

# O panorama histórico da prática de mbira em Maputo (Moçambique) no século XXI

Micas Orlando Silambo  
Universidade Eduardo Mondlane (UEM)

## Resumo

Este artigo apresenta um panorama histórico da prática da mbira em Moçambique, especialmente em Maputo, visando contribuir para uma melhor compreensão das artes musicais africanas na modernidade e na contemporaneidade. A história oral, enquanto abordagem metodológica permitiu a imersão na prática da mbira, fazendo emergir dessa realidade pessoas, organizações, instituições, experiências e situações que a caracteriza. A partir de lentes da Musicologia Histórica, a pesquisa aferiu que a prática da mbira em Maputo vem sendo estimulada por instituições oficiais como o Instituto de Investigação Sócio-Cultural, a Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, a Escola Nacional de Música, a Academia Music Crossroads e o Projecto Xikhitsi; Também têm contribuído para essa prática novos grupos de performance musical (bandas Licoloma, Likuti, Moticom) e organizações civis sem fins lucrativos (Mukhambira, Xitata Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira e Festa de Mbira).

**Palavras-chave:** panorama histórico; prática de mbira; Maputo; contemporaneidade.

## Introdução

A prática da mbira (fig. 1) em Maputo (Moçambique) vem se afirmando, notadamente, desde o início do século XXI. O leitor poderia perguntar: Que instituições, grupos musicais, organizações e pessoas singulares têm contribuído para essa afirmação? Como têm contribuído? Numa primeira tentativa de resposta comum, diz-se que há carência de documentos formais para a apreciação científico-acadêmica dessa prática musical nos seus diferentes domínios. Nessa visão, o objetivo deste artigo é apresentar um panorama histórico da prática da mbira em Moçambique, especialmente em Maputo, visando contribuir para uma melhor compreensão das artes musicais africanas na modernidade e na contemporaneidade.

As “racionalizações epistemológicas africanas originais apresentam as artes musicais como uma ciência afetuosa que integra, conceitualmente, as expressões sônicas, coreográficas, dramáticas, gestuais e materiais, desde a criatividade até a ação pública e a experiência”

(Nzewi, 2019, p. 77). As artes musicais “[...] demonstram a conjugação das formas expressivas de arte em performances que expressam momentos, culturalmente, significativos. Incorporando som (vocal e não verbal), texto (verbal e não verbal), figurino (incluindo máscaras), decoração, movimento corporal, drama e exibições teatrais relacionadas e artefatos materiais (incluindo instrumentos musicais), essa expressão cultural não pode ser simplesmente chamada de música devido à sua natureza multidimensional” (Akuno, 2019, p. 2). Assim, a compreensão da prática da mbira, enquanto uma conjugação de formas expressivas de artes passa por uma perspectiva integrada dos aspectos envolvidos na prática musical sejam eles do plano sonoro ou não.

O presente artigo foi, metodologicamente, guiado pela história oral, um método científico que possibilita “[...] lançar um olhar político sobre o passado, procurando especificar e relacionar sujeitos, fatos, significados, passado, presente e perspectivas futuras [...]” (Almeida; Koury, 2014, p. 200). A história oral foi concebida, nessa pesquisa, como uma entrevista detalhada de vivências espaciais e temporais de vachayi va timbira que são, geralmente, excluídos ou marginalizados nos relatos históricos convencionais, mas que a cada dia lutam pela visão do que são e querem ser. Muchayi wa mbira é uma designação usada para referir a uma pessoa tocadora de mbira, sendo vachayi va timbira, o plural. Estas designações são encontradas em duas variantes da língua xiTsonga, o xiDronga e xiChangana recorrentes nas províncias de Maputo e Gaza, respectivamente.

Portelli (1997, p. 31) sustenta que as “fontes orais contam-nos, não apenas o que o povo faz, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez”. Dessa maneira, as experiências e memórias proporcionadas pelas histórias orais de vachayi va timbira serviram como um documento oral e ajudaram a estabelecer uma narrativa detalhada e uma polifonia de vozes que se implicam no panorama histórico das suas práticas culturais. Defendo a utilização de histórias orais, pela ciência de que o estudo de pessoas vivas tocadoras de mbira leva o pesquisador a ver a prática da mbira como um corpo vivo de conhecimento rico em histórias fragmentadas, mas importantes para a compreensão de uma parte que compõe a história da humanidade.

A observação participante, notas de campo, entrevista semiestruturada e pesquisa bibliográfica foram adaptadas como procedimentos de coleta e organização das informações para o entendimento dessa realidade. A observação participante significou, por um lado,



Figura 1 – Mbira nyunganyunga embutida numa caixa de ressonância de papel (fonte: arquivo pessoal do autor)

prestar atenção, vigiar, ouvir e sentir o que estava acontecendo ao redor, e por outro, levar uma vida ao lado e junto das pessoas que fazem parte do fenômeno musical (Ingold, 2014). A observação envolveu notas de campo como uma extensão das reflexões dos fatos vivenciados, favorecendo o registro das observações diárias e todos os acontecimentos relacionados aos vachayi va timbira. As entrevistas semiestruturadas – considerando toda a sua flexibilidade – foram realizadas, transcritas e organizadas de forma individual com vista construir as percepções particulares de cada interveniente quanto ao seu entendimento sobre a prática da mbira em Maputo. Na descrição textual foram usados nomes reais das pessoas pesquisadas de acordo com as suas autorizações. A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo trabalho e possibilitou a obtenção de documentos científicos que discutem sobre a música, em particular a de mbira.

Este tratamento metodológico foi, teoricamente, encaminhado por uma abordagem do campo da musicologia, a ciência que estuda da música de qualquer sociedade. Este campo abrange o estudo de toda música, em todas as suas manifestações e em todos os seus contextos, sejam eles de ordem física, acústica, digital, multimídia, social, sociológica, cultural, histórica, geográfica, etnológica, psicológica, fisiológica, medicinal, pedagógica e terapêutica (Parncutt, 2012, p. 147).

O estabelecimento da musicologia enquanto atividade científica foi influenciado pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857), uma doutrina que admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência e destinava-se a organizar fatos e determinar as leis que os produziam (Castagna, 2008, p. 12-13).

Assim, a musicologia, inspirada nessa doutrina, passou a se preocupar com os fatos e leis musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento, demandando a criação de segmentações para cada tipo de abordagem. Dessa maneira, em 1885 Adler codificou os ramos da musicologia em sistemática e histórica, sendo o segundo o adotado para o presente artigo.

Para Guido Adler, a musicologia histórica estuda o desenvolvimento da música no curso do tempo (Castagna, 2008, p. 14). Ela, assim como a etnomusicologia, se ocupa pela pesquisa de manifestações específicas da música: estilos, gêneros, períodos, tradições, formas, peças individuais ou eventos musicais (Parncutt, 2012, p. 148). O positivismo na musicologia histórica motivou a centralização dos estudos histórico-musicais na biografia dos músicos, em uma tentativa de explicar as razões do fenômeno musical nas características de suas personalidades (Castagna, 2008, p. 16). Assim, em outros estudos anteriores, percebia-se que a pesquisa musicológica “consistia, e ainda consiste, em estabelecer a biografia dos grandes músicos, descrever as influências que exerceram uns sobre os outros e traçar a história das formas e gêneros, geralmente relacionados ao nascimento e evolução do sistema tonal” (Chiménes, 2007, p. 17).

A partir da década de 1970, se introduziu na musicologia abordagens mais diversificadas, como a história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história da audição etc. (Castagna, 2008, p. 16-17). Com essas transformações, a nova história da música passou a questionar a abordagem exclusiva de compositores e obras-primas, procurando recriar o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as inter-relações entre autores, obras, estilos, funções, empregadores, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação etc. (Castagna, 2008, p. 17).

Com esta abertura metodológica da histórica oral e epistemológica da musicologia histórica, o artigo mergulha primeiro na organologia da mbira em Moçambique, país localizado no sudeste do Continente Africano (fig. 2), e depois no panorama histórico da prática da mbira na província de Maputo, a Capital de Moçambique.



Figura 2 – Mapa de Moçambique (em vermelho) na África (fonte: Dreamstime; disponível em: <https://pt.dreamstime.com/mapa-de-moçambique-áfrica-image112748706>; acesso em 3 maio 2023)

### Universo organológico da mbira moçambicana

A organologia é um estudo contemporâneo e científico de instrumentos de música, compondo a terminologia, classificação, constituição, construção, técnicas de execução, fenômenos acústicos, escalas, pessoas tocadoras, fatores socioculturais e as crenças que determinam o seu uso (Pinto, 2001, p. 265). Como abordar estes elementos a partir da mbira?

Na tese de Mukhavele (2022, p. 133) a mbira é “reconhecida como uma invenção, exclusivamente, africana [...]”<sup>1</sup>. Este instrumento musical é constituído por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais. Em visão africana, ela faz parte dos instrumentos melódicos arranhados de afinação fixa. É melódico<sup>2</sup>, porque produz alturas definidas. A mbira é um instrumento arranhado, pois o *performer* – através de dois ou três dedos – arranha as respectivas lamelas como técnica específica de dedilhado. Este instrumento é caracterizado por uma afinação fixa, pois é ajustado – ao interesse da sua dona ou seu dono – durante a construção, não se podendo alterar a afinação durante a execução.

A mbira se apresenta em distintas versões e designações descritas por vários investigadores<sup>3</sup> sendo mbira nhare, mbira njari ou mbira dzavadzimu, mbira dzavandau, mbira

<sup>1</sup> “Acknowledged as a uniquely African invention, [...]” (Mukhavele, 2022, p. 133).

<sup>2</sup> Sobre este sistema de classificação ver Nzewi (2007, p. 161).

<sup>3</sup> Blacking (1961); Berliner (1978); Duarte (1980); Dias (1986); Williams (2000); Kubik (2002); Jah (2007); Gumboreshumba, (2009); Van dijk (2010); H. Tracey (1969); Tracey (1961, 1972, 1974, 1989).

nyunganyunga, matepe/ madhebhe dza mhondoro /hera, mbira kwanangoma, kalimba e karimba usados em Zimbabwe; ringa, rissange, quisanje, likembe, kisanji, ocisanji e cisanzi em Angola; kalimba, ndimba, njari, njari huru, ndandi e kankobele em Zâmbia; luliimba, ilimba e marimba madogo em Tanzânia; enate, karanyane, taon e runba em Botswana; nsantse e nyonganyonga em Malawi; thishanji e kangombo em Namíbia; Likembe em Congo; kadongo em Uganda; timbrh em Camarões e agidigbo em Nigéria.

