

ESTRATÉGIAS TSOTSIANAS DE TRANSMISSÃO E ACOMODAÇÃO DA MÚSICA DE MBIRA

Tsotsian strategies of transmission and training development of mbira music

Estrategias Tsotsiana para la transmisión y albergue de la música mbira

MICAS ORLANDO SILAMBO

Universidade Federal da Paraíba

yanikmicas@gmail.com

Resumo: A pesquisa das culturas musicais africanas, na sua base intelectual, alicerça a compreensão e o progresso da filosofia humana. Este artigo investiga as estratégias tsotsianas de transmissão e acomodação da música de mbira, buscando caminhos alternativos que podem auxiliar o processo de ensino e aprendizagem musical. As reflexões do artigo configuram-se na interseção do cenário da mbira e das lentes da Antropologia, Etnomusicologia e Educação Musical. O artigo é baseado numa etnografia solidificada em um trabalho de campo que consentiu uma interação humana e artística autoetnográfica na oficina Mukhambira junto do mestre Tsotsi. As técnicas de obtenção, organização e análise dos dados incluíram: pesquisa bibliográfica, observação participante, notas de campo, entrevista semiestruturada, registro audiovisual e de fotografia. Desvendaram-se, fora do cânone, as seguintes estratégias: 1) aprimoramento da técnica de execução do instrumento e do repertório por meio da observação, da imitação, da repetição e da escuta ativa; 2) ligação do *performer* e do instrumento desde o início da construção desse; 3) construção da performance através de tentativas de erro e acerto; 4) recriação da música segundo as contingências do meio; 5) conexão cadencial fluida e cíclica; 6) uso de ações práticas e de diversos instrumentos musicais; 7) conversas de motivação e estabelecimento de relações humanas; 8) encontros de aprendizagem em lugares e durações flexíveis. Assim, estudar as estratégias dessa prática significou estabelecer relações com mestres, estrutura do repertório, técnica do instrumento, forma musical, instrumentos envolvidos, assim como exercitar a memória e as reações do som no corpo.

Palavras-chave: Estratégias de transmissão e acomodação musical. Mestre Tsotsi. Música de Mbira. Moçambique.

Abstract: The research of African musical cultures, in its intellectual basis, underpins the understanding and progress of human philosophy. This article investigates the Tsotsian strategies of transmission and training development of mbira music, looking for alternative ways to enhance the process of teaching and learning music. The concerns of this article are configured at the intersection of the mbira scenario and the lenses of Anthropology, Ethnomusicology and Music Education. The article is based on an ethnography solidified in a fieldwork which allowed a human and artistic interaction (autoethnographic) at Mukhambira with mestre Tsotsi. The techniques to obtain, organize, and analyze the data included: bibliographic research, participant observation, field notes, unstructured interviews, audiovisual and photographic records. Outside the canon, were revealed the following strategies: 1) music training development through observation, imitation, repetition and active listening; 2) connection between the performer and the musical instrument in the building process of the instrument; 3) structure of the performance through mistakes and adjustments; 4) elaboration and recreation of the music according to the contingencies of the environment; 5) fluid and cyclic cadential connection; 6) application of practical actions, and various musical instruments; 7) motivational conversations and establishment of human relationships; 8) meetings in flexible places and durations. Therefore, studying the strategies of this practice means establishing relationships with the mestres, repertoire structure, the technique of the instrument, the musical form, the musical instruments involved, as well as exercising the memory, and the sound reactions in the body.

Keywords: Musical transmission and training development strategies. Mestre Tsotsi. Mbira music. Mozambique.

Resumen: La investigación de las culturas musicales africanas, en su base intelectual, sustenta la comprensión y el progreso de la filosofía humana. Este artículo investiga las estrategias Tsotsianas de transmisión y acomodación de la música mbira, buscando caminos alternativos que puedan ayudar al

proceso de enseñanza y aprendizaje musical. Las reflexiones del artículo se configuran en la intersección del escenario mbira y los lentes de la Antropología, la Etnomusicología y la Educación Musical. El artículo parte de una etnografía solidificada en un trabajo de campo que permitió una interacción humana y artística autoetnográfica en el taller Mukhambira con el Mestre Tsotsi. Las técnicas de obtención, organización y análisis incluyeron: investigación bibliográfica, observación participante, notas de campo, entrevistas semiestructuradas, registros audiovisuales y fotográficos. Se revelaron las siguientes estrategias fuera del canon: 1) perfeccionamiento de la técnica de ejecución del instrumento y del repertorio a través de la observación, la imitación, la repetición y la escucha activa; 2) conexión del intérprete y el instrumento musical desde el inicio de la construcción del instrumento; 3) construcción de performance con errores y éxitos; 4) recreación de la música según las contingencias del entorno; 5) conexión cadencial fluida y cíclica; 6) uso de acciones prácticas y diversos instrumentos musicales; 7) conversaciones motivacionales y establecimiento de relaciones humanas; 8) encuentros de aprendizaje en lugares y duraciones flexibles. Así, estudiar las estrategias de esta práctica significó establecer relaciones con los mestres, estructura del repertorio, técnica instrumental, forma musical, instrumentos involucrados, así como ejercitar la memoria y las reacciones sonoras en el cuerpo.

Palabras clave: Estrategias de transmisión y albergue de la música. Mestre Tsotsi. Música de la mbira. Moçambique.

INTRODUÇÃO

O etnomusicólogo nigeriano Meki Nzewi (2007) ensina que a pesquisa humana é o alicerce das criações e avanços do conhecimento indígena africano. Ela é essencial para a construção e prática da filosofia da vida humana, globalmente, na contemporaneidade. No campo da música africana, isso demanda a realização de estudos integrativos que representam a base intelectual das pessoas que veiculam os sistemas indígenas das artes performativas (dança, música, drama, meio etc.).

Nos sistemas indígenas africanos, estas artes são concebidas, principalmente, de uma forma utilitária, porquanto a participação ativa da pessoa engendra a socialização e o vínculo espiritual (Nzewi, 2007, p. 91). Isto acontece porque as artes performativas indígenas africanas são um meio transcendente de comunicação com as divindades, ao mesmo tempo em que criam uma atmosfera socialmente coesa (Nzewi, 2007, p. 99).

Esta comunicação e coesão se alicerçam por um princípio teórico indígena prescrito numa rede harmoniosa de múltiplas partes (individualidades) articuladas (dança, música, drama, meio etc.), o Ubuntu. O princípio Ubuntu é visto, pelo historiador e filósofo nigeriano Michael Onyebuchi Eze (2008), como a base da filosofia e da cultura africana, ou seja, trata-se de um tipo de afinidade filosófica e de parentesco entre os povos indígenas do continente Africano.

O termo “ubuntu” é, entre muitas tribos subsaarianas da família linguística bantu, usado para descrever a qualidade ou a essência de ser uma pessoa (Eze, 2008), e, portanto, entre as pessoas praticantes do Ubuntu, há uma constante interação, de modo que a singularidade de uma pessoa enriquece a outra (Eze, 2008). É nesse princípio que se aprende e pratica a ideologia comunal em ações comunitárias: minha contribuição/atributo musical/humano individual faz sentido humano/musical apenas no contexto da qualidade de outros atributos humanos individuais ou linhas musicais diferentes (Nzewi, 2007, p. 10).

