

Métodos contracoloniais para o ensino e aprendizagem musical escolar: dicas de transmissão e absorção da música de mbira

Comunicação

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

Resumo: A partilha de experiências de ensino e aprendizagem em contextos pode regenera a criatividade pedagógica da Educação Musical em Moçambique e no mundo fora. Este texto pesquisa as dicas de transmissão e absorção da música de mbira em Moçambique, buscando caminhos para contracolonizar o ser e o saber a partir de métodos de ensino e aprendizagem musical das práticas orais africanas. A pesquisa foi alicerçada por uma etnografia realizada em Maputo (Sul de Moçambique) no primeiro semestre de 2022, em interação com mestre Meneto Calmo Tefula. Esta etnografia foi materializada em diálogo com os procedimentos de pesquisa artística, observação participante, notas de campo, registro de fotografia e pesquisa bibliográfica. As lentes teóricas incluem a Etnomusicologia, Musicologia Africana e Educação Musical. A pesquisa propõe, como resultado, as seguintes dicas de aprendizagem musical: i) contato íntimo entre o *performer* e o instrumento, ii) exposição da música completa e fragmentada via notação oral; iii) observação do arranhado e do cantado para adquirir o jeito de performance, iv) desenvolvimento da automação necessária dos dedos e das mãos para navegar no teclado da mbira, v) Utilização do material audiovisual como ferramenta de auxílio da memória, vi) Aplicação de sinais gestuais e sonoros como fios condutores da performance; vii) reconhecimento da estrutura informada pela tradição, e viii) Desenvolvimento de confiança na execução da sua parte.

Palavras-chave: Ensino e aprendizagem musical, Métodos contracoloniais, Música de mbira em Moçambique.

Introdução

A manutenção e revigoração da educação cultural moçambicana passam pela compreensão das dicas de transmissão e absorção de saberes locais veiculados pelas pessoas fazedoras das artes musicais. Para Akuno (2019, p. 2) as artes musicais demonstram uma combinação das formas expressivas de arte em performances, incorporando som, texto, figurino, decoração, movimento corporal, drama e exibições teatrais relacionadas e instrumentos musicais.

É nesse multidimensionalidade que as pessoas trocam dicas para transmitir e absorver, abertamente, suas músicas em suas culturas. Elas defendem que nunca “formam” outras pessoas, mas dão dicas que constroem a sua performance ao longo da vida. O mestre Mucavel (2019) disse-me que “eu não gosto muito de dizer que formei, mas prontos dei um empurrão, porque o interesse já estava lá dentro do Nharira”. O mestre Lisenga (2021) informou-me que “não diria que formei, [...] posso dizer que dei algumas dicas naquilo que as pessoas queriam aprender”.

O espaço de aprendizagem como local de passar dicas estimula a participação ativa das pessoas e pauta por uma visão contracolonial, consistindo em processos de resistência e de luta em defesa dos métodos praticados por pessoas contracolonizadoras¹.

Este texto pesquisa as dicas de transmissão e absorção da música de mbira em Moçambique, buscando caminhos para contracolonizar o ser e o saber a partir de métodos de ensino e aprendizagem musical das práticas orais africanas.

A mbira é um instrumento musical africano de mais de três mil anos no continente africano². É um instrumento melódico arranhado pelo polegar direito (pd) e polegar esquerdo (pe) e possui uma afinação fixa³. A mbira é constituída por lamelas (palhetas ou teclas) metálicas ou vegetais (Figura 1)⁴. Em Moçambique encontramos os seguintes tipos de mbira: mbira nyonganyonga, chityatya, kasantse, santse, kalimba, marimba, mbira ya xindawu, mbira nyunganyunga, mbira dzaVadzimu etc.

Figura 1: Mbira nyunganyunga

¹ Inspirando numa das principais vozes do pensamento das comunidades tradicionais, o brasileiro Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) (2015).

² Cf. Kubik (1998).

³ A mbira é ajustada - ao interesse do seu dono - durante a construção, não se podendo alterar a afinação durante a execução.

⁴ Cf. XXX (2022).



Fonte: Silambo (2022a)

Em sua tradição, a mbira era integrada em rituais de nomeação de chefes locais, pedido de chuva, agradecimento aos ancestrais pela proteção e boa colheita, festas de bebidas tradicionais, iniciação ou possessão espiritual e para propósitos de cura etc. (GUMBORESHUMBA, 2009, p. 31; MATIURE, 2009, p. 29).