Duarte (1980), Dias (1986) e Silva (2016) apontam que a família da mbira se apresentava predominantemente no norte e centro de Moçambique sob designações/versões como: chityatya/chitata nas províncias de Cabo Delgado, Nampula e Niassa; Kansantse na província de Zambézia; mbira em Manica e Sofala. Em Manica também existem a mbira nyonganyonga; Estes autores seguem pontuando nsantse/kalimba na província de Tete; Marimba no distrito de Mabote (Inhambane). Mukhavele em seu estudo vai destacar a mbira ya xindawu na província de Gaza.

Apesar da existência desses nomes africanos, Maraire<sup>4</sup> relata que muitas pessoas chamam a mbira por nomes europeus, com conotação depreciativa, pois foram, assim, ensinados pelos missionários cristãos, que pretendiam engrandecer os seus instrumentos musicais em detrimento dos africanos. Maraire reagia ao fato de que as pessoas da cultura africana que apoiaram a educação dos missionários em África referiam-se com regularidade ao seu instrumento (mbira) de forma eurocêntrica, usando designações (da língua portuguesa ou inglesa) como “piano de dedo/*finger piano*”, “piano de polegar/*thumb piano*” ou “piano de mão/*hand piano*”, e mostravam-se pouco interessadas em aprender o seu próprio nome africano (Berliner, 1978, p. 9).

A invenção do piano, nome usado para apelidar a mbira, é creditada à Itália, país europeu. Está explícita com isso a sedução da cultura europeia que se transformou em uma espécie de molde cultural promovida pelos próprios europeus, mas incorporada por africanos colonizados. Os pesquisadores da organologia que pautam por esse caminho

exercem seu poder de controle, apropriando-se de instrumentos não ocidentais para invenções, convenções e culturas ocidentais e, assim (dando-lhes nomes ocidentais), silenciando e mascarando suas vozes reais, histórias e identidades [...]. Esse fenômeno é uma forma de colonialismo cultural [...], pois através da imposição de nomes e conceitos ocidentais, os instrumentos locais são desapropriados de suas culturas originais e apropriados no Ocidente<sup>5</sup> (Mukhavele, 2022, p. 8).

---

<sup>4</sup> Informante do Paul Berliner.

<sup>5</sup> “In this case, western-trained organologists, intentionally or not, exercise their control power, appropriating non-western instruments to western inventions, conventions, and cultures, and thus (by giving them Western names), muting and masking their actual voices, histories, and identities beside their Western counterparts, and in the broader academic/scientific forum. This phenomenon is a form of cultural colonialism, [...] as through the imposition of western names, and concepts, local instruments are disappropriated from their original cultures and appropriated in the West” (Mukhavele, 2022, p. 8).

Para aliviar este óbvio colonialismo cultural, os etnomusicólogos usam o termo lamelofone para classificar, genericamente, a mbira justificando que este é um termo neutro da família dos instrumentos musicais nas línguas europeias e evita confusões semânticas (Kubik, 2002, p. 6). O termo lamelofone é, portanto, uma tentativa, supostamente sucedida, para a substituição dos termos “piano de polegar”, “piano de mão” e “piano de dedo”.

Assim, Nketia (1974, p. 77) entendia que o termo lamelofone define uma grande família de instrumentos musicais difundidos na África Subsaariana cujo som é produzido dentro ou fora de um ressoador (caixa, cabaça, lata) pela vibração de lamelas finas ou linguetas de metal, madeira ou outro material dedilhado pelos polegares e/ou indicadores.

Em sua morfologia, o termo lamelofone é construído por duas partes: lamela (tecla) e fone (som). Os dicionários mais comuns explicam que o termo lamela provém do latim *lamell* e significa placa, lâmina ou folha; o termo som, também, provém do latim *sonus* e significa ruído, ou melhor, uma vibração causada pelo contato de dois corpos. Como se sabe o latim é uma língua antiga originária da região do Lácio, atual cidade de Roma na Itália, país europeu.

Na verdade, aqui não há nada de neutralidade no uso deste termo para a mbira, conforme defendem os etnomusicólogos. O que ocorreu foi/é o silenciamento (e generalização) dos nomes africanos pelo latino europeu, ou seja, as múltiplas autodenominações dos grupos sociais africanos foram tornadas unidade como estratégia de dominação. “[...] Os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-nos uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar” (Santos, 2015, p. 27), privando a África da plena participação no debate crítico global.

Em contramão a essa visão, para acomodarem-se as autodenominações africanas, o termo lamelofone pode, simplesmente ser substituído, por exemplo, pelo termo mbira, pois este aparece como primeiro nome em várias versões de mbira. “Em Moçambique e no sul de África, em geral, as pessoas tendem a usar o nome mbira para todos os tipos de ‘lamelofones’ incluindo xityatye dos povos Makonde do norte de Moçambique e a Kalimba [mais para o centro do país e seus vizinhos]”<sup>6</sup> (Mukhavele, 2022, p. 113). Portanto, tinha razão Maraire (1991, p. 14) ao descrever que a “mbira é o nome de uma família de instrumentos no mesmo sentido que o termo cordas abrange violões, violinos, violoncelos e muitos outros instrumentos”.<sup>7</sup>

Uma vez restituída a palavra mbira, será necessário usar os seus prefixos para que as pessoas conheçam as suas diferentes versões ou tipos assim como as suas origens e relações culturais. Afinal, a viola e o violino são instrumentos, convencionados europeus, quase similares

---

<sup>6</sup> “Likewise, in Mozambique and in the Southern African region, in general, people tend to use the name mbira for all types of lamellophones, including the xityatye of the Makonde people from the north of Mozambique and the Kalimba” (Mukhavele, 2022, p. 113).

<sup>7</sup> “Mbira is a name for a family of instruments in the same sense as the term strings encompass guitars, violins, cellos, and many other instruments” (Maraire, 1991, p. 14).

em sua estrutura e técnica de execução – à semelhança dos diferentes tipos de mbira –, mas um é viola e outro é violino apesar de ambos pertencerem à família das cordas (cordófonos do sistema europeu de classificação de Sachs e Hornbostel). Portanto, os europeus não se limitam a dizer que são cordófonos, porém, falam, igualmente, o nome específico do seu instrumento musical. A partir dessa concepção estamos, também, intimados a assumir o termo mbira enquanto família que agrega seus variados tipos.

A origem dessa família dos instrumentos musicais africanos tem sido consensualizada de maneira dupla. Kubik (1998, p. 24) descreve que a invenção da mbira com lamelas de palmeira de ráfia/bambu data de 3000 anos atrás (1000 A.C) no Centro-Oeste de África, tendo-se disseminado pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia de ferro as lamelas vegetais foram permutadas pelo metal no Vale do Zambeze há, aproximadamente, 1300 anos atrás<sup>8</sup> (700 D.C), ver a fig. 3.

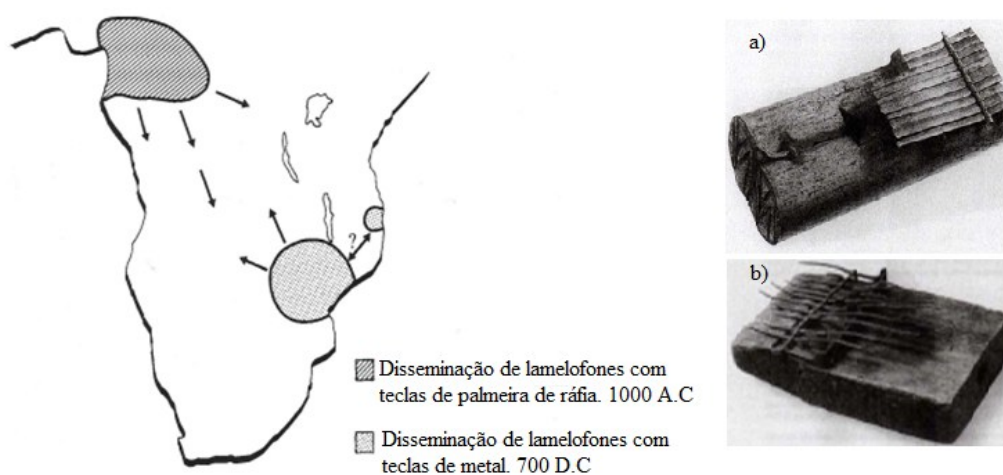


Figura 3 – Disseminação de instrumentos musicais africanos com lamela:  
a) mbira com lamelas de bambu; b) mbira com lamelas de metal (fonte: Kubik, 1998)

A mbira de lamelas de metal, como se percebe, floresceu nos países africanos que ocupam o território localizado entre os rios Zambeze e Limpopo. Este território compreende a maior parte do que era Rodésia do Sul (Zimbábue), sul e centro de Moçambique, sul e leste da Zâmbia, sul do Malawi e norte de Transvaal na África do Sul (Tracey, 1972, p. 85). Porém a maior literatura produzida sobre este instrumento musical é resultado de pesquisas realizadas em Zimbabwe, trazendo outros países, caso de Moçambique, como espaços subsidiários.

<sup>8</sup> "The mbira appears to have been invented twice in Africa: a wood or bamboo-tined instrument appeared on the west coast of Africa about 3,000 years ago, and metal-tined lamellophones appeared in the Zambezi River valley around 1,300 years ago" (Kubik, 1998).

Uma das principais razões foi que o sistema de colonização inglês em Zimbabwe, embora também devastadora, não interferia, rigorosamente, na prática e pesquisa de tradições locais, enquanto que “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 [como no caso de Moçambique], quer em assuntos sociais, economia e antropologia [ou nas artes]” (Mondlane, 1969, p. 16).

Assim, a pesquisa e a prática da mbira em Moçambique foram prejudicadas pelo sistema colonial, culminando com a adoção da identidade e cultura portuguesas. A opressão do povo moçambicano pode ser teorizada a partir dos fins do século XV, quando Vasco da Gama, célebre navegador português, chegou à ilha de Moçambique, nos princípios de março de 1498 (Mondlane, 1969, p. 25). Esta opressão serviu para o enfraquecimento da produção de obras literárias com o conteúdo local, pois se entendia que estes estudos seriam uma forma de luta pela soberania do estado.