Os sistemas indígenas, assim, baseiam-se na complementação de partes interdependentes que resultam em culturas harmoniosas, interpretadas, sensivelmente, segundo o contexto. Logo, o conteúdo estrutural básico e a duração das peças musicais indígenas são manipulados de forma flexível. Assim, o conteúdo real e o desenvolvimento dos modelos melódicos, texturais e formais, na teoria composicional indígena, são informados por outros fatores de criatividade contextual, alguns dos quais musicais, do plano não sonoro (Nzewi, 2007, p. 41).

O etnomusicólogo ganense Kwabena Nketia (1974, p. 58-59) explica que a instrução desses saberes não é, geralmente, organizada numa base institucional normal. O princípio básico, de acordo com ele, parece ser o da aprendizagem através da experiência social, da exposição a situações musicais, bem como da participação em eventos.

É nessa visão que, nas sociedades indígenas africanas, a transmissão musical é compreendida como um processo oral e prático. Assim, também, é a aquisição de habilidades para executar os instrumentos musicais. Em algumas sociedades, porém, existe uma abordagem educacional formal para a aquisição das habilidades em um instrumento (Nzewi, 2007, p. 159).

Dito isso, este artigo investiga as estratégias tsotsianas de transmissão e acomodação da música de mbira, buscando caminhos alternativos que podem auxiliar o processo de ensino e aprendizagem musical na contemporaneidade. O estudo é baseado em experiências diretas vivenciadas na oficina Mukhambira, localizada, atualmente, no distrito de Marracuene, província de Maputo, sul de Moçambique.

Minha vivência na Mukhambira tem sido orientada pelo mestre Ivan Johane Mucavel, também conhecido, artisticamente, por Tsotsi, de onde eu trouxe o termo adaptado “tsotsiana”. Tsotsi é um dos mestres eminentes na revigoração da música moçambicana, em especial a da mbira, um instrumento musical tradicional africano de mais de três mil anos presente no continente¹. A mbira é constituída por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais (Figura 1 e Figura 2), e faz parte dos instrumentos melódicos arranhados de afinação fixa. É melódico porque produz alturas definidas, e arranhado, pois o *performer* – através de dois ou três dedos (unhas) – manipula as lamelas. A mbira tem uma afinação fixa, pois é ajustada – a partir do interesse de sua dona ou dono – durante sua construção, não podendo ter sua afinação alterada durante a execução instrumental/musical.

¹ Cf. (Kubik, 1998).

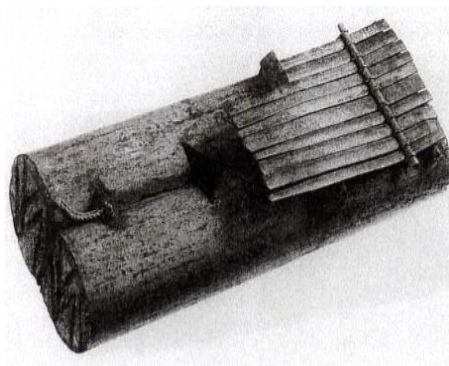


Figura 1: Mbira revestida de bambu. Fonte: Kubik (1998).

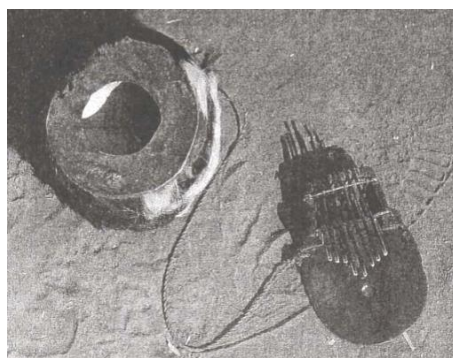


Figura 2: Mbira revestida de metal. Fonte: Kubik (1998).

A pesquisa da transmissão e acomodação da música da mbira na África, embora ainda não consolidada, já vem sendo uma agenda do campo da etnomusicologia. Dessa agenda, o etnomusicólogo estadunidense Paul Berliner (1978) apresentou no livro *The soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe* uma compreensão musical e intelectual da mbira, descrevendo como ele aprendeu a tocar e a envolver-se com conceitos estéticos dos tocadores de mbira da etnia Shona² de Zimbabwe.

As estratégias vivenciadas por esse etnomusicólogo, embora fundamentais, demandam um olhar atual, tanto no Zimbabué quanto em outros contextos africanos. Neste artigo são, assim, compreendidos os processos, as situações e os materiais da formação musical usados na mbira em Moçambique.

As reflexões trazidas no texto foram configuradas a partir da conjugação do cenário da prática da mbira e das lentes bibliográficas da Antropologia, Etnomusicologia e Educação Musical. Recorri ao estudo etnográfico, que me levou, entre 2019 e 2022, a uma convivência no cenário da música de mbira em Maputo (Sul de Moçambique), observando e interagindo com as pessoas e suas filosofias de transmissão e acomodação musical.

² “Grupo dos falantes de Bantu que vive entre rios Zambeze e Limpopo no Zimbabwe, no centro de Moçambique e em uma parte de Zâmbia” (Berliner, 1978, p. 18).

O educador musical e etnomusicólogo brasileiro Luis Ricardo Queiroz (2010, p. 114) explica que a complexidade que permeia a transmissão de saberes culturais tem nos levado a buscar alternativas cada vez mais abrangentes para a compreensão desse fenômeno em diferentes áreas do conhecimento. Assim, este texto pode contribuir para uma visão renovada da música e seus processos de transmissão e acomodação.

No primeiro ponto, são abordadas as bases teóricas da transmissão musical; no segundo, são descritas as estratégias tsotsianas; no terceiro, destilam-se as estratégias do mestre Tsotsi. Antes, porém, de adentrar esses tópicos, faço uma breve descrição do campo empírico da pesquisa e trago os pilares metodológicos.

CAMPO EMPÍRICO

Em Moçambique, a música de mbira é transmitida pelas pessoas mais experientes, comumente, nas suas casas, nas lareiras, nas oficinas de construção de instrumentos, nos saraus culturais, nos festivais etc. Dessa música, participam homens, mulheres e crianças, que podem dançar, cantar e tocar o instrumento em pé ou caminhando pelas aldeias, assim como sentados em uma cadeira³ ou agachados até o chão, sob a(s) árvore(s) (Jahn, 2007, p. 13).

A performance, nessa cena, se torna um momento de viver a estética de tradições africanas, incluindo danças, canções e instrumentos musicais. Em Maputo, a mbira é usada para interpretar práticas oriundas de diversas partes de Moçambique, tais como *kateko*, *mafuwe*, *makhwayi*, *mandowa*, *muthimbha*, *mutute*, *mutxongoio*, *n'dokodo*, *ndjole*, *ngalanga*, *nyau*, *tufu*, *xigubu* etc. Existem outros *performers* que tocam também estilos ou gêneros não moçambicanos, como *ximanjhemanjhe*, *chimurenga*, *ximatsatsa*, assim como *jazz*, *blues*, *reggae*, *afro soul* etc. (Silambo, 2021, p. 9).

A mbira é tocada, tradicionalmente, junto com tambores, goxa ou hosho (chocalho), palmas, estalos e assobios, e, contemporaneamente, com guitarra, bateria, congas, cajon, baixo eléctrico, teclados, saxofone, xigoviya, xitende etc. (Silambo, 2021, p. 9).