A maior parte desses rituais foi estigmatizada em Moçambique, devido, ao sistema colonial português⁵. Assim, a transmissão e absorção da música de mbira, no Moçambique contemporâneo, têm servido como um processo de reeducação para o reconhecimento das práticas locais da mbira e outros instrumentos musicais africanos.

A compreensão das dicas utilizadas nessa transmissão e absorção foi baseada numa etnografia que permitiu - no primeiro semestre de 2022⁶ - minha interação humana com o mestre Maneto Calmo Tefula, distinto tocador de diversos tipos de mbira. A etnografia, portanto, uniu-me com o mestre como um meio de aprender sobre a sua cultura musical (BARZ; COOLEY, 2008, p. 4) reconhecendo suas formas particulares de transmissão e absorção do saber.

A etnografia foi auxiliada com procedimentos de pesquisa artística, pesquisa bibliográfica, observação participante, registro de fotografia e notas de campo. Durante a pesquisa artística realizávamos atividades que envolviam cantar,

⁵ Cf. Mondlane (1969, p. 225).

⁶ Porém venho pesquisando a música de mbira a mais de uma década.

tocar, conversar, gesticular etc. em diferentes locais, explorando criativamente a mbira.

Nesses locais era feita uma observação participante, vinculando-me, de forma intensa, às atividades realizadas e, permitindo que meu corpo, não só absorve o repertório da mbira, como também observe as formas de transmissão usadas pelo mestre. Ao longo dessa interação, quando necessário, fazia o registro da fotografia para captar perspectivas visuais da técnica de execução do mestre. Para cada experiência, escrevia as notas de campo destacando as dicas de transmissão e absorção.

Tese: a introdução dos instrumentos musicais africanos nas instituições escolares deve ser acompanhada por uma pesquisa das dicas utilizadas pelas pessoas que partilham a sua sabedoria.

Linhas teóricas sobre transmissão e absorção musical

A transmissão musical consiste em um conjunto de caminhos, formas e processos como os diferentes grupos recebem e passam, abertamente, seu repertório em suas culturas, permitindo a circulação de saberes (SILAMBO, 2020, p. 61). Absorver é tornar “seu” o saber, no sentido de experiência vivida e aprendizados materializados no seu próprio corpo. Portanto, a absorção é um caminho, através do qual se aprende e se entra em contato concreto com a prática, apropriando a música em seu corpo, e inevitavelmente, fazendo suas leituras em resposta do que sente e percebe.

Durante a transmissão realizam-se atividades que permitem a pessoa absorver em seu corpo os saberes do seu grupo social, de forma que o ato de transmitir, diz Nettl (1997, p. 8), é uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical, assim como, acrescento eu, a sua educação.

“Um dos principais propósitos da educação é a enculturação, a socialização dos indivíduos nas normas, características e modos de um grupo cultural” (OLORUNSOGO, 2019, p. 164). O processo da enculturação passa por uma seleção cultural definida pelo grupo detentor dos saberes, no qual ocorre uma transmissão e absorção da sabedoria da geração predecessora a partir de uma experiência contemporânea vivida e materializada no corpo.

O que ocorre nesse contexto, na vertente que se ocupa da perspectiva africana, costura como revelam Berliner (1978), Nketia (1974) e Nzewi (2007), uma educação e formação musical que se processa de formas (oral, prática e gestual) ancoradas a memória de pessoas reconhecidas pela comunidade. Assim, África possui uma rica herança musical e desenvolveu formas ou processos particulares de transmiti-la (KIDULA, 2019, p. 26), como veremos a seguir.

Experiências de transmissão e absorção musical com o mestre Maneto

A experiência com o mestre Maneto ocorreu em Maputo, no distrito kaMpfumo, especificamente na Mozarte. Já dentro deste local, escolhíamos um lugar disponível e menos movimentado. Entre os espaços livres, nos isolávamos no corredor ou no alpendre (Figura 2) que fazem limite da Mozarte e do Museu Nacional de Arte. Foi neste local onde aprendi a tocar as músicas *mvura*, *hama dzangu*, *vanombokaiwa*, *mulekereni* e mais.

