

Experiências da prática de mbira em Moçambique: uma vivência do mestre Maneto Calmo Tefula

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e pensamento Afrodiaspórico

Micas Orlando Silambo
Universidade Federal da Paraíba
yanikmicas@gmail.com

Resumo. Para a construção da integridade cultural moçambicana, a educação contemporânea de Moçambique é chamada, imperativamente, a desenvolver uma investigação que represente a base intelectual das pessoas proprietárias e criadoras do saber das artes (musicais) desse país. Este artigo descreve, analiticamente, as experiências do mestre moçambicano Maneto Calmo Tefula com vista elencar as práticas que costumam a música de mbira na contemporaneidade. A pesquisa é orientada nas premissas teóricas da história oral concebida como uma entrevista e observação detalhada de um mestre de mbira que é, geralmente, excluído ou marginalizado nos relatos históricos convencionais, mas que a cada dia luta pela visão do que é e quer ser. A análise da história oral do mestre Maneto Calmo Tefula permitiu o entendimento do seu passado cujas experiências, contemporaneamente, atijam a revigoração e emponderamento sociocultural da música de mbira e outras artes musicais africanas. Ele tem um forte protagonismo na construção da mbira, assim como na transmissão e performance da sua música, visibilizando estratégia, modos e técnicas da prática musical africana.

Palavras-chave. Música Moçambicana, Mestre Maneto Calmo Tefula, Mbira, Experiências.

Title. Experiences of mbira practice in Mozambique: an involvement of Mestre Maneto Calmo Tefula

Abstract. To edify Mozambican cultural integrity, contemporary education in Mozambique is, imperatively, called upon to develop research that represents the intellectual basis of the people who are recognized as owner and creator of the musical arts knowledge in that country. This article, analytically, describes the musical experiences of the Mozambican mestre Maneto Calmo Tefula, as a tentative to list the processes that make up mbira music in contemporary times. The research is guided by the theoretical premises of oral history conceived as an interview and detailed observation of a mbira bearer who is, mostly, excluded or marginalized in conventional historical accounts, but who struggles every day to highlight what he is and wants to be. The analysis of the oral history of mestre Maneto Calmo Tefula allowed the understanding of his past whose experiences, temporarily, stimulate the reinvigoration and sociocultural empowerment of mbira music and other African musical arts. He has a strong role in mbira building, as well as in the transmission and performance of mbira music, making visible the strategy, modes and techniques of African musical practice.

Keywords. Mozambican Music, Mestre Maneto Calmo Tefula, Mbira, Experiences.

Introdução

A investigação sobre mestres e mestras que dinamizam a prática da música de mbira¹ (figura 1) no continente africano tem sido uma tarefa, maioritariamente, de pesquisadores e pesquisadoras do campo da Etnomusicologia desde a segunda metade do século XX. O mestre ou mestra da mbira, nesta pesquisa, é uma pessoa dotada de saber, competência e talento para apoiar os seus pares passo a passo, desvelando o segredo da arte musical da mbira, e se alegrando com as suas conquistas em prática aplicada. O mestre ou mestra da mbira resolve problemas da performance, pensando sobre as formas, tamanhos, técnicas e tecnologias do instrumento. Dessa maneira, ele ou ela se destaca na fabricação do instrumento, técnica de execução, compartilhamento de experiências, etc.

Figura 1: Mbira Nyunganyunga.



Fonte: Silambo (2021)².

No âmbito investigativo, o etnomusicólogo sul africano Andrey Tracey realizou no Zimbabué uma pesquisa publicada em 1961, refletindo sobre experiências e envolvimento do mestre zimbabuano Jege Tapera com a música de Santse, uma versão de mbira dos povos vaSena e vaNyungwé da província de Tete, centro de Moçambique.

Em sua pesquisa, o etnomusicólogo americano Paul Berliner (1978) tomou sete zimbabuanos mestres de mbira para a compreensão de elementos estruturais, socioculturais e conjunturais dos rituais da mbira. A lista junta Cosmas Magaya, Luken Pasipamire, Ephant Mujuru, John Kunaka, Simon Mashoko, John Hakurotwi Mude e Mubayiwa Bandambira.