Em geral, o repertório é baseado em temas como *Chemutengure*, *Nhemamusasa*, *Nyamaropa*, *Karigamombe*, *Bangiza*, *Taireva*, *Chipembere*, *Mukatiende*, *Kuzanga*, *Mandarendare*, *Chipundura*, *Nhimutimu*, *Shumba*⁴. Esses temas são gerados pelos *modos* que, no contexto da mbira, são peças caracterizadas por frases de estruturas rítmico-melódicas ou por movimentos arranhados típicos do instrumento (Silambo, 2021, p. 18).

Em Moçambique, desde o início do século XXI, têm sido desenvolvidos projetos que vêm alcerçando a transmissão desses saberes. Em 2005, Luka

³ Para assistir ao Mestre Augusto Manejo tocando a mbira nyonganyonga, acesse <https://youtu.be/NmnNLpaNgNM>.

⁴ Estas palavras são oriundas do idioma shona, bastante falado no Zimbábue e no centro de Moçambique.

Mukhavele fundou a Mukhambira, projeto de pesquisa dos instrumentos musicais africanos – incluindo a mbira –, que trouxe novas abordagens, técnicas e tecnologias desses instrumentos. Esta pesquisa experimental foi seguida por Xitata Luthier Africana (2008), Waka Mbira (2013), Modern Mbira (2015), entre outros.

O fundador da Xitata Luthier Africana tinha intenção de tirar esses instrumentos da prateleira⁵ e fazer com que fossem adequados e tocados a partir das necessidades dos músicos e musicistas atuais (Vilanculos, 2021). A Xitata, desde o início de sua existência, influenciou o desenvolvimento de uma indústria de construtores de instrumentos musicais – diga-se da mbira –, em Moçambique, a partir da formação feita a nível nacional, concretamente, nas províncias de Nampula, Tete, Manica, Inhambane, na cidade e na província de Maputo.

O projeto Waka Mbira, por seu turno, visa i) resgatar e massificar a mbira e todas as práticas à sua volta; ii) entregar a mbira as gerações mais novas; iii) colocar a mbira no ensino primário público como uma ferramenta de desenvolvimento cultural de Moçambique; iv) garantir a sustentabilidade dos mestres através da fabricação da mbira e da performance.

O foco da Modern Mbira é inovar o instrumento a partir da experimentação de sistemas de captação electroacoústicos integrados que optimizem sua performance em palcos e com equipamentos acústicos modernos. Este projeto se dedica a i) adotar formas de conservação da mbira contra as mudanças climáticas ou temperaturas extremas; ii) experimentar diversas madeiras nativas (indígenas) e exóticas, com o intuito de explorar novas cores sonoras (timbres); e iii) experimentar novas escalas musicais e tessituras que possibilitem a transposição e a execução de diferentes sistemas musicais, não exclusivamente tradicionais (Macao, 2022).

Não menos importante, é a Festa de Mbira. De acordo com seu o diretor geral, Estevão Amisse (2021), o evento foi criado como um palco de manobra para tornar conhecidos os saberes ligados à mbira que por muito tempo ficaram ofuscados, devido à colonização. Amisse narra, ainda, que

já existe muita curiosidade e até de compra da mbira. [...], e a gente já está a [...] introduzir a mbira para crianças em alguns bairros [Figura 3] [...] numa pequena escala primeiro, mas depois vamos ver qual é a onda da Covid, [...] a ideia é levar para escola primária (Amisse, *entrevista*, 2021).

⁵ Esses instrumentos serviam como objetos de decoração ou de presente para os turistas (Vilanculos, 2019).



Figura 3: Amisse na projeção futurista da mbira, no Museu da Mafalala.
Fonte: Festa da Mbira (2020).

O movimento da Festa de Mbira tem um protagonismo no resgate dos instrumentos musicais africanos e de seus produtos decorrentes. Nessa visão, em Moçambique, já existem instituições formais como a Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane e a Escola Nacional de Música, que também se dedicam ao processo de ensino e aprendizagem da mbira.

Segundo o professor de Etnomusicologia e Mbira, Pedro Siteo (2022), o processo de ensino e aprendizagem da mbira na Escola Nacional de Música foi introduzido, entre os anos 2003 e 2004, com o objetivo de maximizar a prática dos instrumentos musicais tradicionais moçambicanos na escola.

Em 2016, Pedro Siteo introduziu o ensino coletivo da mbira na Escola de Comunicação e Artes, visando maximizar a prática dos instrumentos moçambicanos. Desde então, vem formando pessoas que têm atuado no cenário musical moçambicano. Para além dessas instituições, a Academia *Music Crossroads* e o projeto Xikhitsi têm dado seu contributo.

PILARES METODOLÓGICOS

Nesta pesquisa, a etnografia consolidada em um trabalho de campo, entre os anos 2019⁶ e 2022, consentiu uma significativa interação humana, face a face, com os mestres. O trabalho de campo é um aspecto importante dos estudos etnográficos (Freire, 2010, p. 38), e o cerne desse método é o contato com os seres humanos que fazem e vivem as práticas culturais que estudamos (Cooley; Meizel; Syed; 2008, p. 107). O trabalho de campo no processo etnográfico sintonizou-me com mestres vivos, configurando-se como um meio de aprender sobre sua cultura musical (Barz; Cooley, 2008, p. 4) e trazendo-me a questão, inspirada no etnomusicólogo Anthony Seeger (1988, p. 83): o que, onde, como e para quem acontece no/o processo de transmissão e acomodação da música de mbira, e quem o orienta?

Como tocador de mbira e investigador, utilizei a autoetnografia para obter dados que ajudaram a entender, narrar e validar as minhas

⁶ Sem desconsiderar as experiências iniciadas em 2008.

experiências, numa interação do eu e das pessoas colaboradoras. Esse método permitiu-me analisar minha experiência por meio da autorreflexão (Ellis, 2000), que dá ênfase à interação entre investigador e objeto de estudo (Davies, 2008), envolvendo uma descrição e análise de experiências pessoais (Adams; Jones; Ellis, 2015) que tomam o autor como exemplar etnográfico (Riordan, 2014).

A autoetnografia “é um método adequado de pesquisa relacionado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos” (Benetti, 2017, p. 147). Este método ajudou a organizar e a fazer emergir saberes sobre repertório, tipos de mbira, estratégias de transmissão etc. nos contatos performativos. Assim, além de observar os acontecimentos que se deram na música de mbira, experimentei-os em meu corpo, para trazê-los na minha profissão musical.

Estes experimentos propiciaram uma pesquisa artística aplicada, que, na visão de Silambo (2021a, p. 1-2), consiste-se de um campo de atividade em que os *performers* se envolvem em práticas concretas para fazer a arte performativa, seja em palco, sob de uma árvore, num recinto comunitário, na oficina ou em espaços onde ocorrem atividades experimentais abertas à exploração criativa do corpo, com o meio e com os materiais disponíveis.

Esta metodologia foi articulada com pesquisa bibliográfica, observação participante, notas de campo, registro audiovisual, registro de fotografia e entrevista semiestruturada. A observação participante permitiu minha inserção e compreensão do que ocorre nas atividades. Tornei-me sujeito da prática, estabelecendo uma participação, ativa e diretamente, conectada às pessoas estudadas. Este envolvimento incluiu conversar, experimentar, cantar, tocar.