Figura 2: Alpendre



Fonte: XXX(2022b)

Esse repertório era, essencialmente, abrovido no corpo através de canto e execução da mbira nyunganyunga. Para passar o repertório, o mestre executava os temas (padrão básico e as variações) de uma determinada música com as duas mãos. Em seguida, tocava as seções de pergunta e resposta, de forma separada e cambiada, no registro grave e agudo. Para ele a chamada era o que soava na mão esquerda e a resposta na mão direita⁷.

⁷ <https://youtu.be/GK6MnIDZGok>

A cada passo de execução dado pelo mestre, eu não apenas observava e gravava como, também, tentava imitar no mergulho de erros e acertos. A execução cíclica e fluida de um determinado padrão básico ou variação era a licença para eu poder tocar junto do mestre⁸. Eu ou o mestre começava uma determinada música, de forma repentina, e imediatamente o outro se encaixava na encruzilhada sonora da composição em performance. A música começava, comumente, com padrão básico e depois íamos para as variações.

É uma prática aceitável primeiro repetir o tema básico intacto duas ou mais vezes. A repetição incorpora a identidade sonora do material temático na mente antes que as variações internas comecem. Também é aceitável nesta prática de desenvolvimento repetir qualquer variação imediatamente antes de prosseguir. Ocasionalmente, o tema original deve ser reafirmado intacto para refrescar a mente sobre onde a performance criativa começou. Isso garante que a identidade do exercício intelectual não seja perdida (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 39).

Isto exigia que eu prestasse atenção aos detalhes emitidos pelo mestre. Por vezes, ele dizia para eu segurar o padrão básico no registro grave, enquanto ele elaborava as variações e, repentinamente, ele me chamava (com gesto ou som) para replicar as suas variações, enquanto ele repousava no padrão básico. Portanto, eu imitava as variações do mestre e de novo passava a “bola” para ele e, assim, nos revezávamos.

Nesse contexto, a prática do repertório era encaminhada através de sinais gestuais e sonoros. Para a mudança de um tema para o outro o mestre podia i) inclinar a parte superior do seu corpo para frente, ii) alargar o movimento dos dedos para cima, iii) aumentar ou diminuir, brusca ou progressivamente, o nível do som, iv) aumentar ou diminuir os ataques em certas unidades temporais, e v) alongar ou encurtar as durações dos sons nas cadências.

Esses sinais conduziam, ainda, o início ou final da música, a entrada ou saída do canto etc. O movimento rítmico e permutação das lamelas eram muito comuns nas cadências das seções (chamada e resposta) onde a mbira soava a solo.

⁸ <https://youtu.be/7bXZzB4UK9M>

A técnica de substituição ou permutação era aplicada, comumente, entre as lamelas quinze e catorze, treze e doze, onze e dez (relações de oitava), e as lamelas cinco e sete (relação de sexta menor). Com o conhecimento desses elementos idiomáticos da música de mbira nyunganyunga podia antever o que era preciso tocar ou cantar numa determinada música.

Outra dica que aprendi com o mestre foi a utilização do indicador direito para arranhar as lamelas treze e quinze de baixo para cima, uma técnica não comum na mbira nyunganyunga (Figura 3). Esta técnica é confortável numa mbira com uma tábua harmônica escavada ou com um espaço suficiente de manuseamento entre a tábua harmônica e as extremidades suspensas das lamelas.

Figura 3: Posição do polegar direito para arranhar as lamelas.



Fonte: SILAMBO (2022c)

Foi com base nessa técnica que o mestre mostrou-me como se faz concordâncias de até três lamelas simultâneas. Aplicávamos essa técnica, para arranhar uma variação da música *mvura*⁹ que intercala a lamela nove (pd) com as lamelas onze, treze e quinze (id), gerando um movimento mais dinâmico, movimento este que, segundo o mestre, não é aconselhável ser tocado junto do canto, por i) ser mais exigente na execução e ii) não dar muito espaço para o brilho do canto.

⁹ https://youtu.be/PCRCyy_Uw9g

Na tentativa de me igualar ao mestre aconteciam, tecnicamente, alguns erros. Sempre que eu cometesse um erro, voltava para o padrão básico e, assim, nos reconectávamos. Em outros casos, para o mestre corrigir um erro, tocava, fragmentada e didaticamente, as seções de chamada e resposta em pequenos trechos curtos, simples e fáceis de imitar¹⁰.