¹ Instrumento musical africano.

² Foto captada na exposição da Xitata Luthier Africana na 5ª edição da Festa de Mbira

O etnomusicólogo estadunidense Thomas Turino (2000) ao discutir os gêneros musicais urbanos populares, em particular a música jit e mbira-guitarra, tomou como pesquisados os mestres zimbabuanos Thomas Mapfumo, Chris Mhlanga, Tute Chigamba, Ephat Mujuru, Chartwell Dutiro, Bhundu Boys e outros, assim como a mestra zimbabuana Stella Chiweshe.

Em 2008, a etnomusicóloga estadunidense Claire Jones destacou as carreiras e experiências de cinco mestras de mbira, cada uma liderando sua própria banda. São as zimbabuanas Beauler Dyoko, Stella Chiweshe, Irene Chigamba, Benita Tarupiwa e Chiwoniso Maraire.

Na sua dissertação, o zimbabuano Perminus Matuire (2009) teve como pesquisados oito mestres e uma mestra todos de Zimbábue. Entre os mestres têm o Remigious Gwama, Samuel Mujuru, Cosmas Zambuko, Champkin Muringani, George Nyahwedekwe, Musafare Kamazizwa, Abraham Zharare e Tazvinga Chizema. A única mestra pesquisada foi a Cecilia Nyahwedekwe.

Em decorrência da pesquisa bibliográfica exemplificada acima se revelaram várias experiências (desafios, dilemas e encontros) das pessoas praticantes da mbira em Zimbabuê, denunciando, inclusive, pouca (ou quase nenhuma) investigação sobre mestres e mestras da mbira em Moçambique, um dos países, também, africano que possui diversas versões da mbira: kalimba, santse, kasantse, chityatya, mbira nyunganyunga, marimba, mbira nyonganyonga, mbira ya xindawu, etc.

Entretanto, para a construção da integridade cultural moçambicana, a educação contemporânea de Moçambique é chamada, imperativamente, a desenvolver uma investigação que represente a base intelectual das pessoas proprietárias e criadoras do saber das artes (musicais) desse país.

Este artigo objetiva descrever, analiticamente, as experiências do mestre moçambicano Maneto Calmo Tefula com vista elencar as práticas que costuram a música de mbira na contemporaneidade.

A pesquisa tem uma atenção particular nas premissas teóricas da história oral concebida como uma entrevista detalhada da biografia de um mestre de mbira que é, geralmente, excluído ou marginalizado nos relatos históricos convencionais, mas que a cada dia luta pela visão do que é e quer ser.

Os relatos e depoimentos orais do mestre Maneto são transcritos, integralmente, a partir da minha interação com ele. A análise da história oral do mestre permitiu o

entendimento do seu passado cujas experiências, contemporaneamente, atizam a revigoração e emponderamento sociocultural da música de mbira e outras artes musicais africanas.

Esta estratégia de obtenção de saberes foi auxiliada pela entrevista semiestruturada concedida pelo mestre. No âmbito da observação participativa, entre 2020 e 2021 participei junto do mestre na quarta e quinta edições da Festa de Mbira realizada no Museu da Mafalala, Maputo, Moçambique, coletando outras experiências que foram se intensificando e se explicitando em 2022 em vários saraus culturais e ocasiões de performance. Uso documentos fotográficos por mim registrados para elucidar certos depoimentos.

Entre as constatações destaco que os mestres e mestras têm um forte protagonismo na construção da mbira, assim como na transmissão e performance da sua música, e, dessa maneira, é preciso trazer mais suas e outras experiências de modo a ampliar o entendimento da arte musical africana, em particular a da música da mbira.

Experiências do Mestre Maneto Calmo Tefula

É numa tarde de calor de treze de Outubro de 2019. Com os meus equipamentos de pesquisa, transportáveis no bolso, caminho em direção ao bairro de Magoanine³ onde vou aprimorar os saberes que convivo junto do artesão, tocador, construtor e instrutor da mbira, mestre Maneto Calmo Tefula (figura 2).