Apesar de tudo, existiam aqueles que pela sua posição privilegiada faziam descrições dos resquícios dos artefatos culturais africanos. Um dos primeiros raros livros etnográficos que fala sobre a mbira é *Etiópia Oriental*, do missionário português Fr. João dos Santos (c. 1560-1622<sup>9</sup>). Dos Santos, tendo concluído a sua formação em Teologia em Portugal, em abril de 1586 integrou um grupo de missionários que partiu para Oriente e que chegou a Moçambique em finais de 1586 para a evangelização. Viajando através do Vale do Zambeze, o religioso visitou, entre outras, a região de Tete e Sena, assim como as ilhas Quirimbas, tendo permanecido por terras de Sofala até 1595, altura em que embarcou para Goa. O seu regresso a Portugal ocorreu em 1600, onde permaneceu até 1606. Durante a sua estadia em Lisboa Dos Santos compilou as notas que recolheu em suas incursões por terras africanas, publicando-as em 1609<sup>10</sup>. Em *Etiópia Oriental* o frei relata que

Outro instrumento musical dos **cafres** [...], mas de teclas de ferro, é o que, também, chamam de **ambira**, [...] que tem umas vergas de ferro, espalmadas e delgadas, de comprimento de uma palma, temperadas no fogo de tal maneira que cada uma tenha sua voz diferente. Estas vergas são nove e todas estão fixadas sucessivamente, e aproximadas umas às outras, pregadas com as pontas em um pau, como acontece com o cavalete de viola, e dali se vão dobrando sobre um vão que tem o mesmo pau ao modo de uma escudela [vasilha de madeira pouco funda], sobre a qual ficam as outras pontas no ar. Esta [escudela] vibra [quando] os **cafres** tocam tão, ligeiramente, nessas pontas distintas e suspensas no ar com as unhas dos dedos polegares, [...]. Desse modo, são sacudidos os ferros, dando pancadas em vão sobre a boca da escudela, ao modo de berimbau, gerando todos juntos uma harmonia branda e suave música de todas as vozes concertadas. Este instrumento é muito mais musical que o outro das cabaças, mas não soa tanto, e, é tocado,

---

<sup>9</sup> Cf. Carvalho, 2013, p. 1-2.

<sup>10</sup> Cf. Carvalho, 2013, p. 1-2.

ordinariamente, na casa onde estiver o Rei, porque é mais brando e produz muito pouco estrondo<sup>11</sup> (Dos Santos, 1609, p. 16-17, grifos meus).

Nessa descrição, o missionário caracteriza fisicamente o instrumento musical africano (mbira “ambira”), evidenciando o seu esquema, a textura sonora, o timbre, o modo como as nove lamelas são temperadas no fogo de maneira alcançar diferentes vozes, assim como as suas técnicas peculiares de produção de som que animava, suavemente, o ambiente social do reinado das terras de Sofala.

Observa-se que a mbira é descrita pelo frei como pertencente aos “cafri”, ofuscando sua relação precisa com a cultura africana. A palavra *Cafre*, *Cafreal*, *Cafri*, *Kaffir* do árabe é um termo ofensivo usado na língua inglesa – diga-se usado pela hegemonia eurocêntrica – para designar uma pessoa de raça negra na África do Sul e outros países africanos. A utilização desse termo para pessoas negras africanas, novamente, desconsidera as suas diversas autodenominações e denuncia uma relação de subordinação, fundamentando que essas pessoas são apenas coisas, que elas não têm nomes.

Observa-se ainda que o Frei usa o termo *ambira* como uma adaptação do termo original (mbira) para a língua portuguesa. O autor escreve o seu livro numa altura em que não havia referências para a ortografia e pronúncia das línguas bantu africanas<sup>12</sup>, tendo confiado estritamente em sua audição para transcrever as palavras com base na ortografia de sua própria língua ou de seus colaboradores (Mukhavle, 2022, p. 122). Um exemplo parecido dessa adaptação ocorreria se a pessoa dissesse “A mbira é um instrumento musical africano”, na língua xiChangana, ela diria da seguinte forma “A mbira i xichayu xa Africa”, confundindo assim o A, que é semanticamente neutro, mas vocalmente um estabilizador na frase<sup>13</sup>.

O segundo texto que se destaca sobre a prática da mbira em Moçambique aparece no início do século XX sob o título *Songs and tales from the dark continent*, da etnomusicóloga estadunidense Natalie Curtis Burlin (1920) produzida através de experiências do moçambicano

---

<sup>11</sup> “Outro infrumento mufico tem eftes cafres, [...], mas he todo de ferro, a que també chamão ambira, [...] tem húas vergas de ferro, efpalmadas, & delgadas, de comprimento de hum palmo, temperadas no fogo de tal maneira, que cadahúa tem fua vo diferente. Eftas vergás faó noue fomente, & todas eftão poftas em carreira, & chegadas húas às outras, pregadas com as pontas em humpao, como é caualete de viola, & dali fe vão dobrando fobre hú vão que tem u mefmo pao ao modo de hú efcudella, fobre o qual ficão as outras pontas no ar. Efte tanger os cafres tocandolhe neftas pontas que té no ar com as vnhas dos dedos pollegares, que pera iffo trazé crecidas, & comprias, & tão ligeiramente as tocão, [...]. De modo que facudindole os ferros, & dando as pancadas em vão fobre a boca da efcudella, ao modo de berimbao, fazem todos juntos húa harmonia de branda, & fuaue mufca de todas as vozes concertadas. Efte instrumento he muito mais mufco que o outro dos cabaços mas não foa tanto, & tangefe ordinariamente na cafa onde eftà o Rey, porq he mais brando, & faz mui pouco efrondo” (Santos, 1609, p. 16-17).

<sup>12</sup> O Alfabeto Africano de Referência foi proposto pela primeira vez em 1978 na conferência organizada pela UNESCO em Níger depois de várias conferências realizadas nos anos precedentes.

<sup>13</sup> Inspirado em Mukhavele (2022).

muNdau<sup>14</sup> Kamba Simango. Nessa obra, a mbira é descrita e legendada como “Mbi’la, instrumento dos nativos” ou “ZaTza”<sup>15</sup>, como é comumente conhecido (fig. 4).

Portanto, a “mbi’la” analisada nesse contexto

[...] era feita de peça de madeira com cerca de trinta centímetros de comprimento e cerca de sete centímetros de espessura, cuja extremidade inferior era, parcialmente, escavada para dar ressonância [...]. Presas, à superfície plana, estavam as linguetas finas de metal, com uma extremidade presa ao instrumento e a outra livre que permitia a vibração das teclas quando pressionadas para baixo pelos polegares e indicadores. Na extremidade inferior da mbila estavam presas chapas finas, sobrepostas duas a duas, que vibravam quando as linguetas de metal eram tocadas. Os tons prateados e tilintantes acompanhados pelo zumbido constante das chapas vibrantes soavam como um riacho serpenteando sobre pedras em meio a juncos farfalhantes [som semelhante ao das folhas agitadas pelo vento]. Era uma música muito poética e silvestre, evocada pela pequena mbila que parecia a própria voz da natureza<sup>16</sup> (Curtis, 1920, p. 8).

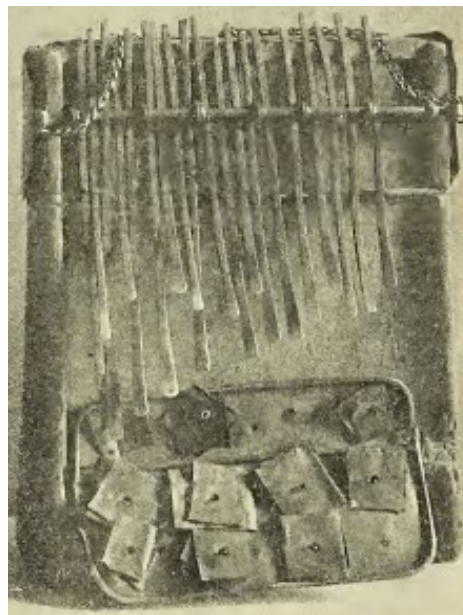


Figura 4 – A mbila (mbira) do Kamba Simango (fonte: Curtis, 1920, p. 3)

No livro da Curtis, narra-se que, depois das várias batalhas contra a escravização e colonização na província de Sofala (Beira), centro de Moçambique, Kamba Simango conseguiu uma bolsa para estudar no *Hampton Institute* na Virgínia, EUA. Entretanto, quando ele não estivesse estudando, se sentava sozinho e quieto, tocando a sua “mbi’la” da qual resultou a descrição acima – que nos revela os aspectos organológicos tocantes a constituição física do instrumento, seus mecanismos de produção do som, timbre e a suavidade sonora. A “mbi’la” tornou-se uma companheira constante do Kamba Simango, traduzindo o amor pela música e a necessidade de uma auto-expressão como evidência do ressurgimento do povo africano (fig. 5).

<sup>14</sup> Referente à pessoa da etnia Ndau predominante no centro de Moçambique.

<sup>15</sup> Próximo de nsantse!

<sup>16</sup> The mbi’la was made of a block of wood about a foot long and some three inches thick, the lower end of which was partially hollowed out to give resonance, [...]. Attached to the flat surface were thin tongues of metal, one end fastened to the instrument, the other free to vibrate when snapped downward and outward by the thumbs and fingers. At the lower end of the mbi’la were pinned thin disks of tin, two on each pin, which vibrated when the metal tongues were played upon. The silvery, tinkling tones accompanied by the constant jingling buzz of the vibrating disks sounded like a brook purling over stones amid rustling reeds. It was a most poetic and sylvan music, evoked by the little mbi’la which seemed the very voice of nature” (Curtis, 1920, p. 8).

A partir dessas importantes informações é possível constatar que os dois textos foram inspirados em observações e experiências da prática da mbira de moçambicanos, todavia foram escritos por um europeu em Portugal e uma estadunidense na Virgínia, respectivamente, e tais obras continuam ser escassamente disponibilizadas em Moçambique.

Enquanto em Moçambique vem vivendo este apagão, a prática de mbira em Zimbabwe continuou a ser integrada em rituais de nomeação de chefes locais após a morte do antecessor, pedido de chuva, agradecimento aos ancestrais pela proteção e boa colheita, festas de bebidas tradicionais para matar a sede dos ancestrais, iniciação ou possessão espiritual e para propósitos de cura, boas-vindas ao espírito dos mortos após a morte de um idoso e outras práticas do dia a dia<sup>17</sup> (Gumboreshumba, 2009, p. 31; Matiure, 2009, p. 29).

Estes e outros cenários de prática de mbira foram de alguma forma, importantes para o renascimento das práticas locais de Moçambique, e isto era inevitável, pois estes dois países compartilham interesses políticos, fronteiriços, culturais, sociais, regionais e econômicos.