Na música *mvura*, por exemplo, o mestre tocava as lamelas do pe (um, cinco, um, três, um, cinco, um, sete) e, repentinamente, ia colocando as lamelas do pd (nove, onze, nove e treze) até explorar todas as lamelas previstas na música. Cada nova adição de lamela era feita depois que o mestre percebia que eu imitava, de forma fluida, determinado ciclo temático.

Paralelamente, o mestre cantava vocábulos¹¹ próximas do som das lamelas, enquanto eu tentava igualar as suas acentuações. Este estilo vocal que usa vocábulos onomatopaicos sobre uma melodia é conhecido, principalmente no jazz, como *scat singing*. Esse estilo, diz Mukhavele (2022, p. 130-131) é usado na forma de melodias paralelas, articulando a voz e o instrumento, principalmente em uníssono, oitavas ou quintas. Este sistema estilístico consiste em vocábulos (onomatopaicos) que representam os diferentes ataques sonoros produzidos no instrumento que está, momentaneamente, servindo de base melódica.

Portanto, o mestre me treinava para tocar as seções através de vocábulos onomatopaicos, mostrando o valor da notação oral¹² vista em outras perspectivas como notação verbal, “silabificação” (*syllabification*¹³) ou “sílabas mnemônicas” (*mnemonic syllables*) oriundas de uma etimologia oral¹⁴. Em filosofia africana, o uso de mnemônicos auxilia a memória, como se fosse um sistema de representação de padrões musicais para uma posterior lembrança durante a prática.

¹⁰ <https://youtu.be/GK6MnlDZGok>

¹¹ <https://youtu.be/ANMKNg-52DQ>

¹² Cf. Kubik (1979, p. 14).

¹³ Cf. Polak; London (2014).

¹⁴ O termo etimologia oral é cunhado de Diop (1987, p. 359-360).

Todas estas dicas eram utilizadas pelo mestre para a automação dos dedos. Uma vez amadurecida uma seção ou um tema devagar, o mestre combinava, estilisticamente, os polegares, tocando gestos que me puxavam para os estilos mafuwe, ndjole, chiwere, nyanga e nyawu que correspondem às artes musicais por si utilizadas nas composições. À medida que eu ia acertando, o mestre acelerava o andamento até chegarmos ao desejado para cada música.

Para apropriar a letra na minha voz, de forma específica, perpassei por um processo longo, pois, não falava as línguas (shona, nyungwé, sena e ndawu) empregues nas suas composições. Era preciso fazer a gravação das letras faladas e cantadas segundo a entoação linguística do mestre.

Durante o estudo individual, fazia a transcrição da letra para o papel e para a minha voz consoante o que eu ouvia no material audiovisual, embora ainda não percebesse o significado. Nas partes mais rápidas e complexas das letras, como no caso da música *mvura*, a melhor opção foi trabalhá-las de forma muito lenta com e sem o material audiovisual gravado.

Cantar, lentamente, permitiu-me compreender a série de movimentos e gestos necessários para entoar determinadas palavras utilizadas pelo mestre. Portanto, individualmente, tentava observar e imitar a forma como o mestre movimentava os seus lábios através do material audiovisual. Já com o mestre na Mozarte, ele revisava as letras transcritas e explicava-as em português. Com essa consciência, realizávamos rodadas de ensaio até conseguir estar próximo da entoação e da acentuação linguística cantadas do mestre¹⁵.

Depois de trabalhar as partes da mbira e voz, fragmentadas, passávamos a sua combinação e, assim, aos poucos íamos definindo a estrutura da música de mbira sendo, em geral, organizada da seguinte maneira: mbira (padrão básico) - mbira (padrão básico) e voz - mbira (variações e improvisação) - mbira (padrão básico) e voz - mbira.

Para costurar essa estrutura, no início de cada música, o mestre colocava pouco material rítmico e melódico, criando os principais pilares do corpo da música. Em seguida colocava mais material para erguer as paredes entre os pilares

¹⁵ <https://youtu.be/7bXZzB4UK9M>

do corpo da música e, por fim, diminuía, decrescentemente, o material para retomar os pilares principais da música rumo a sua finalização.

Para costurar um início e fim com esse carácter, o mestre usava, comumente, um dedo da mão que lhe convinha, ou por outra, dois dedos com poucas lamelas (notas e ataques). A música *mvura*, por exemplo, era começada com a mão esquerda. Ao pouco íamos incorporando um, dois, três e mais ataques da mão direita. Esses ataques eram, decrescentemente, retirados no fim da música, terminando com a mão esquerda. A música *hama dzangu*, por sua vez, era começada com a mão direita. Depois de quatro repetições juntávamos a mão esquerda. A sua cadência era costurada pela retirada da mão direita, rodando umas quatro vezes a parte da mão esquerda até o estabelecimento da pausa.