Figura 2: Mestre Maneto Calmo Tefula.



Fonte: Silambo (2022).

³ Distrito Municipal KaMubukwana, Cidade de Maputo, Sul de Moçambique.

Ceguei. Do portão, de lá do fundo do murro, escuto o som do trio do mestre. Dalicença, dalicença... A música não para, ela está no clímax. Um menino abre o portão e entro. Vejo, já dentro do quintal, que o mestre Maneto colocou os seus dedos numa cabaça (sistema ressoador) que ampliou a suave sonoridade das 23 lamelas da mbira dzaVadzimu, mbira dos espíritos (figura 3).

A mbira está soando junto de dois tiNgoma (tambores) polimétricos e polirrítmicos, um tocado pelo mestre Chacada e o outro pelo mestre Mavó. Khanimambu (obrigado). Sou grato ao trio que, carinhosamente, iniciou o meu estudo (observação e entre/vista) do dia com a música *Chigarro Chemambo* do mestre Maneto. Esta música foi pensada numa das línguas falada pelo mestre, o shona, e significa estou no assento do rei, no sentido, de que tenho os ancestrais perto de mim.

Figura 3 - Mbira dzaVadzimu construída na Mukhambira.



Fonte: Silambo (2021a).

Em nossa conversa, misturada com bebidas, se retém que o mestre Maneto nasceu no posto administrativo de Matambo, distrito de Changara, província de Tete⁴ no dia 27 de Novembro de 1978. Os seus pais, Calmo Tefula Katemalinga e Faiquina Mafigo, estiveram envolvidos com a música na sua comunidade cultural. Frequentemente, Katemalinga tocava instrumentos musicais e Mafigo dançava, cantando em práticas tradicionais.

Explicitamente, tanto na família quanto na comunidade havia uma atmosfera decidida e ajustada para a acomodação de habilidades que costumam a arte musical africana. Nesse clima, o mestre faz parte de um conjunto de doze filhos que, desde a sua infância,

⁴ Centro de Moçambique.

avivavam processos e técnicas de tocar instrumentos musicais durante a prática da pastorícia, mas, atualmente, só ele é músico.

O mestre expõe a sua infância, cruzando, evolvida e divertidamente, a música, dança e o luar, e com isso confirma os elementos basilares da arte musical africana. Normalmente, diz Tefula (2019), “nós brincávamos nas noites quando houvesse lua e as brincadeiras eram danças tradicionais da nossa povoação. Foi nessa altura que eu aprendi a tocar batuques”.

O mestre arranhava, antes dos tambores, a mbira dzaVadzimu do seu falecido pai, um instrumento musical que no seu distrito era designado Santse. Tefula lembra que o seu tio, também, tinha um tipo de mbira denominado kalimba que o compara com a mbira nyunganyunga, mais construída e comercializada, atualmente, em Moçambique. Fora disso, ainda na infância, o mestre teve amigos que, também, possuíam a kalimba. Foram estes amigos que emprestavam e instruíam quando ele quisesse tocá-la.

Assim, o mestre toca qualquer instrumento desta família, inclusive a matepe (figura 4) apesar de não possuí-la, presentemente. Para além da família de mbira e tiNgoma (tambores), ele toca nyakatangali (figura 5), nyanga (figura 6), kankubwe (figura 7) e outros instrumentos musicais.

Figura 4 - Madhebhe dzaMhondoro. **Figura 5:** Nyakatangali. **Figura 6:** Nyanga. **Figura 7:** Kankubwe.



Fonte: (H. TRACEY, 1969, p. 87). **Fonte:** Duarte (1980). **Fonte:** Silambo (2022a). **Fonte:** Silambo (2022b).