Grande parte de músicos zimbabuanos inspiraram a sua produção musical nessas tradições e esta discografia chegava e era escutada em Moçambique, principalmente, por meio da Rádio Moçambique. Na lista dos músicos zimbabuanos destacam-se Stella Chiweshe, Chiwoniso Maraire, Dumisani Maraire, Thomas Mafumo, Oliver Muthukuzi, Ephat Mujuru, Sekuru Gora, Sekuru Gweshe, Garikai Tirikoti, Chris Mhlanga, Tute Chigamba, Chartwell Dutiro, Bhundu Boys, entre outros.

Para registrar, analisar e arquivar a música da África subsaariana<sup>18</sup>, incluindo as tradições musicais de Zimbabwe e Moçambique, em 1954, na África do Sul, Hugh Tracey criou a *International Library of African Music* (ILAM), o maior repositório de música africana no mundo que tem contribuído para o avivamento cultural moçambicano.

Com a independência de Moçambique em 25 de junho de 1975 e o processo de renascimento cultural através da realização da Reunião Nacional de Cultura (1977), a criação do Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (1980) e do Seminário sobre Preservação e Valorização do Património Cultural (1981) vem massificando a produção literária sobre cultura e a prática de mbira em particular.

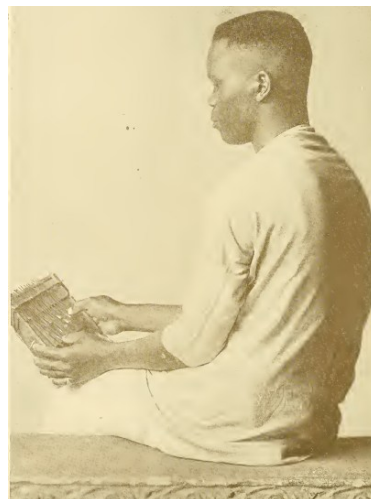


Figura 5 – Kamba Simango e sua Mbi'la (fonte: Curtis, 1920, p. 8)

<sup>17</sup> Essas cerimônias são realizadas em qualquer mês, com exceção de novembro, pois, de acordo com as crenças dos vaZezuru (parte dos vaShona), é um tabu fazer qualquer ritual neste mês, já que ele é dedicado ao descanso do espírito ancestral após ele ter trabalhado o ano todo (Matiure, 2009, p. 28).

<sup>18</sup> A África Subsaariana é a área do continente africano que se situa a sul do deserto do Sahara, incluindo as regiões central, oriental, meridional e ocidental de África.

A esse favor, Duarte (1980) apresenta a classificação, construção, técnica de execução e o enquadramento contextual da mbira e outros instrumentos musicais praticados em Moçambique. Estes aspectos são ampliados em Dias (1986) contemplando em sua descrição os métodos de aprendizagem, simbolismo, fatos filosóficos e a maneira de ser dos respectivos povos que praticam entre outros instrumentos musicais, a mbira. Silva (2016) discorre brevemente sobre as origens, a constituição, a técnica de execução e a sua distribuição geográfica da mbira. Em Silambo (2018) são assinaladas ações reflexivas sobre a aprendizagem, significados, usos e funções sociais da música da mbira dentro de um ambiente acadêmico, mas inspiradas pela comunidade cultural da mbira<sup>19</sup>. Mais adiante, Macoo (2021) reflete sobre a mbira nyunganyunga inovada, consubstanciando, contemporaneamente, a preparação da tábua harmônica, teclas, sistemas de captação eletroacústicos e suas formas de conservação, e validando o instrumento em palcos contemporâneos com equipamentos tecnológicos atuais. Mukhavele (2022) propõe abordagens, métodos e técnicas inovadoras, como soluções experimentais que desafiam o potencial dos instrumentos musicais tradicionais, promovendo a sua revigoração para uma produção de músicas adequadas a contextos contemporâneos locais e globais. Finalmente, Silambo (2023) busca compreender as práticas e estratégias aplicadas na reinvenção e manutenção dos vachayi va timbira em Maputo (Moçambique), bem como a sua inter-relação com as artes musicais integradas.

Os estudos de Mukhavele (2022) e Silambo (2023) apontam que a mbira mais usada e divulgada em Maputo é a mbira nyunganyunga (fig. 6). Ela existia em Moçambique com o nome karimba. Outrora foi levada deste país para Zimbabwe por Jege A. Tapera. Este zimbabuano nasceu por volta de 1905 no distrito de Murehwa, na então Rodésia do sul (Tracey, 1961). Quando tinha, aproximadamente, 25 anos, Tapera decidiu viajar do seu distrito para o nordeste da província de Tete, centro de Moçambique.

Nesse território africano, ele ouviu o nsantse (kansantse) conhecido como karimba, tocada pelos vaSena e vaNyungwé durante a década de 1930. Andrey Tracey (1961) narra que, por influência dessa experiência, Tapera aprendeu duas músicas locais, a *Chikunda 1* e *Chikunda 2* tocadas na karimba moçambicana. A partir desse envolvimento Tapera, como os



Figura 6 – Mbira nyunganyunga da Xitata (fonte: Silambo, 2021).

<sup>19</sup> Sobre as comunidades acadêmicas e culturais ver Stuart Hall (2003).

que o antecederam, obteve uma karimba e um repertório que, posteriormente, levou para Zimbabwe.

Por volta da década de 1960, este Muridzi wembira, como é conhecido o tocador da mbira na língua shona, levou a karimba de treze lamelas (fig. 7) dos vaNyungwé de Tete para o seu país e designou-a de mbira nyungwé nyungwé. Maturi (2008, p. 85), explica que “Jege Tapera cunhou este termo para significar que obteve e aprendeu esse instrumento com praticantes vaNyungwé de Moçambique”<sup>20</sup>, entretanto, posteriormente, Maraire fez adaptação deste rótulo para mbira nyunganyunga.

A partir dessas pesquisas e observações, Jege Tapera junto de Andrew Tracey adicionaram duas lamelas à karimba. De igual modo, foi ajustada, ligeiramente, a afinação das lamelas numa tábua harmônica de madeira mais resistente (Maturi, 2008, p. 85).

Com essas transformações e remodelações, no decurso da década 1960, a mbira nyunganyunga passou a possuir quinze lamelas, adequando-se à música dos vaShona de Zimbabwe. Desde a implantação da Mukhambira em 2005, este instrumento voltou a Moçambique, em particular Maputo, ganhando outras características físicas e acústicas: aumento de número de lamelas, novas técnicas de fixação das lamelas, inovações das madeiras, novos timbres, novos estilos musicais e contextos de uso e produção.

Inspirados com essa roupagem, Macoo (2019) e Dos Marquile (2022) afirmam que as partes básicas da mbira contemporânea são: uma base de madeira ou tábua harmônica, um cavalete, um travessão ou barra, os grampos ou ganchos e as lamelas ou teclas (fig. 8).

A tábua harmônica (xithlata<sup>21</sup> na língua xiChangana) é o ressoador primário da mbira. Ela ecoa por simpatia ao som das lamelas (marito ya mbira) quando estas são arranhadas pelos dedos da pessoa tocadora. A função do travessão ou barra (xiqaku) é prender as lamelas, enquanto que o cavalete

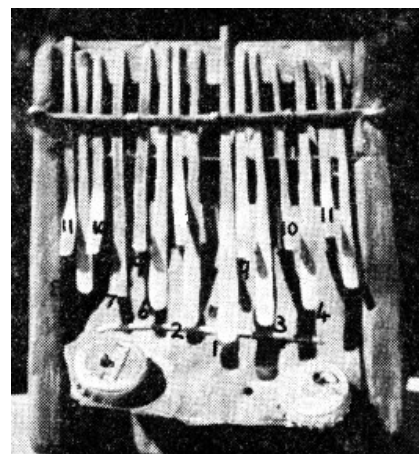


Figura 7 – Karimba de 13 lamelas (fonte: Tracey, 1961, p. 46)



Figura 8 – Partes da mbira nyunganyunga: (1) tábua (xithlata); (2) barra (xiqaku); (3) cavalete (Nhlana); (4) prego ponte paris (xipíkiri); (5) gancho (nsenga woboha); (6) lamelas (marito ya mbira) (fonte: arquivo do autor)

<sup>20</sup> “Jege Tapera coined this term to signify that he obtained and learned this instrument from Nyungwe musicians in Mozambique” (Maturi, 2008, p. 85).

<sup>21</sup> Ver também Mukhavele (2022).

apoia as lamelas e transmite a sua vibração à tábua harmônica. É o cavalete (nhlana) que estabelece a suspensão das lamelas no ar, permitindo um espaço de manuseamento entre as lamelas e a tábua, principalmente, nas tábuas não escavadas. O cavalete (nhlana) é segurado, por um lado, por pregos ponte paris (xipíkiri) e por outro pela pressão das próprias lamelas assentes sobre a tábua harmônica através das extremidades, geralmente, não espalmadas. A mbira nyunganyunga possui dois registros. O registro constituído por lamelas compridas, encontradas na série abaixo, produz sons graves (RG) e o composto por lamelas mais curtas (série acima) produz sons mais agudos (RA) quando arranhadas.

As teclas da mbira (nyunganyunga) são, na filosofia africana, relacionadas a uma estrutura familiar. Maraire chamou a tecla mais baixa ou grave do instrumento de “pai [- P]”; a tecla uma oitava acima dessa, a “mãe [- M]”; e a tecla uma oitava acima dessa [mãe], a “criança [- F]”. De acordo com esta estrutura de saber, o restante das teclas compreende quatro “famílias” de teclas semelhantes, cada uma com uma “mãe [- M1, 2, 3 e 4]” e “filho [- F1, 2, 3 e 4]” ou “filhos gêmeos” (duas teclas com a mesma altura). Havia uma tecla no instrumento, [hoje encontrada na mbira nyunganyunga como II grau], que não pertencia a nenhuma dessas “famílias”; Maraire chamava esta tecla de “ovelha negra [- OV]” ou “nota independente” (Berliner, 1978, p. 1-2), confira a fig. 9.

Com esta filosofia de organização dos sons, entendo que a música revela, através da mbira, a maneira como a maior parte das famílias e grupos sociais africanos funciona: o pai é a peça-chave, a mãe a segunda e os filhos vão se sobrepondo, flexivelmente, a essa realidade organizacional. Essa estrutura não significa, é evidente, exercer um poder de autoridade sobre o outro ou outra, afinal todas as lamelas (teclas) são consideradas como membros duma determinada família ou famílias (várias frequências sonoras da mbira) que são entrelaçadas rítmica, melódica e combinadamente para formarem (tocarem em união), coletivamente, um núcleo familiar (uma música) que intervém, abertamente, em várias situações da comunidade (Silambo, 2020).