Em determinados encontros, cada música era estendida, do que o habitual, por meio da técnica de repetição distinta a cada ciclo repetido, não obedecendo a uma estrutura, regularmente, rígida, seja do material repetido ou do número de repetições. Isto configurava uma composição em performance durante o ensaio. Os temas de cada música podiam, portanto, ser repetidos inúmeras vezes por um período, relativamente, longo com vista fortalecer os músculos dos dedos.

Esta prática é muito importante para desenvolver a segurança e maturidade exigidas ao músico, por exemplo, para participar em cerimônias da música de mbira, por isso,

numa aula típica de iniciação, uma vez o aluno ter aprendido o dedilhado padrão de uma música particular, ele deve tocar a parte lentamente e com muitas repetições. [...] Esta é uma consideração típica, pois nas cerimônias religiosas, os músicos devem ter maturidade para tocar durante toda à tarde, uma mesma peça, de forma contínua, por mais de meia hora (BERLINER, 1978, p. 142).

A dica de repetição serviu, igualmente, para aprimorar as entoações do canto típicas do mestre. É preciso considerar que, por vezes, a repetição demasiada causava tensão muscular que a aliviávamos, tocando repertório mais simples, fazendo intervalos de conversas ou exercendo outras atividades afins.

Durante o ensaio, era comum, que em certos dias¹⁶, o mestre, me convidasse para participar do ensaio do seu coletivo no bairro de Magoanine, onde dialogávamos a mbira com outros instrumentos musicais africanos como goxa (Figura 4), mbila (Figura 5) etc. maximizando as suas dicas de transmissão e absorção musical¹⁷.

Figura 4: Goxa



Fonte: Silambo (2022d)

Figura 5: Mbila



Fonte: Nhanombe (2022)

Dicas de transmissão e absorção do mestre Maneto Tefula

As principais dicas de transmissão e absorção da música de mbira usadas pelo mestre Maneto são:

i) **Contato íntimo entre o *performer* e o instrumento:** O principal meio de transmissão e absorção musical é a mbira. O mestre toca um determinado tema e

¹⁶ Em 10/ 05/ 2022.

¹⁷ <https://youtu.be/BgXIZ3tSi74>

passa para o menos experiente replicar. É nessa prática que o corpo do *performer* se conecta com a mbira e o repertório.

ii) Exposição da música completa e fragmentada via notação oral: O mestre toca o padrão básico e as variações, de forma interligada, no seu andamento normal. Parte para a fragmentação dos temas (padrão básico e das variações) em seções (chamada e resposta) para cada mão ou registro. A notação oral ou silabificação de temas ou seções é uma das ferramentas usada para mostrar cada parte da música, ajudando na memorização da sua estrutura.

iii) Observação do arranhado e do cantado para adquirir o jeito de performance: A forma de segurar a mbira, a postura do corpo, a sonoridade típica, a posição das mãos e as técnicas de movimento dos dedos e arranhamento das lamelas são aprimoradas imitando o repertório partilhado pelo mestre. Quando o mestre expõe a música, é papel do menos experiente escutar e observar, cuidadosamente, o movimento dos dedos e lábios do mestre. O menos experiente se esforça, olha, ouve, toca e sente as partes da música no seu instrumento e corpo, pegando o jeito de fazê-las com erros e acertos (SILAMBO, 2022).

iv) Desenvolvimento da automação necessária dos dedos e das mãos para navegar no teclado da mbira: O estudo das seções, das mãos separadas e combinadas com e sem o mestre é feito de forma vagarosa, abrandada até atingir o andamento normal da música. “[...] isso é importante para que os iniciantes possam desenvolver o controle do seu instrumento, lenta e deliberadamente, construindo uma base sólida com baixo número de peças que podem, gradualmente, ser expandidas em um completo repertório de composições e variações” (BERLINER, 1978, p. 142). Durante a absorção do repertório, o menos experiente desenvolve a automação necessária dos dedos e das mãos para navegar no teclado da mbira, se capacitando com habilidades precisas numa performance real¹⁸.

