspetiva, os textos do repertório da mbira abordam o princípio do Wumunhu ou Ubuntu, procurando reavivar os vestígios da ancestralidade africana. Portanto, apesar da demonização da música de mbira em África desde a

37 No original: “In the words of Simon Mashoko, ‘When I perform our traditional songs, I feel like a man who wants to show the greatness of our forefathers, [...] like a man who doesn’t want to break with our past laws and traditions.’”

chegada dos missionários cristãos, os *vachayi va timbira* têm demonstrado o papel desta música na valorização de canções, danças e instrumentos musicais africanos, na educação, aceitação social e na preservação dos recursos naturais.

Com esse repertório, as pessoas aprendem também a sua língua, aplicando-a de forma contextual e criativa nas músicas. Seria uma conquista se as pessoas usassem línguas africanas, pois “aprender a pronunciar esses nomes³⁸ 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”³⁹ (Agawu, 2016, p. 74, tradução minha).

Conclui-se que a análise dos textos da música de mbira em Moçambique, numa perspectiva pós-colonial e com base nas “vozes subalternizadas”, permite compreender que, apesar da persistência de vestígios do colonialismo, as comunidades procuram reinventar e reafirmar a tradição africana. Desse modo, o estudo desses textos desloca o foco da obra musical enquanto objeto estético isolado para a música entendida como um campo de produção simbólica, atravessado por relações de poder, memória e resistência.

Referências

THE ACOUSTIC SESSIONS “MELODIA” (live). Intérprete: Beauty Siteo. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (4min11s). Publicado no canal Beauty Siteo. Disponível em: <https://youtu.be/n9sjwZpcbJE>. Acesso em: 16 jul. 2026.

THE ACOUSTIC SESSIONS II “GLOW MALIANA” (live). Intérprete: Beauty Siteo. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (4min10s). Publicado no canal Beauty Siteo. Disponível em: <https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY>. Acesso em: 16 jul. 2026.

THE ACOUSTIC SESSIONS II “UBUNTU” (live). Intérprete: Beauty Siteo. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (4min16s). Publicado no canal Beauty Siteo. Disponível em: <https://youtu.be/vuwK8qdKXts>. Acesso em: 16 jul. 2026.

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

39 No original: “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, K. *The African imagination in music*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- AKUNO, E. A. (ed.). *Music education in Africa*. London: Routledge, 2019.
- BACK to ancient Africa. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1min12s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/jQafFQnfTV4>. Acesso em: 16 jul. 2026.
- BEAUTY Siteo (live) 2021 Fambah Studio Pan Africano. Intérprete: Beauty Siteo. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (4min15s). Publicado no canal Studio pan africano. Disponível em: <https://youtu.be/YXvAABzkE3Y>. Acesso em: 16 jul. 2026.
- BERLINER, P. *The soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- BHABHA, H. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- BLACKING, J. Patterns of Nsenga Kalimba music. *African Music Society Journal*, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 26-43, 1961.
- CARDOSO, C. A voz da revolução. *Tempo*, Maputo, n. 384, p. 29, 1978.
- DIAS, M. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- DIOF, C. A. *Precolonial Black Africa: a comparative study of the political and social systems of Europe and Black Africa, from antiquity to the formation of modern states*. Translated from the French by Harold J. Salemson. Westport: L. Hill, 1987.
- DUARTE, M. da L. T. (coord.). *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Ministério da Educação e Cultura, 1980.
- EZE, M. O. What is African communitarianism? Against consensus as a regulative ideal. *South African Journal of Philosophy*, [s. l.], v. 27, n. 4, p. 386-399, 2008.
- FANY Mpfumo Mabuno. Intérprete: Fany Mpfumo. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (3min46s). Publicado no canal Augusto De Almeida. Disponível em: <https://youtu.be/LWZR-40Nnczg>. Acesso em: 16 jul. 2026.
- FREITAS, M. R. de. Unidade, trabalho e vigilância: o homem novo nos hinos revolucionários de Moçambique (1962-77). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 9, n. 2, p. 329-370, 2022.

FRELIMO – Hino da Mulher Moçambicana – (NKD Moçambique). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3min17s). Publicado no canal AGÊNCIA NKD. Disponível em: <https://youtu.be/AnrYUbFBUpO>. Acesso em: 16 jul. 2026.

GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução C. K. Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização L. Sovik. Tradução A. L. Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMA dzangu 7 MP4. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2min30s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/CBHIGLYzBc0>. Acesso em: 16 jul. 2026.

HINO da FRELIMO. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1min2s). Publicado no canal Makwayela. Disponível em: <https://youtu.be/N336qbFUf6U>. Acesso em: 16 jul. 2026.

INGOLD, T. That's enough about ethnography! *Hau: journal of ethnographic theory*, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.