Cada tecla é uma identidade sonora única na mbira e, por consequência, na música por esta produzida. O seu impacto na música depende da sua relação com as demais teclas do instrumento ou membros da comunidade. “Esta filosofia performativa de humanidade ancora-se na filosofia da vida cultural africana, na qual o indivíduo nunca é mais importante do que a comunidade/grupo” (Freire; Graeff, 2020, p. 124).

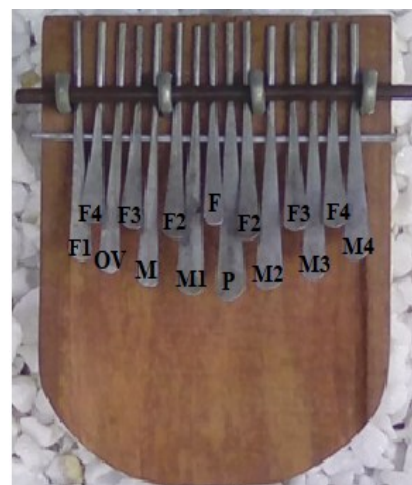


Figura 9 – Relação de parentesco familiar (fonte: arquivo do autor)

Esta visão filosófica (musical) é descrita em várias culturas africanas. Meki Nzewi (2007); Meki Nzewi e Odyke Nzewi (2009) encontram-a na tradição Igbo da Nigéria, Moya Aliya Malamusi (1999) localiza-a na música de ngorombe (“flautas” de pão) do mestre Sakha Bulaundi, moçambicano refugiado em Malawi em 1990.

Fazendo uma relação de aproximação das identidades sonoras da mbira, especificamente, com o sistema modelado colonialmente, chegaríamos a uma escala hexatônica de Fá maior (fig. 10) formada por seis graus organizados, tipicamente, para permitir a articulação dos dedos durante a execução dos *modos*, peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou movimentos arranhados (dedilhados) próprias da tradição da mbira (Silambo, 2023, p. 92).

As notas representadas na figura 10 estão demonstradas por aproximação na partitura (fig. 11) na qual os números ímpares representam as notas mais graves e os pares, as notas mais agudas.

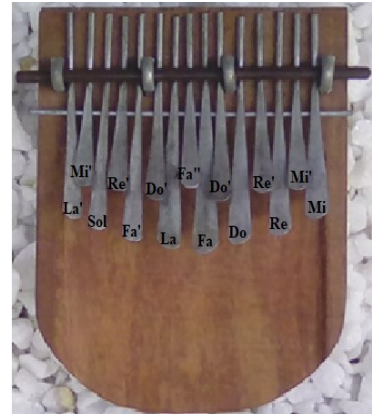


Figura 10 – Relação das identidades sonoras da mbira com o sistema modelado (fonte: arquivo do autor)



Figura 11 – Aproximação das identidades sonoras da mbira na nyunganyunga na partitura (fonte: elaborado pelo autor)

A tabela 1 ilustra a relação entre as notas do registro grave e agudo.

Teclas	Notas	Relatividade
9, 5, 8	Fá (F)	Oitavas
7 e 1	Lá (A)	Oitavas
11 e 10	Dó (C)	Oitavas
13 e 12	Ré (D)	Oitavas
15 e 14	Mi (E)	Oitavas
6 e 10	Dó (C)	Mesma altura
4 e 12	Ré (D)	Mesma altura
2 e 14	Mi (E)	Mesma altura
3	Sol (G)	Sem relação de igualdade ou de oitava

Tabela 1 – Relatividade das notas dos registros grave e agudo (fonte: Maraire 1991, p. 18)

Ao organizar as notas aproximadas da mbira nyunganyunga, tendo em conta uma escala diatônica, forma-se uma escala hexatônica composta por seus graus (fig. 12). Ou seja, uma escala diatônica sem o quarto grau (que neste caso seria o Sib). Esta nota é, geralmente, executada com a voz ou em outro instrumento tocando juntos (SILAMBO, 2018), sustentando a filosofia de que um instrumento musical nunca é importante do que a comunidade, o coletivo dos instrumentos musicais.



Figura 12 – Escala aproximada da mbira na nyunganyunga (fonte: elaborado pelo autor)

Atualmente, para tocar a mbira nyunganyunga arranham-se as lamelas de cima para baixo, com dois dedos polegares (polegar direito – pd e polegar esquerdo – pe), desconstruindo a obrigatoriedade de utilizar o indicador direito (id) para as teclas oito, dez, doze e catorze advogada pelos manuais tradicionais da mbira myunganyunga. A técnica do uso de apenas os polegares foi observada na prática de mbira em Maputo nos mestres Maneto Tefula, Beauty Siteo, Ivan Mucavel, May Mbira, Zande Mudolas e outros. Mukhavele (2022, p. 267) também observou que “a maioria dos tocadores da nyunganyunga [em Maputo] usa apenas dois polegares”.

Os vachayi va timbira que usam esta técnica distribuem os dedos da seguinte forma: as lamelas um a oito são arranhadas pelo polegar esquerdo e as lamelas oito a quinze pelo polegar direito (figura 13). Portanto, os vachayi va timbira arranham a lamela oito tanto pelo polegar direito como pelo esquerdo, dependendo do movimento (passagem musical) que queiram tocar numa determinada música.

Uma vez apresentado esta breve análise organológica da mbira, segue o panorama histórico da inserção desse instrumento em Maputo.

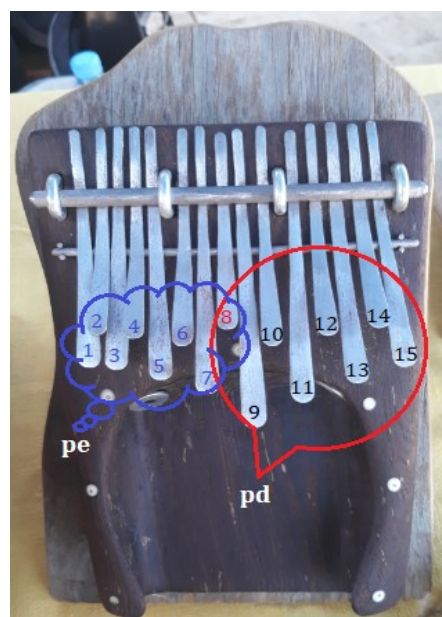


Figura 13 – Técnicas de execução da mbira nyunganyunga (fonte: Silambo, 2021; foto captada pelo autor na exposição da Xitata Luthier Africana na 5ª edição da Festa de Mbira)

## Panorama histórico da prática da mbira em Maputo (Moçambique)

Na África, em particular Moçambique, o sistema colonial reprimiu as artes musicais suas canções, danças, instrumentos musicais, indumentária e entre outros aspectos. Durante os primeiros anos da independência, todavia, propagou-se uma ideia de uma África independente, forte e unida (Mondlane, 1969).

A independência dos africanos a partir, especialmente, de 1950, consentiu a revigoração da cultura africana; a expansão das redes radiofônicas e televisivas e das gravadoras; a abertura de instituições de ensino de música que contemplassem artes musicais africanas; e o intercâmbio “controlado” entre pessoas de diferentes países.

Nessa janela, funda-se o *Kwanongoma College of Music* em 1947 no Zimbabwe, tendo inaugurado o programa de Etnomusicologia em 1989. Esse colégio desenvolve, entre outras habilidades, a performance da música e dança tradicional e popular africana no seu contexto cultural. A partir da literatura e minhas notas de campo observa-se que a proeminência e popularização da mbira nyunganyunga foi definida nesse colégio na década de 1960, principalmente, por figuras como Jege Tapera, Hugh Tracey, Andrey Tracey e Dumisani Maraire.

Já em 1954, na África do Sul, o etnomusicólogo britânico Hugh Tracey cria a *International Library of African Music* (ILAM), o maior repositório de música africana no mundo. Esta instituição é dedicada à pesquisa da música (incluindo a de mbira) e das artes orais africanas, preservando milhares de gravações históricas registradas desde, sensivelmente, 1929. Nos estudos da ILAM tem-se registrada, analisada e arquivada a música da África subsaariana, em particular a de mbira, com o objetivo de estabelecer uma teoria do fazer musical na África, avaliando os seus valores sociais, culturais e artísticos. Grande parte destes estudos está alojada na revista desta instituição, a *African Music*<sup>22</sup>.

A partir do material arquivado nesta biblioteca e dos textos publicados na sua respectiva revista é possível explorar documentos sonoros e visuais que mostram a prática de diferentes tipos de mbira em Moçambique e outros países africanos, contribuindo para estabelecimento de teorias da música da África Subsahariana. Uma pesquisa sonora documental desses materiais “raros” pode demonstrar sistemas, métodos, conceitos, filosofias, entre outros elementos, que os compositores, músicos e comunidades africanas utilizam na (re)criação, ensaio e prática de música.

Em Moçambique, por sua vez, foi criado o Instituto de Investigação Sócio-Cultural (ARPAC) vinculado ao Ministério da Cultura. Consoante o folheto do ARPAC, esta instituição foi criada em 1983, em forma de projeto para, entre outros fins, assegurar o destino dos

---

<sup>22</sup> Ver: <https://www.ru.ac.za/ilam/>

documentos recolhidos na Campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura realizada entre 1978 a 1982 na então República Popular de Moçambique. O ARPAC promoveu movimentos de formação de pessoas moçambicanas, habilitando-as com técnicas de investigação histórica, antropológica e sociológica.

Em 1993, pelo Decreto 26/93 de 16 de Novembro, o ARPAC deixou de ser projeto e passou à instituição pública legal e autónoma integrado no, então, Ministério da Cultura, Juventude e Desportos, fortalecendo sua missão de pesquisa, arquivo e divulgação sistemática e científica da cultura moçambicana. No concernente à investigação, o ARPAC possui um sector da Etnomusicologia criado em 1992, focando na pesquisa, recolha, arquivo e divulgação da música local de Moçambique, atividades iniciadas em 1993, todavia a maior parte do material recolhido por esta instituição não tem tido a devida conservação e valorização.

É no cenário do trabalho dessa instituição que em 1992 o etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele integrou-se no ARPAC através de um contrato que vigorou até 1998. O seu trabalho nessa instituição era pesquisar a música tradicional do país, tendo conhecido a mbira (nsantse) em Tete com o músico João Brás. É nessa província, no distrito de Changara que, também, nasceu o grande tocador da mbira (kalimba, nsantse), o mestre Lázaro Vinho (1925-2004)<sup>23</sup>.