v) Utilização do material audiovisual (do movimento dos dedos e lábios) como ferramenta de auxílio da memória: Durante a observação, é aconselhável fazer um registro de áudio e/ou vídeo, caso o mestre permita, para se socorrer dele na prática individual ou mesmo coletiva. Em situações, em que investigador-

¹⁸ CF. (MUKHAVELE, 2022, p. 172).

aprendiz não é falante da língua é essencial registrar não apenas a letra cantada, mas também a letra falada de modo a analisar e perceber, nitidamente, as relações linguísticas das entoações faladas e cantadas. Ao gravar os temas arranhados na mbira é preciso dar ênfase para o movimento dos dedos e quando entra o canto é crucial focar nos movimentos dos lábios com vista não perder as técnicas peculiares de cada parte (SILAMBO, 2022).

vi) Aplicação de sinais gestuais e sonoros como fios condutores da performance: O início, desenvolvimento e final dos temas ou seções do repertório são encaminhados através de sinais gestuais e/ou sonoros. Os sinais gestuais englobam 1) o movimento (a inclinação) da parte superior (ou qualquer parte visível) do corpo para frente ou para trás; 2) o movimentar da mbira para cima, baixo, esquerda ou para direita, etc. Os sinais sonoros incluem 1) a mudança rítmica (alongar, encurtar, deslocar, reduzir¹⁹ ou adicionar os eventos sonoros em certas unidades temporais, principalmente, nas cadências); 2) o aumento ou diminuição do nível do som, especialmente, nas cadências; 3) a substituição ou permutação e agregação das lamelas do mesmo ou de outro registro do instrumento entre si ou com silêncio etc.

vii) Reconhecimento da estrutura informada pela tradição: O número de repetições, a forma de estruturação e de cadências de uma determinada música podem depender das contingências da performance. As repetições são distintas a cada ciclo temático e, em geral, não seguem uma estrutura rígida. Esta abertura faz com que a música seja recomposta em performance, segundo a integridade criativa da pessoa *performer* atenta ao contexto. Estruturalmente, a música começa no registro mais graves com pouco material, indo acrescentando mais materiais agudos, aos poucos, à medida que vai repetindo o ciclo. Com o conhecimento do esquema do instrumento e do dedo conveniente para cada lamela, idiomáticamente, fazem-se as substituições ou combinações das lamelas graves, médias, agudas e silêncios, experimentando qualquer possibilidade que convém ao ouvido da pessoa tocadora. A substituição de silêncios por ataques é

¹⁹ Em teoria, reduzir os ataques ou sons é deixar de tocar certos eventos sonoros. Esta redução pode ser feita primeiro nas duas mãos e depois numa das mãos até chegar ao silêncio.

comum quando nos direcionamos para o clímax e o contrário, se revela quando caminhamos para e na cadência.

viii) Desenvolvimento de confiança na execução sua parte: Numa primeira fase, o mestre e o menos experiente tocam e cantam os mesmos temas. Quando o mestre nota uma precisão e fluxo no menos experiente, ele sai improvisando a parte da mbira, capacitando o menos experiente a ouvir outros temas enquanto mantém firme no padrão básico. Uma vez que,

o aluno tenha adquirido a confiança de escutar o seu professor [mestre] tocando sem perder a sua conexão, ele pode começar a adquirir inspiração para improvisar variações permissíveis dentro do modelo rítmico básico para elaborar a música de mbira, mesmo antes de ter sido ensinado a tocar variações (BERLINER, 1978, p. 143).

No caso desta pesquisa, repentinamente, o mestre dava sinal para que eu imitasse ou criasse, livremente, a minha improvisação enquanto o ele mantinha o tema básico.

Considerações finais

A Etnomusicologia, Musicologia Africana e Educação Musical continuam sendo campos relevantes na compreensão das dicas usadas na transmissão e absorção da música de mbira. Essas bases foram articuladas com vivenciadas de práticas artísticas, metodologicamente, orientadas por meio de uma etnografia desenvolvida em Maputo junto do mestre Maneto Tefula.

De entre as dicas utilizadas pelo mestre destacam-se: i) contato íntimo entre o *performer* e o instrumento, ii) exposição da música completa e fragmentada via notação oral; iii) observação do arranhado e do cantado para adquirir o jeito de performance, iv, desenvolvimento da automação necessária dos dedos e das mãos para navegar no teclado da mbira, v) utilização do material audiovisual como ferramenta de auxílio da memória, vi) Uso de sinais gestuais e sonoros como fios condutores da performance; vii) reconhecimento da estrutura

informada pela tradição, e viii) Desenvolvimento de confiança na execução da sua parte.