As notas de campo expandiram as reflexões do que foi vivenciado, favorecendo o registro das minhas observações diárias sobre as ações empreendidas e emergentes (sinais sonoros e gestuais, técnicas instrumentais e transmissão etc.). Na descrição das notas, incluí a data da experiência, a duração, o lugar, o repertório, o tipo de mbira e as estratégias aplicadas.

A gravação audiovisual concretizou a observação de elementos estruturais, como contornos melódicos, chamamento cadencial, forma musical, estratégia de posição e arranhecimento das lamelas, elaboração de temas etc. O vídeo, em particular, revelou detalhes como, por exemplo, os movimentos corporais. As fotografias serviram, também, para ilustrar aspectos processuais.

As entrevistas semiestruturadas – com perguntas abertas –, feitas junto a intervenientes da música de mbira, foram realizadas, transcritas e organizadas com vista a construir as percepções sobre sua formação na cena da mbira.

TRANSMISSÃO E ACOMODAÇÃO MUSICAL: BASES TEÓRICAS

A arte performativa é um legado dos grupos socioculturais na África. Sua influência, transmissão e acomodação em gerações são como uma vibração infinita de preparação e de enfrentamento da vida. Lendo o educador musical brasileiro, Chico Santana (2019, p. 12), percebo que “através da convivência e interação de diferentes gerações de mestres, certas características musicais se constroem e se transformam, ao mesmo tempo em que mantém elementos centrais da sua identidade”.

Nessa visão, a transmissão musical consiste em um conjunto de caminhos, formas e processos como os diferentes grupos recebem e passam, abertamente, suas músicas em suas culturas, permitindo a circulação de diversos saberes (Silambo, 2020, p. 61). A transmissão contém em si atividades que permitem ao indivíduo acomodar em seu corpo os costumes que se dão no tempo e espaço cotidiano. Assim, o método de transmissão, de acordo com o etnomusicólogo checo Bruno Nettl (1997, p. 8), é uma das coisas que determinam o curso da história em uma cultura musical.

Nessa perspectiva, os etnomusicólogos brasileiros Luís Ricardo e Vanildo Marinho (2017, p. 63) sustentam que cada cultura idealiza e estrutura seus processos de formação musical de acordo com seus conceitos e valores. Assim, as estratégias de transmissão e acomodação passam por uma seleção cultural definida pelo grupo detentor dos saberes, em que ocorre uma habilitação ou apropriação da sabedoria da geração predecessora a partir de uma experiência contemporânea vivida e materializada no corpo.

Em sociedades indígenas africanas, a transmissão e acomodação concretizam a educação musical, que, como explicam os etnomusicólogos Paul Berliner (1978), Kwabena Nketia (1979) e Meki Nzewi (2007), é um processo oral, prático e gestual ancorado na memória dos guardiões de saberes musicais, mestres e anciãos reconhecidos nas comunidades. Este processo é orientado de forma direta ou indireta em culturas musicais específicas.

A transmissão direta consiste em uma sessão programada, na qual os pares se encontram e a pessoa mais experiente transmite as suas práticas para outra, enquanto que a transmissão indireta acontece através da participação passiva ou ativa em encontros, festivais, brincadeiras, cerimônias, ensaios, junto a lareiras, entre outros lugares, nos quais as pessoas vão construindo sua habilidade sem intervenções diretas ou programadas (Silambo, 2018, p. 54).

As atividades de transmissão e acomodação realizadas nesses espaços são incorporadas através de treinamento, experiências anteriores e, sobretudo, copiando as atividades dos mais experientes. O antropólogo britânico Timothy Ingold lembra que “copiar não é fazer transcrição automática de conteúdo mental de uma cabeça para outra, mas é, em vez

disso, uma questão de seguir o que as outras pessoas fazem” (Ingold, 2010, p. 21):

O iniciante olha, sente ou ouve os movimentos do especialista [mestre] e procura, através de tentativas repetidas, igualar seus próprios movimentos corporais àqueles de sua atenção, a fim de alcançar o tipo de ajuste rítmico de percepção e ação que está na essência do desempenho fluente (Ingold, 2010, p. 21).

O ato de copiar, na transmissão e acomodação do saber indígena africano, é acompanhado pela noção de mostrar.

Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor [mestre] é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar, especialmente, deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim “pegar o jeito” da coisa. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma “educação da atenção” (Ingold, 2010, p. 21).

A educação da atenção está quase sempre vinculada à ação aural, usada nesta pesquisa como referência direta ao ato de aprender a tocar ou cantar de ouvido, escutando-se gravações ou performances dos mais experientes. O termo “aural” é vinculado a uma percepção global do indivíduo, no que se refere à compreensão e à acomodação dos elementos transmitidos (Nettl, 1983).

Assim, a transmissão, mas, sobretudo, a acomodação de saberes depende do comprometimento dos menos experientes para consolidar sua participação efetiva numa determinada atividade que será cultivada, como qualquer habilidade, por meio do treino em um ambiente potencializado pelas pessoas participantes. Por esse motivo, as habilidades podem variar de um indivíduo para outro, a depender do olhar e da forma coletiva ou individual como se aproxima, entra em contato e aprende uma cultura musical.

Na música de mbira, por exemplo, ser mais experiente não significa, necessariamente, tocar perfeitamente todo repertório. A pessoa pode ocupar um lugar de mestre ou aprendiz, dependendo da ocasião ou da música a ser passada ou recebida, culminando com uma transmissão ou formação recíproca. No âmbito da educação por Paulo Freire (2003), percebe-se que há ali uma relação de aprendizado mútuo entre o educador e o educando, ou seja, um aprende com outro. Nessa linha, os estudos do campo da Educação Musical apontam que

Aprender dos e com os outros supõe uma aprendizagem a partir da qual cada indivíduo desempenha uma dupla função, é responsável pela própria aprendizagem e, ao mesmo tempo,

é um facilitador da aprendizagem dos demais. O aluno pode ser ora mestre, ora aprendiz, dependendo da tarefa a ser realizada (Carrascosa, 2014, p. 39).

Se estivéssemos na batucada do samba, Santana (2019, p. 10) diria que “[...] os ritmistas aprendem e ensinam de forma integrada, observam e são observados enquanto tocam, apoiando a prática uns dos outros, criando maneiras de movimentar o corpo e tirar som do instrumento [...]”. Portanto, as pessoas são responsáveis umas pelas outras na passagem e recepção, abertas, de técnicas materiais e sociais que complementam as necessidades das suas práticas.

As bases teóricas discutidas acima podem ser confirmadas por depoimentos de vários mestres de mbira, por mim entrevistados, ao se referirem à forma como foram formados ou formam outras pessoas. Dessa maneira, Estevão Amisse (*entrevista*, 2019) comenta: “comecei sozinho a criar. Imaginava uns sons, pegava as teclas, criava aqueles sons que eu desenhava na mente”. Ivan Mucavel (*entrevista*, 2019) justifica: “eu, na verdade, começo mbira tocando sozinho, porque, se tu pegas uma mbira, tocas um tema, um som, outro som, começa a perceber que ela começa a te levar, começa a te chamar, e ela tem essa capacidade de criar um encantamento inicial”.