O envolvimento do mestre com música, dança e instrumento musical iniciou a partir de uma curiosidade que se intensificou na cidade de Maputo por volta de 1999. Conforme diz Tefula (2019), “eu não tive um mestre para me dar dicas; [...], foi àquela curiosidade [de aprender que tive] desde a infância, porque havia instrumento em casa”. No entanto, foi em

Maputo onde o Mestre abraçou, seriamente, esta arte ao perceber que a sua criação musical era valorizada por outras pessoas.

[...] a primeira pessoa, eu, a ver com a mbira aqui em Maputo foi o falecido Nharira. Na altura eu estava a estudar na Escola Secundária Estrela Vermelha. Então, como ele vivia perto (na Mafalala) às vezes passava dali de noite com a mbira. Quando aproximei, ele mostrou o instrumento. Toquei um pouquinho e [ele] viu que eu tocava. O Nharira foi a primeira pessoa a me emprestar a mbira, [numa ocasião que] não nos conhecíamos, mas [...] depois eu mostrei que trabalhava na Mozarte⁵. [Ele] emprestou-me a mbira por um mês [e mais tarde] comprei a minha e comecei a praticar, recordando as músicas que tocava na altura [da infância] (TEFULA, 2019).

Assim, o material musical da criação do mestre é retirado de gêneros e ritmos moçambicanos da sua povoação, o que se entende quando ele afirma que “tento fazer canções das danças tradicionais da minha origem étnica (Nyungwé), como mafuwe, ndjole, chiwere, nyanga e nyau⁶”. E reafirma,

[...] o que a gente está fazendo já foi inventado há muito tempo. É uma coisa de geração em geração, então, cada um tenta criar uma coisa um pouco diferente. É aquilo que se diz na gíria popular que quem conta uma história tem que acrescentar um ponto (TEFULA, 2019).

Dessa maneira, entendo que dialogar com o passado das tradições não significa aceitá-las da maneira como elas eram. Significa, sim, que a estrutura da tradição é frequentemente transformada, ou seja, os eventos e memórias do passado são apropriados, interpretados e criados dentro de novos cenários, nos quais a natureza da tradição é enriquecida por uma herança do passado mutável de acordo com as circunstâncias presentes e, assim, vai-se transmitindo o produto às futuras gerações, diz antropólogo-etnomusicólogo Anthony Seeger (1993, p. 23).

Enfim, o corpo do mestre e mais, especificamente, as suas mãos e os seus dedos contam histórias através de distintos instrumentos e gêneros musicais que o tornam destacável no seu universo. Assim, em sua performance tem interagido, não apenas com os mestres Chacada e Mavó, como, também, com músicos como José Mucavele, Stewart Sukuma e Moreira Choguica, assim como, com projetos que estudam e trabalham, ativamente, na

⁵ A Mozarte é um espaço para todos os jovens, para todas as pessoas desprovidas de meios para a criação de oportunidades de formação em habilidades técnicas e profissionais nas diversas modalidades de Artesanato com o objetivo de uma maior intervenção dos jovens na solução dos seus próprios problemas e desta forma combater a pobreza. Disponível em: www.mapadasartes.co.mz › explorer. Acesso em 30 de Janeiro de 2020.

⁶ O Nyau é Patrimônio Mundial da Humanidade.

revigoração da música tradicional moçambicana como o projeto Xitende, Nkhoswe, Mukhambira entre outros.

O que estimula o mestre a consolidar esse trabalho colaborativo e o seu compromisso com a música de mbira é o respeito mútuo dos pares musicais, mas, principalmente, “porque essas participações, algumas vezes, são remuneradas, [...] e essa remuneração significa muito para mim, porque, acabo percebendo que estão a valorizar aquilo que estou a fazer e isso me dá força para continuar nessa batalha”. Como batalhador, o mestre se afirma em outras atividades artísticas:

Para além da música, eu sou artesão. Trabalho com cabedal. Trabalho com vidro. Faço papel reciclado. Trabalho com palha. Fabrico instrumentos. Também, gosto de contar histórias tradicionais e de escutar histórias tradicionais contadas por outras pessoas (TEFULA, 2019).