Durante a sua estadia no ARPAC Mukhavele deu continuidade com o seu processo formativo. Em 1994 ganhou uma bolsa do ARPAC e entre 1995-1996 foi estudar no *Zimbabwe College of Music*; Em 1997 iniciou o curso de graduação em Etnomusicologia/ Educação Musical na *Zimbabwe University*. Como resultado da sua formação formal e informal em Zimbabwe trouxe para Moçambique ações que revigoraram a mbira em Maputo. Outros moçambicanos que, também, ganharam bolsas do, então, Ministério da Cultura, Juventude e Desportos, saindo da Escola Nacional de Música foram o Pedro Júlio Siteo e Maria Ezelina Chau.

Estes estudos delinearam o que Dos Marquile (2022) chama de fase embrionária do resgate e da realocação da mbira em Moçambique através dos professores Luka e Siteo quando voltaram dos estudos em Zimbabwe. Assim, como já se fez referência, a mbira nyunganyunga, levada no século passado da província de Tete (Centro de Moçambique) para Zimbabwe, volta ao país e se torna a mais produzida e divulgada na província de Maputo, em especial quando “se criou a Mukhambira como um epicentro da execução, construção e resgate do instrumento”, diz Dos Marquile (2022). Foi em 2005 que Mukhavele fundou Mukhambira<sup>24</sup>, projeto de pesquisa dos instrumentos musicais africanos – incluindo a mbira – que trouxe novas abordagens, métodos, técnicas e tecnologias para este e outros instrumentos musicais.

---

<sup>23</sup> Sobre Brás e Vinho poucas informações existem, inclusive no ARPAC.

<sup>24</sup> Este projeto está sediado, atualmente, no distrito de Marracuene, província de Maputo.

Portanto, com a fundação da Mukhambira, se compunha a primeira fase da realocação histórica da mbira em Moçambique no século XXI, consistindo na “[...] entrega [da mbira] para os seus difusores, o Ivan Tsotsi e depois o Nharira, [...]. Foram esses que deram os primeiros passos na cidade de Maputo” (Dos Marquile, 2022) se aliando a grupos de performance musical (bandas). A banda Licoloma, que em gitonga<sup>25</sup> significa lanho, ou seja, coco ainda verde, diz o mestre Mucavel (2019), “foi o primeiro grupo em Moçambique a usar mbira como instrumento principal”. Em consonância, o mestre Zande Mudolas (Lisenga) aponta que

a primeira pessoa que eu vi foi o Ivan Tsotsi, primeiro vi ele na televisão. Vi-o, também, na banda Licoloma com o Hoigo Jasse [por volta de 1997-1999]. Eles [os membros da banda] é que faziam aquela fusão [com instrumentos convencionados ocidentais], só que depois eles sumiram. Depois nós aparecemos com a banda Moticomá quando eu [referindo-se a Lisenga] introduzi a mbira, usando-a como instrumento principal da banda. A partir daí foram surgindo outras pessoas. Naquela altura éramos muito poucos [tocadores de mbira] e, também, era muito difícil adquirir uma boa mbira (Lisenga, 2022).

Este depoimento mostra que os instrumentos musicais africanos como a mbira, apesar de escassos no final do século XX em Maputo, começam a ganhar visibilidade em espaços televisivos o que ajudou na redução de estereótipos de inferioridade sobre este instrumento musical e na persuasão de novas pessoas tocadoras.

Há relatos, também, de que a primeira fase se reconfigurou com o aparecimento da banda feminina Licuti criada em Maputo sob influência e inspiração de artes musicais moçambicanas de base percussiva. “Licuti era uma banda feminina da falecida Lídia [fig. 14] que era uma grande executante da mbira, a primeira mulher que executou a mbira nyunganyunga em Moçambique, [...] no contexto contemporâneo” (Dos Marquile, 2022).

Segundo uma das fundadoras dessa banda, a musicista moçambicana Clementina Ernesto Zimba Uamusse (2022), “likuti é nome de um tambor de Cabo Delgado<sup>26</sup> que acompanha a famosa [dança] Mapiko”. Tinoca Zimba, como é mais conhecida Clementina relata que



Figura 14 – Lídia Mati segurando uma mbira na cabaça  
(fonte:

<https://youtu.be/Hp98xnpddJM?si=kYOyGJQyOQcLoMTO>)

<sup>25</sup> Um dos idiomas, comumente, falado na província de Inhambane, sul de Moçambique.

<sup>26</sup> Província da região norte de Moçambique.

a protagonista que criou o grupo Likuti foi a falecida Lídia Mati. Ela sempre pensou que era bom que criássemos um grupo de mulheres focando na música tradicional. Eu sempre apreciei [a música local]. Então, quando ela falou-me isso eu fiquei interessada. E, aí fomos buscando outras colegas, no caso de Ngulozi, Alexa [...] e a Neusa Naiana (Uamusse, 2022).

É por esta iniciativa que Uamusse (2022) lembra-se da Mate como “uma mulher guerreira [com] pujança – essa coisa de dizer nós mulheres somos capazes, não fiquemos na dependência [...]”. No entanto, o estilo dessas mulheres era desenvolvido em colaboração com outras pessoas e experiências. O Atanásio Nyusi<sup>27</sup>, disse Uamusse (2022), “[...] para mim é biblioteca e faz parte da história de Likuti. Então, ele é que vinha nos dar os ritmos, o cantar [durante os ensaios]”. A Lídia Mate, especificamente, “para além de cantar e dançar, – porque ela foi bailarina da orquestra Marrabenta – ela tocava percussão, tocava mbira e tocava hudo” afirma Uamusse (2022).

A performance musical dessas mulheres mostrava no concreto as racionalizações epistemológicas africanas das artes musicais como uma ciência que integra, conceitualmente, o som, a coreografia, o gesto e a criatividade na prática pública dos instrumentos musicais africanos. Por estas experiências, outras fontes orais da pesquisa entendem que “[as membras da] banda Licuti foram as que trouxeram esse despertar para as pessoas em relação à prática da mbira” (Dos Marquile, 2022).

O ativismo da Mukhambira, Licoloma, Likuti e Moticoma, diz dos Marquile (2022), foi bastante útil no processo da difusão da mbira no contexto contemporâneo. “Depois de Moticoma vem essa geração [...] na qual eu [referindo se a Dos Marquile] faço parte que é a de desconstrução e entrega com muita força da mbira nyunganyunga na cidade [de Maputo] que sou eu, Beríncia, Jojo Mbalango, [...] Muhamgos [...], a oficina da Wakambira [e não só]” (Dos Marquile, 2022).

Afinal, a pesquisa experimental da Mukhambira foi seguida por Xitata Luthier Africana (2008), Waka Mbira (2013), Modern Mbira (2015) e outros projetos. A Xitata Luthier Africana, diz o seu fundador Clélio Vilanculos<sup>28</sup>, foi criada em 2008 no bairro de Laulane, Distrito Municipal kaMavota<sup>29</sup>, com suporte de vários mestres como Ivan Mucavel, May Mbira, Paulo Mbalango, Ndzondza Tivane e outros. Vilanculos (2021) relata que a sua intenção era tirar esses instrumentos da prateleira<sup>30</sup>, adequando-os às necessidades das pessoas tocadoras atuais a partir de técnicas inovadoras da sua construção. Enquanto observador tenho percebido que este projeto tem experimentado, no processo de construção da mbira, diferentes tipos de

---

<sup>27</sup> Esta entrevista foi feita na semana que ele perdeu a vida.

<sup>28</sup> Comumente conhecido por Xitaro.

<sup>29</sup> Cidade de Maputo.

<sup>30</sup> Estes instrumentos serviam como objetos de decoração ou de presente para os turistas (Vilanculos, 2019).

madeira e processos de acabamento da mbira para a sua inserção competitiva no mercado nacional e internacional.

Assim, a Xitata Luthier Africana divulga os instrumentos da música tradicional de Moçambique, principalmente, a mbira e potencia o sector da sua construção e reparação. Como indica o fundador, a Xitata, dentro dos anos da sua existência, influenciou o desenvolvimento de um movimento de construção de instrumentos musicais – diga-se da mbira – em Moçambique a partir das formações feitas em nível nacional, concretamente, nas províncias de Nampula, Tete, Manica, Inhambane, na cidade e província de Maputo.

O projeto Waka Mbira, por seu turno, foi criado na Associação dos Músicos Moçambicanos no início do ano 2013 e significa “os da mbira, os jovens da mbira, os rastas da mbira”. O mestre Auro Meireles dos Marquile (2022), conhecido no cenário artístico como May Mbira, descreve que os líderes fundadores deste projeto são May Mbira e Ndzondza Tivane e os cofundadores incluem Ivan Tsotsi, Careca, Jojo Mbalango, Leo Dzidzi e falecido Nharira.

Os Waka Mbira trabalham de forma coletiva sem qualquer hierarquia e visam i) revigorar e massificar a mbira e todas as práticas a sua volta; ii) entregar a mbira para as novas gerações; iii) colocar a mbira no ensino primário público como uma ferramenta de desenvolvimento cultural de Moçambique; e iv) garantir a sustentabilidade dos mestres e das mestras através da sua construção e performance.

Outro projeto que se empenha nesses objetivos é a Modern Mbira. O seu fundador, Ozias Américo Macoo, narra que este projeto foi surgindo a partir do ano 2012 na sua residência no bairro de Choupal, em Maputo, como uma extensão do projeto Mukhambira, tendo se afirmado na indústria de construção de mbira em 2015. Este projeto conta com a colaboração dos mestres Raimundo Lisenga (instrutor da prática da mbira), Alcídio Matavel (marketing dos instrumentos), Micas Silambo entre outros.

O foco da Modern Mbira é inovar a mbira a partir da experimentação de sistemas de captação electroacústico integrado<sup>31</sup> que otimizam a sua performance em palcos e com equipamentos acústicos modernos, permitindo inclusive um registro fácil do áudio. Esse projeto se dedica em i) adoptar formas de conservação da mbira contra as mudanças climáticas ou temperaturas extremas; ii) experimentar diversas madeiras nativas e exóticas com o intuito de exploração de novas cores sonoras (timbres); e iii) experimentar novas escalas musicais e tessituras que possibilitam a transposição e execução de diferentes sistemas musicais, não exclusivamente tradicionais moçambicanos (Macoo, 2022).

---

<sup>31</sup> Sistemas de Bluetooth receptor e transmissor que possibilitam a conexão com o smartphone e sistema de rádio frequência-wireless.