Beauty Siteo (*entrevista*, 2019) narra: “ele [referindo se ao seu mestre] fez uma apresentação morfológica do próprio instrumento e deu-me alguns temas e fui praticando”. Clélio Vilanculos (*entrevista*, 2019) relata: “as pessoas aprendem observando, ouvindo, repetindo aquilo que vou fazendo”. Virgínia Uamusse (*entrevista*, 2021) conta: “ele [o mestre] me explicou a estrutura do instrumento, a origem do instrumento, o historial do instrumento e depois comecei já a aprender a execução do próprio instrumento e daí fomos seguindo”. Delta Cumbane (*entrevista*, 2021) comenta: “ele [o mestre] dá-me o exercício e manda-me praticar, praticar que é para ficar mais leve, [...] o principal que ele disse é prática, eu tenho que praticar, praticar muito mesmo para poder fluir”. Antônio Simango (*entrevista*, 2019) narra: “eu aprendi a tocar a mbira nyunganyunga com vários mestres, porque nunca tive alguém que se chamasse meu professor [...]. O que aconteceu foi que tive [o] instrumento e fui juntando-me a vários artistas”. E, por fim, Auro Dos Marquile (*entrevista*, 2022) descreve: “aprendi com minha entrega e curiosidade. Dei-me tempo para executar e correr atrás da explicação. Aprendi com o ouvido, de forma autodidata, questionando outros [tocadores], vendo outras lógicas, escutando muito a música de mbira”.

Estas falas abrem janelas para a compreensão de que a aprendizagem da maioria dos tocadores da mbira ocorre, quase indiretamente, entre as pessoas participantes e, portanto, quem ensina é a vivência socializadora do mundo da música de mbira, “e é nas trocas, na observação do outro, que se

aprende”, como remata a educadora e etnomusicóloga brasileira Luciana Prass (1998, p. 144).

Portanto, como em outras culturas musicais orais, a arte performativa da mbira é reconhecida pelas pessoas praticantes como sendo auditiva, visual e tátil⁷. Aprende-se a escutar, escutando; a tocar, tocando; a cantar, cantando. É como acontece na batucada de Samba, na qual

os ritmistas aprendem a tocar observando e escutando – interagindo – com seus pares, independente da experiência acumulada que cada um tenha. Os ritmistas observam a ação corporal uns dos outros e todos se tornam referência, reverberando saberes dinamicamente. A consonância musical depende de uma boa comunicação corporal, seja através de uma marcação coletiva dos pés, seja no reconhecimento de um sinal de regência do mestre ou da observação e assimilação de uma forma de segurar a baqueta e movimentar o copo [...] (Santana, 2019, p. 13).

Em suma, o envolvimento musical como na música de mbira resulta de experiências intensamente vivenciadas no meio social, e inclui não apenas a observação e a execução de repertório ou instrumento, mas também o estabelecimento de uma sensibilidade, familiaridade e confiança com relação à música e às pessoas. A partir dessas concepções, apresento as experiências de transmissão e acomodação diretas vivenciadas junto do mestre.

DESCRIÇÃO DAS ESTRATÉGIAS TSOTSIANAS DE TRANSMISSÃO E ACOMODAÇÃO DA MÚSICA DE MBIRA

O cenário é de calor, frio e chuva. Estou posicionado na paragem de Magoanine – CMC. Para chegar à Mukhambira, preciso de dois *minibus*. Vendo um lá de longe, minha mão se estica como um rebote. Ela emite um sinal para o motorista. Apesar da alta velocidade, ele, por fim, consegue imobilizar a viatura e logo o cobrador me insere no espaço por onde entrava o ar para os passageiros.

Somos desafiados por uma defeituosa circulação de ar, mas “ganho” ânimo, pois, como recompensa, terei aprendizados com o mestre. Chego a Marracuene, a quase 27 quilômetros da cidade de Maputo, e desço do *minibus*, seguindo a caminhada na areia vermelha, em um espaço que me insere diante de sons da natureza: as árvores, o capim, os pássaros.

Por fim, chego a Mukhambira, mas antes de entrar em seu recinto, escuto uma voz, aparentemente, meio rouca, me saudando em suaíli – Moto m’djindja, “fogo que, dificilmente, se apaga, faça chuva, vento ou sol” (Mucavel, *entrevista*, 2019).

⁷ Cf. Arroyo (2000).

Esse era o trajeto que, em dias, tinha de percorrer para compreender as estratégias da mbira. A Mukhambira havia se tornado minha casa e, portanto, cada encontro era feito junto de uma refeição. Diariamente, eles duravam entre três e cinco horas, e eram realizados debaixo das árvores *n'sala* e *n'tsiva*⁸ (Figura 4), dentro da oficina, na varanda ou no pátio ao ar livre.



Figura 4: Árvores *n'sala* e *n'tsiva*. Fonte: Captação própria.

Ali e acolá, tocávamos *nyamaropa*, *karigamombe*, *bangiza*, *chemutengure*, *nhemamusasa*, *mama Africa*, *nharira*, *tshiketa kudelela*, *back to ancient Africa* etc. Esse repertório era apropriado por nossos corpos pela prática, usando mbira dzaVadzimu (Figura 5) e mbira dzavaNyungué, Moto M'djindja⁹ (Figura 6) com exceção da música *Nharira* pensada para mbira nyunganyunga (Figura 7).

Este cenário permeava assim, de acordo com Santana (2019, p. 3), uma relação – direta desde o início – com o instrumento e entre as pessoas praticantes. “Era mbira só. Às vezes, era uma mbira que eu tocava e passava para outro [...]. Era mesmo na oralidade [...]” (Mucavel, *entrevista*, 2019).



Figura 5: Mbira dzaVadzimu. Fonte: Captação própria.

⁸ Próximas uma da outra.

⁹ Esta mbira contém em si a mbira dzaVadzimu e a nyunganyunga.



Figura 6: Mbira dzavaNyungué Moto M'djindja. Fonte: Captação própria.



Figura 7: Mbira nyunganyunga da Xitata. Fonte: Captação própria.

Para transmitir ou acomodar uma música, o mestre tocava-a completa e depois a dividia, lentamente, em padrão básico e com variações¹⁰, fazendo separação da mão direita (lamelas graves e médias) e da mão esquerda (agudas) - Figura 5. Assim, o mestre demonstrava, tocando, como se deveriam fazer (Prass, 1998, p. 154).

O meu papel nessa ação era de escuta ativa, mas, em paralelo, observava a forma de segurar a mbira, a posição das mãos¹¹, os movimentos dos dedos e a postura do corpo¹². Nesse processo, o mestre tendia a tocar e a cantar as músicas de maneira mais rápida e exigente¹³, sentado. Quando tentava tocar de pé, não finalizava uma música sem reclamar: “estou a ficar sem fôlego, não consigo me controlar”.

Para colmatar essa situação, por um lado, o mestre apoiava sua mbira sobre o chão, assegurando que esta posição contribuía para aliviar-se do peso e ajudava na precisão do polegar esquerdo, principalmente em polirritmias¹⁴. Por outro lado, nas ocasiões em que o mestre tocava de pé, usava um cinto – o mesmo da guitarra – para posicionar o instrumento, tecnicamente e de maneira confortável.

¹⁰ Estruturalmente, o repertório da mbira é composto pelo padrão básico e por variações que apresentam uma chamada e resposta.

¹¹ Em 20/01/2021, por exemplo, observei que o dedo menor é introduzido no orifício da tábua.

¹² Venho tocando a mbira desde 2008, no entanto, não sabia tocar a mbira dzaVadzimu.