A lista continua. Pois, Tefula tem transmitido saberes sobre a música de mbira para voluntários que desejam se adaptar a sua peculiaridade de movimentação dos dedos no teclado da mbira. A sua transmissão é baseada na observação e oralidade, pois, como diz ele, “eu transmito através da prática, usando o próprio instrumento (só uso a mbira), dedilhando nas calmas até chegar ao passo normal da música”. Para esta escolha o mestre argumenta que

é mais fácil ensinar a pessoa na prática do que na teoria, porque há pessoas com *cabeças duras* que [para elas] não é fácil fixar a coisa [teoricamente], mas fazendo ao vivo [, ou seja, na prática, torna-se mais] fácil recordar que, afinal, naquele momento [durante a troca com o Mestre] eu fazia assim [referindo a forma de execução de um determinado trecho musical] (TEFULA, 2019).

Desta técnica, o mestre explora a memória como uma ferramenta de transmissão da Arte Musical Africana que acomoda efeitos, por si, avaliados de forma impactantes na performance. O papel didático da oralidade e memorização na prática da música africana já foi estudado por vários etnomusicólogos e musicólogos africanos como os ganeses Kwabena John Hanson Nketia (1979) e Victor Kofi Agawu (1995), os nigerianos Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006) e Meki Nzewi (2007), assim como pelo etnomusicólogo-etnólogo austríaco Gerhard Kubik (1979). Portanto, diz Tefula (2019) “os meus ‘alunos’ quando se cruzam comigo dizem ‘mestre gostei muito. [Aquela] dica que me deste [desenvolveu em mim a capacidade] de fazer outro tipo de ritmo”.

As dicas do mestre brotam da sua imersão multifuncional na revigoração da música tradicional moçambicana. Tefula vem atuando desde, aproximadamente, 2003 como

construtor de mbira, uma profissão que, também, foi assimilada e consolidada pelas curiosidades e investigações intensas neste campo. O seu ativismo e empoderamento de comunidades praticantes da música tradicional não se resumem, exclusivamente, na mbira (figura 8).

Figura 8: Mestre Maneto Calmo Tefula orientando o processo de construção de instrumentos musicais.



Fonte: Silambo (2021c).

Ele fabrica nyakatangali (figura 5), kankubwe (figura 7), xitende (figura 9), mutoriro (figura 10), xikhitsi (figura 11), variados tipos de tambores africanos entre outros instrumentos.

Figura 9: Xitende.



Fonte: Silambo (2022c).

Figura 10: Mutoriro.



Fonte: Duarte (1980).

Figura 11: Xikhitsi.



Fonte: Silambo (2022d).

Na sua confeição dos instrumentos musicais o mestre conserva, ativamente, o papel humano, as suas singularidades e relatividades sonoras. Dessa maneira, relata Tefula (2019), “eu quando produzo os meus instrumentos não utilizo instrumentos convencionais para afinação. Eu trabalho com ouvido. Eu afino através de ouvido”.

Apesar deste posicionamento, Tefula avança que a fabricação da mbira vem se transformando ao longo dos experimentos.

O processo produtivo de mbira está muito evoluído. Antigamente era preciso fundir o ferro ou metal para fazer as teclas. [Atualmente], as pessoas martelam, diretamente, [sem fundirem] e têm *grinder* para lixar ou limar as teclas. Há outra descoberta, [que permite] o uso dos grampos⁷ [para suportar a barra e o cavalete que antes eram] amarrados com arame. Então, hoje, um produtor, tendo uma encomenda, é normal, em um dia, [construir] uma ou mais (ti)mbira, dependendo do esforço de cada um (TEFULA, 2019).

A variação da matéria-prima da produção da mbira é propiciada pelas circunstâncias da sua obtenção e do acesso no mercado local. Nessa perspectiva, “aqui na cidade você tem que ir a lixeira, caçar aqueles manos para [conseguir] o arame de aço que é um bom arame. Isso não é fácil, [por isso], agora, normalmente, a maioria dos produtores usa o arame galvanizado”, afirma Tefula (2019).