O mestre Macoo tem partilhado os seus instrumentos com músicos, musicoterapeutas e outras pessoas praticantes da mbira em Moçambique, África do Sul, Itália, Bélgica, Alemanha, Finlândia, Noruega, Brasil, Argentina, EUA etc. Dessa partilha o mestre afirma que os seus instrumentos musicais são usados em “inúmeros registros de áudios, trilhas sonoras de filmes, [...] na música eletrônica, na música clássica europeia, [...] no ensino da música nas escolas e nas atividades de musicoterapia” (Macoo, 2022). Com essa colocação, tal como observado em diferentes grupos musicais, pode-se sintetizar que a performance da mbira já transcende os *modos* tradicionais africanos e interpreta a música de outros povos, o que de alguma maneira insere este instrumento em outros debates globais e contemporâneos.

Todos esses estudos e projetos foram substanciais na concepção da Festa de Mbira que, segundo o mestre Amisse (2021), foi estabelecida em março de 2017 na cidade de Maputo através da iniciativa do Ndzondza Tivane<sup>32</sup>, instigado pela necessidade de existência de um dia de troca de experiências dos artistas de mbira.

A 1ª edição ocorreu no Café Gil Vicente, a 2ª, 3ª, 6ª e 7ª na Associação dos Músicos Moçambicanos (AMM), e a 4ª e 5ª no Museu da Mafalala. Foi, precisamente, na 2ª edição (2018) que Ndzondza Tivane convidou os mestres Estevão Carlos dos Santos Amisse (NBC prestação de Serviços) e Clélio Vilanculos (Xitata Luthier Africana) para a direção da Festa de Mbira, sendo Amisse o diretor geral, Tivane o diretor artístico e Vilanculos o multifuncional. Vale destacar que outros mestres, como Ivan Mukhavele, também desempenharam um papel importante na implantação e consolidação deste projeto.

Realizada anualmente na cidade de Maputo, a Festa de Mbira contou, ao longo de suas sete edições, com o apoio de voluntários, amigos e diversas organizações, entre as quais se destacam a Waka Mbira, Mukhambira, Modern Mbira, Xitata Luthier Africana, entre outras. É nessa ótica que Vilanculos (2021) relata que em todas as edições, mesmo com dificuldades, os artistas têm sido os principais parceiros na realização da festa, assim como instituições como Gil Vicente, AMM, o Museu da Mafalala e pessoas singulares que colaboram de forma espontânea.

Embora a Festa de Mbira seja realizada na cidade de Maputo e no ambiente de vários desafios, participam vachayi va timbira de várias províncias de Moçambique, trazendo uma “diversificação de sons da mbira, do estilo de tocar de norte, do centro e de sul [de Moçambique, assim como] a fusão de muitos ritmos” (AMISSE, 2021) como chiwere, kateko, kwaxala, machewona, mafuwe, makhwayi, makotlo, mandowa, mapaza, mapiko, marrabenta, mutute, mucongoyo<sup>33</sup>, ndjole, niketche, nganda, nghalánggha, nhambaro, n’tokodo, nyanga, nyawu, utsi, timbila, xigubu e mais. Não se excluem o chimurenga do Zimbabwe, o

---

<sup>32</sup> Responsável da Ndzondza produções.

<sup>33</sup> Le-se mutxongoio

ximanjhemanjhe e a ximatsatsa da África do Sul, assim como o blues, o fusion, o jazz, o reggae, o pop, o rock, a rumba, o rap etc. A possibilidade de interpretar diferentes estilos e gêneros musicais na prática de mbira tem estimulado o aumento de pessoas tocadoras da mbira a nível nacional e internacional, ainda que não satisfatório, e vem contribuindo para dar visibilidade a este instrumento musical.

Portanto, a Festa de Mbira foi criada como, diz o mestre Amisse (2021), “[...] um palco de manobra do instrumento, onde podíamos mostrar à pessoa a execução do instrumento e dar a conhecer o instrumento que por muito tempo ficou ofuscado [...]”. Nesse sentido, o mestre Amisse (2021) narra que “a mbira já está sendo muito reconhecida, pois já existe muita curiosidade e até de compra. Isso significa que [a festa] está a surtir efeito [...], e a gente já está a introduzir a mbira para crianças em alguns bairros [...], mas a ideia é levar para escola primária” (Amisse, 2021). Na 4ª e 5ª edições da Festa de Mbira testemunhei uma mobilização de crianças do bairro da Mafalala que foram orientadas pelos mestres Ivan Mucavel e NBC Gas Butano sobre as técnicas de execução da mbira, mas também sobre as formas de condutas, socialmente, aceites na sua comunidade (fig. 15).



Figura 15 – Mestre Gas Butano na projeção futurista da mbira no Museu da Mafalala (fonte: Festa de Mbira, 2020)

Isto veio a se intensificar no distrito de Matutuine (Ponta de Ouro) onde se realizou parte da 6ª edição desta festa. Nesse cenário, fora dos experimentos com a mbira, os mestres Ivan Mucavel, May Mbira e Maneto Tefula orientaram crianças sobre o processo de construção dos instrumentos musicais como xigoviya, goxa, nyanga entre outros (fig. 16). Isto permitiu que as crianças da comunidade local estivessem em contato com os instrumentos musicais, desenvolvendo inclusive parceria com projetos sociais educativos como Txina Ponta, Rádio Comunitária e Lwandi Surf que trabalham com crianças. Lamentavelmente, a Festa da Mbira é possível graças a pessoas voluntárias, pois não tem tido financiamentos. Das sete edições, apenas a sexta teve financiamento da União Europeia. Esta dificuldade tem impossibilitado a produção de arquivos audiovisuais que poderiam servir como documentos de estudo para as gerações vindouras.



Figura 16 – Outros instrumentos musicais construídos na Festa de Mbira; da esquerda para a direita: a) xigoviya; b) goxa; c) nyanga (fonte: arquivo do autor)

Sobre o protagonismo da Festa de Mbira, Delta Acácio Cumbane explica que

[...] a mbira já está aqui há muitos, muitos anos atrás, mas [...] eu acredito que tem pessoas que pensam que a mbira é de fora, porque não foi muito desenvolvida, [por exemplo] aqui no nosso país, em Moçambique. [...] veja só, agora já temos a Festa da Mbira e as pessoas já estão a tocar e conhecer a mbira (Cumbane, 2021).

A partir desse panorama, pontua que a prática da mbira em Moçambique é, predominantemente, realizada nas comunidades, em organizações sem fins lucrativos, entre outros espaços sociais, mas, também, existem instituições oficiais que vêm assumindo esta missão como a Escola Nacional de Música (ENM) e a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).

Segundo o professor de Etnomusicologia, Pedro Júlio Siteo (2022), o processo de ensino-aprendizagem da mbira na ENM foi introduzido mais ou menos no ano 2003/2004 “no âmbito do Projecto UMOJA, uma parceria cultural entre Noruega, Zimbabwe, África do Sul e Moçambique, onde havia troca de alunos e professores para os diferentes países signatários ou membros do projeto”.

O objetivo da ENM era, diz Siteo (2022), maximizar a prática de instrumentos musicais da África na escola uma vez que já havia mbila (fig. 17), ngoma (tambor), assim como a prática da canção tradicional<sup>34</sup>. A primeira professora a concretizar esse objetivo foi a Tadzo Moyo, uma zimbabuana exímia tocadora de mbira, formada no *Kwanongoma College of Music* em Harare. Moyo formou vários moçambicanos na prática da mbira, entre eles: Paulino Pedro Siteo, Edson Massangaie, Otis Selimane, Álvaro Félix Biché, Arsénio Pedro Siteo, Júlio Jorge

<sup>34</sup> A mbira era menos conhecido na zona sul de Moçambique.

Manhique, Keluna Siteo, Jéssica Anvarite, Dikson Uthui dentre outros. Depois da professora Tadzo Moyo veio a Charlotte Meda que continuou com o projeto e, finalmente, veio o atual o mestre Simão Nhacule, explica Siteo (2022).

A mbira, como instrumento exposto na prateleira, existe na ECA desde, aproximadamente, 2011, fornecida pela Mukhambira.

Em 2016, Pedro Júlio Siteo introduziu o ensino coletivo da mbira nas atividades da ECA, visando maximizar a prática dos instrumentos africanos. Siteo auxilia essa prática através de seus próprios instrumentos e já formou músicos como Raja Ali, Virgínia Uamusse, Eugénio Tsenane entre outros. Pedro Siteo tal como Tadzo Moyo tiveram sua formação sobre a prática da mbira em Zimbabwe o que vem fundamentar, novamente, a importância daquele país para as instituições e pessoas moçambicanas.

A introdução da mbira tanto na ENM como na ECA permitiu a diversificação do ensino-aprendizagem de instrumentos musicais, possibilitando a sua integração afirmada em atuações musicais dentro e fora do campo académico. Fora dessas instituições, a Academia *Music Crossroads* e o projeto Xikhitsi têm revigorado a prática da mbira em Moçambique.

A mbira é também contemplada nas atividades de engajamento comunitário do projecto N'wanateatro (fig. 18), uma iniciativa que visa valorizar as histórias, a cultura, tradições locais criando um ambiente descontraído, no qual as crianças



Figura 17 – Mbira (fonte: Nhanombe, 2022)



Figura 18 – Micas Silambo orientando crianças adolescentes na prática da mbira (fonte: Chirindza, 2023)

constroem o seu próprio conhecimento em literatura, música, teatro, dança, artes plásticas, cinema etc.

Nota-se na contemporaneidade moçambicana, portanto, a prática de várias atividades inspiradas em abordagens, métodos, técnicas e tecnologias das tradições locais do passado como forma de preparar um futuro epistemológico, metodológico e teórico informado pelas práticas contextuais locais africanas.

## Considerações finais

A histórica oral é uma abordagem metodológica expressiva para a apreciação e recriação de tipicidades que constituem o panorama histórico de diferentes práticas musicais. Essa abordagem investigativa permitiu a imersão na prática da mbira, fazendo emergir dessa realidade pessoas, organizações, instituições, experiências e situações que caracterizam o panorama histórico dessa prática musical na modernidade e contemporaneidade moçambicana.

A partir de lentes da Musicologia histórica – concebidas neste trabalho como formas de ver e perceber o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as inter-relações entre pessoas, estilos musicais, funções musicais e organizações implicadas na transmissão musical – foi apresentado o panorama histórico da prática da mbira no século XXI em Moçambique e particularmente em Maputo.