¹³ *Tshiketa kudela e back to ancient Africa*.

¹⁴ Observação feita em 23/6/2021.

Tendo eu escutado e observado, o mestre orientava-me que ficasse em algum lugar do recinto para praticar o repertório usando sua mbira dzavaNyungué Moto M'djindja. Esta prática, isolada do mestre, aconteceu nos primeiros dias, quando ele ainda estava construindo a minha mbira dzaVadzimu. No entanto, sempre que ouvia um fluxo na minha execução, fazia interrupções para conversas e mostrava outras acentuações do mesmo *modo*.

Lembrei-me do que Prass (1998, p. 102) descreveu sobre a escola de samba: “o mestre, apesar de, geralmente, estar na escola durante o ensaio, só comparecia na garagem de vez em quando, para ouvir, dar uma olhada, comunicar alguns avisos [...]”.

A estratégia de comparecer de vez em quando ficou remota quando, em cerimônia, recebi a minha mbira. Desde então, quando o mestre tocava uma música ou parte dela, eu tentava, com erros e acertos, imitá-lo, transcrever para os meus dedos e na minha mbira, imediatamente. Primeiro, transcrevia o padrão básico e, depois, as variações, podendo dividir cada um em seções de chamada e resposta. Cada seção era repetida de forma lenta, primeiro no polegar esquerdo e depois no polegar e no indicador da mão direita, tentando-se, aos poucos, combinar ambas as mãos.

Com mais tentativas, ganhava o fluxo das duas mãos combinadas e apresentava ao mestre, fazendo possíveis confirmações. Atentamente, ele verificava os movimentos dos meus dedos e tocava junto quando percebia que eu executava fluidamente todo o ciclo, mesmo que de forma lenta. A execução em andamento lento era essencial para a compreensão e assimilação do *modo* ou da música.

Para Santana (2019, p. 9), tocar lentamente permite ao aprendiz compreender a sequência de movimentos e gestos necessários para interpretar determinadas partes da música. Esta execução (repetição e imitação) lenta era, como vimos, complementada pela estratégia de fragmentação das partes tocadas em cada uma das mãos.

A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado. A repetição tanto de trechos como de músicas inteiras era uma estratégia constante. Servia tanto à absorção das habilidades técnicas dos instrumentos, quanto subsidiava a memorização de frases e padrões rítmicos, gerando inclusive processos reflexivos a partir dos quais os trechos das músicas cresciam em qualidade de execução (Prass, 1998, p. 155).

Nessa pesquisa, tal como na de Prass,

a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e

devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais, exatamente, igual ao que imitou (Prass, 1998, p. 157).

Para que de fato houvesse material a ser imitado, a cada encontro, novos *modos*, músicas ou partes destes eram trabalhados, mas tudo era antecedido pela prática conjunta do repertório já apropriado. Era na prática que o mestre revelava mais variações, enquanto eu mantinha o padrão básico, e, posteriormente, fazia sua fragmentação lenta, para que eu pudesse imitar. Depois, me era dado tempo para praticar (descobrir) melhores formas de encaixar nos meus dedos as estruturas por ele tocadas.

Foi em momentos de prática que o mestre explicou que é preciso conectar de forma fluida a cadência e o início do *modo*, para facilitar o chamamento espiritual em rituais¹⁵. Assim, o *modo* deve-se mover, rítmica ou melodicamente, a cada volta, ou, de acordo com a escritora brasileira Leda Maria Martins (2003, p. 66), a repetição era sempre sujeita a revisão, sempre passível de reinvenção, repetição que nunca se oferecia da mesma maneira. Para tal, é relevante fortalecer os músculos dos dedos, começando-se pela mão esquerda, em cada música, pois é a partir dessa base que se tecem as estruturas da mão direita e a improvisação.

A prática da improvisação era, inicialmente, feita de forma intercalada, onde eu buscava copiar de forma mais fiel os desenhos do mestre. Mais adiante, ele me deu dicas práticas para desenvolver improvisos livres, sem imitar seus desenhos, mas usando os recursos musicais de práticas anteriores. Mostrou-me as linhas de improvisação a partir de cinco lamelas tocadas pela mão direita. O movimento dessa linha era, basicamente, descendente e baseava-se num intervalo de cinco lamelas paralelas (polegar e indicador da mão direita descendo alternadamente), finalizando com movimento oblíquo (polegar direito arranhando a lamela 1 enquanto o indicador desce com as lamelas 4, 3 e 2, na mão direita, também alternadamente).



Figura 8: Movimento descendente improvisado. Fonte: Captação própria.

¹⁵ Observação em 17/03/2021.

Foi trabalhando a improvisação que compreendi que o esquema sonoro idiomático desta mbira é, especialmente, baseado na permutação das lamelas de forma oitavada, dentro e fora da mesma estrutura rítmico-melódica. Este esquema é organizado de tal maneira que cada registro seja estrategicamente posicionado para facilitar a distribuição dos dedos e a permutação das lamelas (Figura 9). Estar capacitado para improvisar era importante para poder ornamentar o repertório.



Figura 9: Relação das lamelas da mbira dzaVadzimu em Sol¹⁶. Fonte: Captação própria.

A minha entrada nas músicas era indicada por um sinal sonoro (aumento da intensidade) e/ou sinais gestuais, emitidos pelo mestre (o movimentar da mbira, do dedo, movimentos de braço para cima, para baixo, para a esquerda ou direita). Para encerrar as músicas, eram emitidos sinais sonoros, como a redução ou aumento da intensidade e/ou alteração ou deslocamento de acentuações rítmicas, melódicas e harmônicas.

As marcas que esses sinais pontuam no repertório eram aspectos responsáveis pela boa performance. A partir disso, compreendi que a educação musical ocorria, basicamente, através de sons realizados com os instrumentos e na expressividade do olhar e dos gestos corporais (Prass, 1998, p. 154).

Com a prática e através das falas do mestre, fui entendendo que a estrutura tradicional da música de mbira é feita com uma transformação da matéria-prima da sua composição: começar com pouco material do *modo*, adicionar outros materiais, aos poucos, à medida que se vai repetindo o ciclo, e reduzir o material em direção à cadência.

Na prática, foram usados outros instrumentos musicais. No estudo da música *bangiza*¹⁷, o mestre tocou goxa (Figura 10), explicitando que seu fundo sonoro contínuo é, idiomáticamente, importante na música de mbira.

¹⁶ A (lá), B (si), C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), e G (sol).

¹⁷ Observação feita em 02/04/2021.

Em outra experiência¹⁸, tocou um instrumento melódico de cordas, inventado por ele (Figura 11). Muitas vezes usou palmas, estalos e tambores, enquanto eu tocava a mbira.



Figura 10: Goxa. Fonte: Captação própria.



Figura 11: Instrumento de nome ainda desconhecido¹⁹. Fonte: Captação própria.

Junto à prática, aconteciam outras ações. O mestre proporcionava momentos de conversas abertas sobre a vida, alegando serem importantes para uma prática com energias renovadas. Em outras situações de diálogo, focávamos no conteúdo das letras que, em geral, destacam a identidade cultural e o cotidiano africano.