Apesar das transformações vivenciadas na construção, o mestre observa que é preciso descobrir, pouco a pouco, técnicas apropriadas para cada um, de modo que o processo não impacte, negativamente, na saúde do construtor. Assim, para evitar dores no braço (pulso) ao formatar as lamelas, o mestre equilibra o peso dos martelos. Ao iniciar a formatação do arame, afirma Tefula (2019), “eu utilizo um martelo com peso um pouco maior, mas quando a tecla já está achatada, utilizo um martelinho para apanhar a afinação certa ou laminar, na totalidade, a tecla”. O uso do martelo na formatação das lamelas não tem uma posição fixa, mas é preciso considerar a flexibilidade do braço para não se machucar. “Assim, o braço tem de acompanhar o movimento do martelo para evitar lesões”, defende Tefula (2019). Por outro lado,

ao laminar a tecla sempre sentirá dores na coluna, por isso, não é bom ficar muito tempo, fazendo tantas teclas, por exemplo, para duas [ti]mbira, porque [precisar] ficar muito tempo com coluna inclinada,

⁷ Os mesmos aplicados na cobertura das casas.

então, isso ao longo do tempo pode causar dores de coluna (TEFULA, 2019).

O que fazer para acautelar as, prováveis, dores de coluna?

Eu faço tecla por tecla. Martelo uma tecla, levanto e coloco a tecla na madeira [tábua harmónica]. Levo o outro [pedaço de] arame bato, bato a outra tecla. Volto e encaixo [novamente]. Então, esse processo obriga-me a não estar, por muito tempo, a fazer mesma coisa que pode vir a me prejudicar (TEFULA, 2019).

Entretanto, nos casos em que o mestre tem muitas encomendas e não tem como prevenir dores no corpo (coluna, braços, mãos e dedos), ele os alivia “fazendo massagem em casa com água quente”. A obrigação do mestre para com os seus clientes, como se percebe, influencia no trabalho demasiado, podendo não ajudar na prevenção das dores típicas. Com este trabalho excessivo e com implicações nefastas na saúde, o mestre garante o seu auto sustento, crescendo em significância o fato de que “quando é uma encomenda o esforço é maior, a gente trabalha com coração”, pois, se percebe que “as pessoas que compram [os nossos instrumentos] valorizam o nosso trabalho”. Junto disso há uma ansiedade que instiga o trabalho exagerado, pois “fico muito curioso em ver o acabamento do instrumento e senti-lo”, assegura Tefula (2019).

Maneto Calmo Tefula não se reduz à parcela de saberes discutida neste texto. Em todo caso, ficou manifesta o seu papel na revigoração e empoderamento da arte musical moçambicana, principalmente, por meio de construção, transmissão e prática dos instrumentos musicais locais.

Considerações finais

A história da tradição da mbira pode ser construída através da combinação de traços culturais do passado com a realidade contemporânea. A comunidade e a família constituem as principais instituições para a acomodação de habilidades que costuram essa arte musical africana.

Dessa maneira, urge em significância a necessidade de criar espaços e situações que possam permitir o cruzamento – evolido, divertido e educativo – da música, da dança, do drama, da contagem de história e do luar como forma de revigorar cada vez mais a arte musical africana outrora ofuscada pela estigmatização das sociedades no continente.

Afinal, os espaços e situações de curiosidade comunitária possibilitaram o desenvolvimento musical do mestre Tefula, através do qual hoje compreendemos vários

elementos da música tradicional moçambicana. Entre os instrumentos musicais moçambicanos da sua prática sabemos que existe a mbira nyunganyunga, a mbira dzaVadzimu, a matepe (mbira), a nyanga, o kankubwe, o xitende, o mutoriro, o nyakatangali, o xikhitsi e variados tipos de tambores africanos. O mestre trabalha com gêneros e estilos musicais moçambicanos predominantes no seu grupo sociocultural de origem (Nyungwé), visibilizando as artes musicais como mafuwe, ndjole, chiwere, nyanga e nyau.