JAHN, U. R. The Mwera lamellophone luliimba. *African Music: journal of the International Library of African Music*, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 6-20, 2007.

JONES, C. Shona women 'mbira' players: gender, tradition and nation in Zimbabwe. *Ethnomusicology Forum*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 125-149, 2008.

KI-ZERBO, J. (ed.). *História geral da África: I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.

KUBIK, G. *Kalimba, nsansi, mbira: lamellophone in Afrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1998. With CD.

KUBIK, G. *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: Ministério da Cultura de Portugal, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia, 2002.

MAMA Africa. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (1min50s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/e6Vpf7HewzM>. Acesso em: 16 jul. 2026.

MÁTÍ. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2min47s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/6sOQSLZ6ndU>. Acesso em: 16 jul. 2026.

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

MONDLANE, E. *Lutar por Moçambique*. Tradução M. da G. Forjaz. London: Penguin Books, 1969.

MOZAMBICAN patriotic song – “A unidade”. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (2min26s). Publicado no canal DeroVolkTV. Disponível em: <https://youtu.be/7TejUXz839A>. Acesso em: 16 jul. 2026.

MUKHAVELE, L. *African musical instruments from a contemporary and global perspective: mbira and xizambi*. 2022. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of Franz Liszt Weimar, Weimar, 2022.

MVURA. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2min1s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: https://youtu.be/PCRcyy_Uw9g. Acesso em: 16 jul. 2026.

NKETIA, J. H. K. *The music of Africa*. London: Victor Gollancz, 1974.

NHARIRA. Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (6min). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/Vgzfi2tqJ6M>. Acesso em: 16 jul. 2026.

NZEWI, M. *A contemporary study of musical arts: informed by African Indigenous knowledge systems*. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance, 2007. v. 2.

NZEWI, M. Pertinent concepts for advancing indigenous epistemological integrity for African musical arts education. In: AKUNO, E. A. (ed.). *Music education in Africa*. London: Routledge, 2019. p. 76-91.

NZIRA dzemasoja. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (4min48s). Publicado no canal Tichawona Mutyambizi. Disponível em: <https://youtu.be/dODIUWIAAqU>. Acesso em: 16 jul. 2026.

“ORGULHO africano” – Mozambican pan African song. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (3min15s). Publicado no canal Prince of Africa Radio. Disponível em: <https://youtu.be/OcKc1Rthi8U>. Acesso em: 16 jul. 2026.

PEREIRA, M. S. *Grandiosos batuques: tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)*. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2020.

PEZZODIPANE, R. V. Pós-colonial: a ruptura com a história única. *Simbiótica*, [s. l.], n. 3, jun. 2013.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (ed.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar: Universidad Central-IESCO: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

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

SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto de Inclusão, 2015.

SILAMBO, M. O. Nyoxanini de Fany Mpfumo: meditação sobre um estilo musical moçambicano. *Revista Científica da UEM*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 85-110, 2022.

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

TRACEY, A. Mbira music of Jege A. Tapera. *African Music*, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 44-63, 1961.

TRACEY, H. *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments*. London: Oxford University Press, 1970.

TRACEY, A. The original African Mbira? *African Music*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 85-104, 1972.

TRACEY, A. The family of the Mbira. The evidence of the tuning plans. *African Music*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 1-10, 1974.

TSHIKETA kudelela. Intérprete: Luka Mukhavele. [S. l.: s. n.], 2021. 1 faixa sonora (4min). Disponível em: <https://soundcloud.com/user-91938060/tshiketa-kudelela>. Acesso em: 14 jul. 2026.

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

VANHU vemuAfrica – Cde Chinx (lyrics video). Intérprete: Cde Chinx. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6min38s). Publicado no canal Rutendo “TroNiarC” Ruziwa. Disponível em: <https://youtu.be/n8z3Lyog4sE>. Acesso em: 16 jul. 2026.

VANOMBOKAIWA (povo oprimido). Intérprete: Micas Orlando Silambo. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (6min11s). Publicado no canal Micas Orlando Silambo. Disponível em: <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>. Acesso em: 16 jul. 2026.

WANE, M. *A timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ZAMPARONI, V. *De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique*. 2. ed. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2012.

ZANU PF choir – Tora Gidi Uzvitonge. Intérprete: ZANU PF Choir. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (3min18s). Publicado no canal tsnyatsnya123. Disponível em: <https://youtu.be/F4rmhGvnUmY>. Acesso em: 16 jul. 2026.

Disponibilidade de dados

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editores

Handerson Joseph – <https://orcid.org/0000-0002-8634-9435>

José Carlos Gomes dos Anjos – <https://orcid.org/0000-0003-3098-9780>

Cláudio Alves Furtado – <https://orcid.org/0000-0002-9562-0565>

Recebido | Received: 24/02/2025

Aceito | Accepted: 05/05/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.