Foi numa conversa, falando da técnica de execução, que o mestre explicou que já não precisava, obrigatoriamente, das unhas para tocar a mbira, pois sua ponta de dedo já estava familiarizada (calejada) para tocar as lamelas do metal e já nasciam calos. Porém, segundo ele, quando sabe que haverá uma apresentação pública, na qual precisará tocar mbira por muito tempo, deixa as unhas crescerem um pouco.

A partir dessas conversas, comecei a ser mais aberto para com o mestre e com a própria música, procurando por soluções mais proficuas

¹⁸ Observação feita em 23/06/2021.

¹⁹ O mestre ainda não deu nome a essa obra.

para meus encontros performáticos. A prática do dia 02 de abril de 2021, por exemplo, foi mais intensa, e todas as três unhas foram gastas²⁰ (Figura 12). Sentia dores no polegar esquerdo, por conta do longo período de prática e da realização de movimentos aos quais não estava ainda habituado. O polegar e o indicador da mão direita, cujas unhas foram mais gastas, e de maneira irregular, produziam um timbre diferente (como se se tratasse de dois timbres, um da pele e outro da unha).



Figura 12: Implicações da prática da mbira nas unhas e nas pontas dos dedos. Fonte: Captação própria.

Fui descobrindo, mais tarde²¹, que havia lamelas com pequenas ranhuras no teclado da mbira, precisando de acabamento. Limei as respectivas lamelas (Figura 13). Também fui compreendendo que, à medida que ia tocando, as lamelas ganhavam uma superfície lisa.



Figura 13: Eliminação das ranhuras nas lamelas. Fonte: Captação própria.

Aliado a questões técnicas, o mestre confirmou²² que, quando construiu minha mbira, mediu suas partes tendo em conta o tamanho de sua mão (maior que a minha), já que eu não me encontrava por perto. Consequentemente, alguns movimentos são desconfortáveis para mim, a

²⁰ Possivelmente, o fato de a mbira ser nova e não ter sido totalmente limada durante a construção, impactou no gasto rápido das unhas.

²¹ Observação feita em 07/04/2021.

²² Em conversa em 09/04/2021.

ponto de o orifício da tábua ter criado calo na parte inferior do meu dedo mindinho (Figura 14).



Figura 14: Calo na parte inferior do dedo mindinho. Fonte: Captação própria.

Após ter assimilado os elementos estruturais básicos da música em pesquisa, o mestre sugeriu que eu compusesse uma música na base do estilo *jít*, ou seja, usando um padrão repetitivo, do princípio ao fim. O *jít*, disse o mestre, é um estilo pensado para a dança. Enfim, continuo tendo encontros com ele e enfatizado as estratégias acima.

DESTILAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS TSOTSIANAS DE TRANSMISSÃO E ACOMODAÇÃO DA MÚSICA DE MBIRA

As estratégias de transmissão e acomodação da música de mbira se tecem numa diversidade de ações homogêneas. Aqui, faço uma destilação de tais estratégias como um dos métodos de separar elementos homogêneos, revelando um conteúdo comumente oculto. Portanto, das reiterações da pesquisa, evidenciaram-se catorze estratégias aplicadas pelo mestre Tsotsi.

1) **Contato íntimo entre o performer e o instrumento:** antes de iniciar a aprendizagem, a pessoa menos experiente encomenda a sua mbira. Para sua confecção, o construtor costuma medir a tábua e as lamelas segundo a palma e dedos do futuro dono do instrumento, para dar maior conforto na performance. Na construção, as lamelas podem ficar com ranhuras que, geralmente, são sentidas pelos dedos, durante a prática. Elas podem ser eliminadas não apenas com uma lixa, mas também à medida que os dedos vão encontrando o melhor encaixe nas lamelas, a fim de se produzir a sonoridade pretendida.

2) **Escuta ativa e observação da técnica:** são criadas situações de escuta analítica da música, completa ou em partes. A forma de segurar a mbira, a posição das mãos e os movimentos dos dedos são aprimorados, copiando-se o mestre. Aos poucos, a pessoa menos experiente estabelece uma postura ideal para seu corpo e sua sonoridade.

3) **Tentativas de erro e acerto:** a técnica de arranhar é aprimorada através da execução do repertório. O estudo das seções de chamada e resposta, das mãos separadas e combinadas com e sem o mestre, é feito de forma lenta, abrandada, até atingir-se o andamento pretendido.

4) **Desenvolvimento da memória muscular:** a repetição de seções do mesmo *modo* por um período relativamente longo fortalece os músculos. Numa primeira fase, esta repetição e fortalecimento muscular podem causar ligeiras dores no pulso e nos dedos, devendo-se buscar caminhos para lidar com tais elas²³.

5) **Revelação repentina das variações:** o mestre toca as variações no registro agudo da mbira, de forma brusca, estimulando ao menos experiente para uma percepção e imitação de frases.

6) **Elaboração da música:** o *performer* é estimulado a tocar inúmeras variações da mesma música e a criar suas próprias frases para desenvolver a textura e a forma. Inicialmente, a improvisação é feita apenas pelo mestre. Pouco a pouco, ela é realizada de forma intercalada entre ele e o menos experiente. Depois, o menos experiente fica livre para desenhar, individualmente, a sua improvisação.

7) **Emprego de repertório achegado aos intervenientes:** fora do repertório tradicional da mbira, são usadas músicas compostas pelo próprio mestre e pelo menos experiente, como forma de explorar a matéria-prima do repertório acomodado.

8) **Prática conjunta e individual:** a prática conjunta serve para trabalhar o fluxo cíclico do repertório, bem como a sua recriação conforme as contingências do meio. Nela, confirmam-se as estruturas (ritmos e temas) das músicas, sem necessariamente haver consultas ao mestre. Na prática individual, o menos experiente aprimora sua técnica e sonoridade, e faz suas criações a partir do material acomodado.

9) **Capacidade de conexão cadencial:** é preciso habilitar-se na interligação fluida e cíclica entre a cadência e o início de cada música. O encerramento das músicas pode ser feito reduzindo-se ou aumentando a intensidade sonora, bem como pela alteração ou deslocamento das acentuações rítmicas, melódicas ou harmônicas. Estes e outros sinais também são úteis para as entradas ou saídas, por parte do canto.

10) **Valorização do esquema sonoro:** o reconhecimento prévio das relações sonoras entre os registros da mbira possibilita a criação de variações a partir de lamelas permutáveis; ajuda, igualmente, na percepção isolada da melodia, que soa em um determinado registro do instrumento.

11) **Ferramenta básica:** o principal meio de transmissão e acomodação é a mbira. O processo inicia-se mesmo antes de o menos experiente adquirir seu instrumento. Neste momento, ele usa a mbira do mestre, que toca uma

²³ Outros mestres optam por massagear os dedos com água quente depois da prática.

determinada secção ou tema e passa para o menos experiente replicar. Esta estratégia demanda mais tempo para a assimilação, mas isto fica resolvido quando o menos experiente adquire a sua mbira.

12) **Uso de instrumentos variados:** na prática contemporânea de Moçambique são mais usadas a mbira nyunganyunga e a mbira dzaVadzimu. Cada tipo de mbira tem um esquema peculiar que influencia a produção de certos padrões no repertório. Após uma execução fluida de uma determinada música, é comum que o mestre, em vez de tocar mbira, toque outros instrumentos, pois a textura e a essência da música de mbira deve ser tecida em articulação com outros instrumentos.