Estes estilos e instrumentos musicais foram acomodados no corpo do mestre na base da observação e oralidade, estratégicas que o mestre tem empregado com sucesso no compartilhamento do conhecimento para os seus pares, principalmente, sobre a prática da mbira. Urge, então, a necessidade de consolidar estas dinâmicas de compartilhamento de saberes sobre estilos, gêneros e instrumentos, não só nos espaços informais, mas também no sistema de ensino considerado formal onde são disseminadas as práticas musicais tradicionais moçambicanas.

Isto passa pela conservação do papel humano, das suas singularidades e relatividades sonoras na confeição dos instrumentos musicais, tal como nos chama atenção o mestre Maneto. Como podemos entender no processo de construção da mbira existem técnicas e tecnologias apropriadas para o trabalho, traduzindo a ciência da prática da mbira. Percebemos, por exemplo, a importância da técnica de diversificação de atividades durante a construção da mbira de forma a evitar prováveis dores no corpo. Esta técnica pode ser aplicada não apenas pelas pessoas praticantes da mbira, como também em qualquer atividade do dia-a-dia.

No âmbito da transmissão de saberes recomenda-se, via experiência do mestre, a necessidade de empregar dinâmicas mais práticas como centro de desenvolvimento musical. E, finalmente, a performance deve ser construída, não apenas em situações programadas para a transmissão como também em qualquer espaço sociocultural onde ocorre ocasiões de aprimoramento performático.

Acredito que a análise de experiências de outro(a)s mestre(a)s pode trazer dados relevantes para a compreensão das artes musicais africanas, e pouco a pouco consolidar a teoria da sua música. Mãos a obra. Seguirei, também, desenvolvendo esse debate de forma a ampliar essas constatações parciais, parte do trabalho que está sendo desenvolvido em uma instituição superior, com vista trazer vozes africanas marginalizadas no campo de estudo de música e afins.

Referências

AGAWU, Kofi. *African rhythm: a northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

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

DUARTE, Maria da Luz Teixeira (Coord.)⁸. *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo, Moçambique: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

IDAMOYIBO, Ovaborhene Isaac. *Igoru Music In Okpeland: A Study Of Its Functions And Compositional Techniques*. 2006. 808 f. Tese (Doutorado em Música). Departamento e Música da Universidade de Pretoria, África do Sul, 2006.

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

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil - A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações científicas do Ultramar, 1979.

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.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The Music of Africa*. London: Victor Gollancz, 1979.

NZEWI, Meki. *A contemporary study of musical arts: Informed by African Indigenous knowledge systems*. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIIMDA). 2007. v. 2.

SEEGER, Anthony. When Music Makes History. In *Ethnomusicology and Modern Music History* / Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman (ed), 23-34. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1993 [1991].

SILAMBO, Micas Orlando. *Mbira Nyunganyunga*. Maputo, 2021. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Mbira dzaVadzimu construída na Mukhambira*. Maputo, 2021a. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Mestre Maneto Calmo Tefula orientando o processo de construção de instrumentos musicais*. Maputo, 2021b. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Mestre Maneto Calmo Tefula*. Maputo, 2022. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Nyanga*. Maputo, 2022a. 1 fotografia, color.

⁸Coordenadora (Coord.).

SILAMBO, Micas Orlando. *Kankubwe*. Maputo, 2022b. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Xitende*. Maputo, 2022c. 1 fotografia, color.

SILAMBO, Micas Orlando. *Xikhitsi*. Maputo, 2022d. 1 fotografia, color.

TEFULA, Maneto Calmo. Entrevistado por Micas Orlando Silambo. Maputo-Moçambique. 13 de Outubro de 2019. Formato [áudio, vídeo]. Duração: 33 minutos e 10 segundos. Não publicada.

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

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

TRACEY, Hugh. The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia (1932). *African Music: Journal of the International Library of African Music*, v. 4, n. 3, p. 78-95, 1969.