Estas dicas aprendizagem têm influenciado, positivamente, o meu processo de partilha de saberes dentro e fora da academia, onde tenho aplicando uma multiplicidade de métodos que extrapolam a matriz colonial de poder. Entendo que

Compartilhar narrativas pessoais como parte da experiência acumulada oferece ideias para novas estratégias de ensino. Isso regenera a criatividade pedagógica dos educadores e revitaliza sua eficiência na condução de aulas eficazes. Também permite manter os padrões de ensino de qualidade (KYAKUWA, 2019, p. 183-184).

No âmbito da educação musical, as pessoas podem usar narrativas para a aquisição e desenvolvimento de conhecimento sobre conceitos teóricos, práticos e de performance. Precisamos contar nossas histórias enquanto vivemos nossas próprias vidas colaborativas de performer-pesquisador-educador, construindo, mutuamente, uma investigação no palco, na comunidade cultural e no ensino-aprendizagem. Dessa relação mútua podem emergir novos educadores e aprendizes que criam currículos com diversas possibilidades de aprendizagem inspiradas em prática na vida real. Esta ideia compactua com a prática da contracolonização que consiste em todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (SANTOS, 2015, p. 47-48). É preciso consolidar esse olhar, investigando outras pessoas que mantêm viva a prática da música, tal como a de mbira, numa pesquisa que está sendo desenvolvida em uma instituição superior.

Referências

AKUNO, Emily Achieng'. *Music Education in Africa*. London & New York: Routledge, 2019.

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

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

DIOP, Cheikh Anta. *África preta pré-colonial*. Texas: Lawrence Hill and Company. traduzido do francês por Harold J. Salemsen. 1987.

GUMBORESHUMBA, Laina. *Understanding form and technique: Andrew tracey's contribution to knowledge of lamellophone (Mbira) music of Southern Africa*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) - Rhodes University, África de Sul. 2009.

KIDULA, Jean Ngoya. Music and musicking: Continental Africa's junctures in learning, teaching and research. In *Music Education in Africa*. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 14-30.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil - A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: J.I.U, 1979.

KYAKUWA, Julius. Narrative perspectives of non-melodic praxis as a pedagogical approach for music education of children and youth. In *Music Education in Africa*. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 183-200

LISENGA, Raimundo Xavier. Entrevista concedida a XXX. Maputo-Moçambique. 28 de Abril de 2021. Gravação em Celular.

MATIURE, Perminus. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. 2009. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes). The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences. Universidade da Of Kwa-Zulu Natal, África de Sul.

MUCAVEL, Ivan Johan. *Entrevista concedida a XXX*. Maputo-Moçambique. 29 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

NETTL, Bruno. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NHANOMBE, Simão Joaquim. *Mbila*. Inhambane, 2022. 1 fotografia, color.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The Music of Africa*. London: Victor Gollancz. 1974.

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

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. *African Classical Ensemble Music: Theory and Drum-based Concert Series*. Cape Towm (África do Sul): African Minds, 2009.

OLORUNSOGO, Ifeoluwa A. O. Incorporating indigenous songs into the elementary school system in Nigeria. In *Music Education in Africa*. Editado por AKUNO, Emily Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 164-182.

POLAK, Rainer; LONDON, Justin. Timing and Meter in Mande Drumming from Mali. *Music Theory Online*, vol. 20, n. 1, marc 2014.

TEFULA, Maneto Calmo. *Entrevista concedida a XXX*. Maputo-Moçambique. 13 de Outubro de 2019, Gravação em Celular.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significações*. Brasília: Instituto de Inclusão. 2015.

SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 44-80, 2020.

_____. Métodos decoloniais para o ensino e aprendizagem musical escolar: estratégias de transmissão e acomodação da música de mbira. *XVI Encontro Regional Nordeste da ABEM - Natal/RN, 2022*.

_____. *Mbira nyunganyunga*. Maputo, 2022a. 1 fotografia, color.

_____. *Alpendre*. Maputo, 2022b. 1 fotografia, color.

_____. *Posição do polegar direito para arranhar as lamelas*. Maputo, 2022c. 1 fotografia, color.

_____. *Goxa*. Maputo, 2022d. 1 fotografia, color.