Por se considerar a mbira um instrumento musical pouco contemplado nos debates acadêmico-científicos foi preciso apresentar elementos da organologia enquanto ramo da Musicologia que contribui para a descrição das terminologias da mbira, sua classificação, constituição, técnicas de execução, escala em uso, função e pessoas tocadoras de destaque num determinado tempo e espaço. A investigação especificou que em Moçambique são encontradas para a mbira designações como chityatya/chitata, kansantse, mbira, mbira nyonganyonga, nsantse, kalimba, marimba, mbira ya xindawu e mbira nyunganyunga; Esta família de instrumento é enquadrada na classe dos instrumentos melódicos arranhados de afinação fixa e, é geralmente composta pela tábua harmônica (xithata), cavalete (nhlana), travessão (xiqaku), ganchos (tinsenga toboha) e as lamelas (marito ya mbira). Trata-se de um instrumento musical afinado numa escala aproximada a hexatônica de Fá maior e tem como pessoas tocadoras de realce em Maputo o Luka Mukhavele, Ivan Mucavel, Xitaro, May Mbira, Maneto Tefula, Xakada, Nharira, Simão Nhacule, Beauty Sitoye, Cheny Wa Gune, Júlio Marquel, Pivi Marquel, Alcides Pires, Delta Cumbane, Virgínia Uamusse, NBC Gás Butano, Roland Lamussene, Oziya Macoo, Jojo Mbalango, Zé Maria, Dércio Gomate (Muhamago), Vintani Nafasse, Sumalgy Nuro, Hilário Manhiça entre outras pessoas.

No âmbito da literatura já produzida, o texto *Etiópia Oriental* do Fr. João dos Santos, publicado em 1609, serviu como um documento etnográfico cuja narrativa infere a prática da

mbira em Moçambique bem antes da sua publicação no século XVII. Esta prática musical foi ao longo do tempo mascarada pelo sistema de colonização cultural portuguesa que não permitia o ecoar de vozes, histórias, identidades e práticas locais moçambicanas. Mas a luta era séria e certa. Moçambique se tornou livre das amarras coloniais em 1975 e daí iniciou o seu processo de renascimento cultural com auxílio de outros países como África do Sul e Zimbabwe que disponibilizavam, até certa medida, suas instituições e acervo cultural para o processo formativo, em particular na prática de mbira.

As sinergias estabelecidas nesta interação incitaram a criação de várias organizações sem fins lucrativos, organizações estas que buscavam explorar as abordagens, métodos, técnicas e tecnologias veiculadas em práticas musicais como a de mbira. Assim, foi criada a Mukhambira seguida pela Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira e Festa de Mbira como epicentros da investigação, performance e resgate de práticas musicais locais ligadas a mbira. A maior parte dos proponentes destas organizações tem uma raiz na Mukhambira o que quer dizer que esta é uma referência nos debates sobre a mbira moçambicana na contemporaneidade.

Enquanto isso, grupos de performance musical inseriam esse instrumento musical em diversos espaços de prática artística reduzindo os estereótipos milenares sobre a cultura africana. Neste sentido, sobressaem as bandas Licoloma, Likuti, Moticoma entre outros grupos maputense emergentes.

Para a pesquisa, performance e divulgação da prática da mbira, não apenas contribuíram organizações sem fins lucrativos e grupos musicais, como também instituições oficiais nacionais nomeadamente o Instituto de Investigação Sócio-Cultural, a Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, a Escola Nacional de Música, a Academia Music Crossroads e o Projecto Xikhitsi. Não menos importante também é a Televisão de Moçambique (TVM) que tem produzido vários programas para a promoção de prática da mbira dentro e fora de Moçambique. No âmbito institucional, fora de Moçambique, é preciso frisar ainda a contribuição da Kwanongoma College of Music, Zimbabwe University e International Library of African Music.

Este conjunto prévio de informações mostra o engajamento de pessoas, organizações e instituições na prática da mbira. No entanto, é necessário desenvolver pesquisas em outras províncias para complementar a compreensão da história da prática da mbira em Moçambique. Este texto é um recorte de uma pesquisa doutoral que precisa de mais interlocutores nesse campo, pois a prática de mbira oferece um conjunto de investigações particularmente ricas. Seus mediadores, que são os instrumentos musicais e pessoas tocadoras, seus modos de difusão e revigoração (artigos, livros, discos, áudios, vídeos, rádio, televisão, audição, observação, experimentação, imitação, erro, acerto, repetição e exposição à experiência social de performance) ainda merecem ser pesquisados e questionados com mais profundidade. Outro tema que não pode ser ignorado por especialistas da música do século XXI é o papel da

gravação na difusão e recepção da prática da mbira Moçambique, especialmente, em Maputo aonde a mbira vem ganhando mais espaço na produção discográfica.

## Referências

- AKUNO, Emily Achieng (ed.). *Music Education in Africa*. London; New York: Routledge. 2019.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de; KOURY, Yara Aun. História oral e memórias: entrevista com Alessandro Portelli. *História e Perspectivas*, Uberlândia v. 50, 197-226, jan./jun. 2014.
- AMISSE, Estevão Carlos dos Santos. Entrevista concedida Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 26 mar. 2021. Gravação em celular.
- BLACKING, John. Patterns of Nsenga Kalimba Music. *African Music Society Journal*, v. 2, n. 4, p. 26-43, 1961.
- CARVALHO, Teresa Nobre de. Registos da biodiversidade africana anotados por Frei João dos Santos em “Etiópia oriental” (Évora, 1609). ISBN 978-989-742-006-1. *Instituto de Investigação Científica Tropical*, Lisboa, 2013.
- CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, 2008, p. 7-31. ISSN 1984-350X.
- CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? *Revista de História*, Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil, n. 157, dezembro, 2007, p. 15-29.
- CHIRINDZA, Alice Paulo. *Crianças adolescentes na prática da mbira*. Maputo, 2023. 1 fotografia, color.
- CUMBANE, Delta Acácio. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 8 dez. 2021. Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.
- DIAS, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: IICT [Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT)]; Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- DOS MARQUILE, Auro Meireles. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 18 fev. 2022. Gravação em Celular e Câmera Zoom Q4.
- DUARTE, Maria da Luz Teixeira (coord.). *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Ministério da Educação e Cultura, 1980.
- FESTA DE MBIRA (org.). *Mestre Gas Butano na projeção do futuro da mbira no Museu da Mafalala*. Maputo, 2020. 1 fotografia, color.
- FREIRE, Kamai; GRAEFF, Nina. Graeff. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 116-135, 2020.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et all*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. A classification of musical instruments. *Galpin Society Journal*, v. 14, p. 3-29, [1914] 1961.
- INGOLD, Tim. That’s enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.
- JAHN, Uta Reuster. The Mwera Lamellophone Luliimba. *African Music: Journal of the International Library of African Music* 8 (1), 6-20. 2007.
- KUBIK, Gerhard. Kalimba – Nsansi – Mbira. *In: Lamellophone in Afrika*. With CD. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1998.
- KUBIK, Gerhard. *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: MC; IPM; MNE, 2002. Ministério da Cultura de Portugal (MC); Instituto Português de Museus (IPM); Museu Nacional de Etnologia (MNE).

- LISENGA, Raimundo Xavier. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 28 abr. 2021. Gravação em celular.
- MACOO, Ozias Américo. *Mbira inovada: Sistemas de captação eletroacústico*. 2021. 57 f. TCC (Monografia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, 2021.
- MARAIRE, Dumisani Abraham. *The Nyunga Nyunga Mbira*. Portland: Swing Trade, 1991.
- MATIURE, Perminus. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences, Universidade da Of Kwa-Zulu Natal, África do Sul.
- MATIURE, Sheasby. *Performing Zimbabwean Music in North America: An Ethnography of Mbira and Marimba Performance Practice in the United States*. 2008. 383 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of Indiana, Bloomington, EUA.
- MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Tradução: Maria da Graça Forjaz. Londres: Penguin Books, 1969.
- MUCAVEI, Ivan Johan. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 29 set. 2019. Gravação em Celular
- MUKHAVELE, Luka. *African Musical Instruments from a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi*. 2022. 655 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of Franz Liszt Weimar, Alemanha.
- NHANOMBE, Simão Joaquim. *Mbila*. Inhambane, 2022. 1 fotografia, color.
- NZEWI, Meki. Pertinent concepts for advancing indigenous epistemological integrity for African musical arts education. In: AKUNO, Emily Achieng' (ed.). *Music Education in Africa*. London; New York: Routledge. 2019. p. 76-91.
- NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. *African Classical Ensemble Music: Theory and Drum-based Concert Series*. Cape Town: African Minds, 2009.
- PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 145-185, jan./dez. 2012. ISSN 1984-749.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução: Maria Theresinha Janine Ribeiro. *Projeto História*, São Paulo, v. 14, fev. 1997.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto de Inclusão, 2015.
- SANTOS, Frei João dos. E terras de Sofala! In: *Livro primeiro da Ethiopia Oriental*. Lisboa: Bibliotheca Clássicos Portuguezes, 1609.
- SILAMBO, Micas Orlando. Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música. *Revista Música*, v. 20, n. 2, Dossiê Música na Quarentena, Universidade de São Paulo, dez. 2020.
- SILAMBO, Micas Orlando. *O ensino e a aprendizagem da Mbira Nyunganyunga em sua dimensão técnica: uma pesquisa-ação com licenciandos em Música da UFRN*. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, 2018.
- SILAMBO, Micas Orlando. *Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em Maputo: transmissão das artes musicais*. 2023. 386 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.
- SILVA, Júlio. *Instrumentos musicais tradicionais de Moçambique*. Maputo: Paulinas. 2016.

SITOE, Pedro Júlio. Entrevista concedida Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 7 mar. 2022. Gravação em celular.

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

TRACEY, Andrey. The Family of the Mbira. The evidence of the tuning plans. *Roodepoort: International Library of African Music*, v. 3, n. 2, p. 1-10, 1974.

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

TRACEY, Andrey. The System of the Mbira. In: *Papers Presented at the Seventh Symposium on Ethnomusicology*, Andrew Tracey, ed., p. 43-55. 1989. Grahamstown: International Library of Music, Rhodes University.

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, Aug. 1969, pp. 78-95.

UAMUSSE, Clementina Ernesto Zimba. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 2 dez. 2022. Gravação em Zoom H2n.

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

VILANCULOS, Clélio Emídio. Entrevista concedida a Micas Orlando Silambo. Maputo, Moçambique. 26 mar. 2021. Gravação em celular.

WILLIAMS, B. Michael. Mbira/Timbila, Karimba/Marimba: a look at some relationships between African Mbira and Marimba. 2000. Disponível em: <https://bmichaelwilliams.com/wp-content/uploads/2013/02/PNMBiraTimbila.pdf>.