13) **Participação em performance pública e interação com outros mestres:** a performance pública serve como um espaço de interação com o público e outros mestres, em que o *performer* propõe passagens da música que são, idiomáticamente, cantadas pelo público.

14) **Conversas de motivação e estabelecimento de relações humanas:** são feitas interrupções da prática para conversas abertas em torno do repertório, da mbira e da vida, junto de uma refeição.

NOTAS FINAIS

A autoetnografia permitiu imersão e experimentos de saberes da cultura da mbira, emergindo estratégias exercidas segundo as contingências do espaço, tempo e material disponíveis. Com o olhar ampliado pela Antropologia, Etnomusicologia, Educação Musical e o Campo Empírico Gestual, Oral e Prático, foram apreendidas as estratégias de transmissão e de acomodação da música de mbira, contribuindo com alternativas metodológicas abrangentes.

As estratégias que podem ampliar o atual ensino e aprendizagem musical são: 1) o aprimoramento da técnica de execução do instrumento e do repertório por meio da observação, da imitação, da memorização, da repetição e da escuta ativa; 2) a ligação do *performer* e do instrumento desde o início da construção do seu instrumento; 3) a construção da performance através de tentativas de erro e acerto; 4) a recriação da música segundo as experiências dos participantes e as contingências do meio; 5) a conexão cadencial fluida e cíclica; 6) o uso de ações práticas e de diversos instrumentos musicais; 7) as conversas de motivação e estabelecimento de relações humanas; 8) os encontros de aprendizagem em lugares e com durações flexíveis.

Assim, estudar as estratégias de transmissão e de acomodação da música de mbira significa estabelecer relações humanas com os mestres, a estrutura do repertório, o esquema e a técnica do instrumento, a forma musical e cadencial, os instrumentos musicais envolvidos, assim como exercitar a memória e as reações da música em seu corpo.

Entender, discutir e validar estas estratégias tenciona certos paradigmas da performance e educação musical eurocêntricas – teoria, método, técnica e repertório –, valorizando práticas musicais africanas, historicamente marginalizadas, mas ricas em caminhos de ensino e aprendizagem. Isso significa se contrapor à lógica da colonialidade no ensino da música (Queiroz, 2017) e promover caminhos baseados na diversidade.

Para que esta pesquisa possa indicar caminhos possíveis para o ensino e a aprendizagem de música em variados contextos, é importante que se tome em conta os seguintes desdobramentos: massificar a pesquisa sobre o que, onde, como e para quem acontece uma determinada prática musical, e perceber quem a orienta e que ferramentas são adotadas; contemplar as práticas musicais africanas, indígenas, afrocentradas, seus modos de pensar, de fazer e de transmitir música na academia; promover um espaço, dentro e fora da academia, onde os mestres possam ensinar suas práticas culturais e, de fato, ser valorizados; e adaptar a infraestrutura da educação e formação formal à sua realidade regional.

O meu desafio, particularmente, é expandir esse olhar a partir de outros mestres investigados numa pesquisa que está sendo desenvolvida em uma instituição superior.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy H.; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2015.

AMISSE, Estevão. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo/Moçambique, 05 set. 2019. Gravação em aparelho celular.

_____. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo/Moçambique, 26 mar. 2021. Gravação em aparelho celular.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

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

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

CARRASCOSA, Elizabeth Martinez. *O Projeto Guri e a percepção harmônica em crianças de 6 a 9 anos: um estudo sobre a aquisição do conhecimento da*

tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo. 2014. Tese (doutorado em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

COOLEY, Timothy J.; MEIZEL, Katherine; SYED, Nazir. Virtual Fieldwork: Three Case Studies. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 90-107.

CUMBANE, Delta. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo/Moçambique, 08 dez. 2021. Gravação com câmera.

DAVIES, Charlotte A. *Reflexive Ethnography: A Guide To Researching Selves and Others*. 1. ed. New York: Routledge, 2008.

DOS MARQUILE, Auro. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo/Moçambique, 18 fev. 2022. Gravação com câmera.

ELLIS, Carolyn. Creating Criteria: An Ethnographic Short Story. *Qualitative Inquiry*, v. 6, n. 2, p. 273–277, 2000.

EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. *Afr. J. Philos*, v. 27, n. 4, p. 106-119, 2008.

FESTA DE MBIRA (org.). *Mestre Gas Butana no progeção do futuro da mbira no Museu da Mafalala*. Maputo, 2020. 1 fotografia, color.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

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

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

MACOO, Ozias. *Entrevista concedida a Micas Silambo*. Maputo/Moçambique, 18 fev. 2022. Gravação em aparelho celular.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

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

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

NZEWI, Meki. *Contemporary Study of Musical Arts Informed by African Indigenous Knowledge Systems*. v. 1. Pretoria: Ciimda²⁴ series, 2007.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Norte, Porto Alegre, 1998.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

_____. Traços de colonialidade na educação superior em música no Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, n. 39, p.132-159, 2017.

RIORDAN, Niamh O. Autoethnography: Proposing a New Method For Information Systems Research. In: Twenty Second European Conference On Information, 22, 2014, Tel Aviv. Complete research. *Anais...*, 2014. p. 1-14.

SANTANA, Chico. Reverberações de saberes na batucada de samba. *XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação*. Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos. Campo Grande, 2019.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical antropological of na Amazonian people*. Cambridge University Press, 1988.

SIMANGO, Antônio. *Entrevista concedida a x*. Maputo/Moçambique. 06 set. 2019. Gravação em aparelho celular.

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. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

_____. Transmissão musical dos Vachayi va Timbira em Maputo na contemporaneidade: experiências do Mestre Chacada. In: MORAIS, Maria de Jesus; VASCONCELOS, Eduardo Alves; GOMES, João Carlos. *Identidades, conflitos e práticas culturais*. Rio Branco: Nepan Editora, 2020.

_____. Performance da mbira em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M'djindja. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-37, 2021.

_____. *Tshiketa Kudelela "Mbira": compositor, estilos e estéticas musicais do Sudeste da África*. *XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – João Pessoa, 2021^a.

²⁴ Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance.

SITOE, Beauty. *Entrevista concedida a X.* Maputo/Moçambique, 25 set. 2019. Gravação em aparelho celular.

SITOE, Pedro. *Entrevista concedida a Micas Silambo.* Maputo/Moçambique, 07 mar. 2022. Gravação em aparelho celular.

VILANCULOS, Clélio. *Entrevista concedida a Micas Silambo.* Maputo/Moçambique, 5 set. 2019. Gravação em aparelho celular.

_____. *Entrevista concedida a Micas Silambo.* Maputo/Moçambique, 26 mar. 2021. Gravação em aparelho celular.

UAMUSSE, Virgínia. *Entrevista concedida a Micas Silambo.* Maputo/Moçambique, 21 jan. 2021. Gravação com câmera.

Recebido em 30/09/2022, aprovado em 08/10/2022

Micas Orlando Silambo é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Natural de Maputo, Moçambique, é mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2018) e Licenciado em Música pela Universidade Eduardo Mondlane (2012). Atua em vários níveis de ensino privado e público de Moçambique, incluindo o ensino primário (EPC Cassimatis, EPC de Chigubuta, Willow International School-Maputo), técnico profissional (Instituto de Formação de Professor de Chibututuíne) e superior (Universidade Eduardo Mondlane). É também Musicólogo pesquisador da música tradicional moçambicana. <https://orcid.org/0000-0002-4682-043X>