

## O RENASCIMENTO DA MBIRA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Thon Nascimêntos  
UNICAMP  
thonaci@gmail.com  
GT 9 - Das Tabancas de  
Cabo Verde aos  
Quilombos do Brasil:  
Transfluências,  
cosmopolíticas da  
musicalidade e  
modalidades de resistência  
no Atlântico Negro

**Resumo:** No presente artigo, tentamos registrar e analisar o ressurgimento no Brasil contemporâneo, dos lamelofones, família de instrumentos muito populares nos períodos Colonial e Imperial brasileiros até o final do século XIX, sob o nome genérico de “marimba”. Trata-se de um tipo de instrumento bastante difundido na África Subsaariana, conhecido por uma variedade de nomes: sanza, kisanji, karimba, kalimba, nsansi, malimba, mbira, etc. (ver SILVA 1995, RICCIARDI 2000, GALANTE 2015 e NASCIMENTO 2020). A mbira nyunganyuga, instrumento originário da região situada entre as margens do rio Zambezi e do rio Limpopo na África Austral, mais especificamente, do povo shona de Moçambique e Zimbabwe, hoje é o principal instrumento no movimento de revitalização dos lamelofones no país. Isto se deve a vários fatores: a existência de estudos sobre mbiras (TRACEY, BERLINER, TURINO, SILAMBO); fortes movimentos de revitalização das mbiras em Zimbabwe e Moçambique, que promoveram a sua disseminação internacional (SILAMBO, TURINO); intensificação da mobilidade acadêmica de estudantes brasileiros/as em Moçambique; um interesse crescente entre musicistas brasileiros/as em conhecer as tradições musicais africanas. Apresentarei minha própria trajetória de encontro com a mbira; os movimentos de revitalização da mbira no Sul do Continente Africano; workshops de mbira nyunganyunga, que pretendem divulgar essa cultura instrumental na Bahia, e alguns exemplos etnográficos de musicistas engajados na disseminação da mbira na tentativa de promover o resurgimento dos lamelofones no universo musical brasileiro, aos moldes de movimentos de *Music Revivals* (LIVINGSTON, 1999) e o conceito de "invenção da tradição" (HOBSBAWM; RANGER, 1983).

**Palavras-chave:** Mbira; música africana; mbira nyunganyunga; lamelofones; renascimento musical

### THE REBIRTH OF MBIRA IN CONTEMPORARY BRAZIL

**Abstract:** In this article, we attempt to record and analyze the resurgence in contemporary Brazil of lamellophones, a family of instruments very popular during the Brazilian Colonial and Imperial periods until the end of the 19th century, under the generic name "marimba". This type of instrument is quite widespread in Sub-Saharan Africa, known by a variety of names: sanza, kisanji, karimba, kalimba, nsansi, malimba, mbira, etc. (see SILVA 1995, RICCIARDI 2000, GALANTE 2015 and NASCIMENTO 2020). The mbira nyunganyuga, an instrument originating from the region between the banks of the Zambezi and Limpopo rivers in Southern Africa, more specifically from the Shona people of Mozambique and Zimbabwe, is today the main instrument in the lamellophone revitalization movement in the country. This is due to several factors: the existence of studies on mbiras (TRACEY, BERLINER, TURINO,

SILAMBO); strong mbira revitalization movements in Zimbabwe and Mozambique, which promoted their international dissemination (SILAMBO, TURINO); increased academic mobility of Brazilian students in Mozambique; and a growing interest among Brazilian musicians in learning about African musical traditions. I will present my own journey of encountering the mbira; the mbira revitalization movements in Southern Africa; mbira nyunganyunga workshops, which aim to disseminate this instrumental culture in Bahia; and some ethnographic examples of musicians engaged in the dissemination of the mbira in an attempt to promote the resurgence of lamellophones in the Brazilian musical universe, in the style of Music Revival movements (LIVINGSTON, 1999) and the concept of "invention of tradition" (HOBSBAWM; RANGER, 1983).

**Keywords:** Mbira; African music; mbira nyunganyunga; lamellophones; musical renaissance

## Introdução

No Brasil, a maior parte das práticas musicais e das músicas que ouvimos aqui no nosso país, tem relação, ou mesmo origem, em musicalidades do Continente Africano. Contudo, devido a força que o racismo estrutural ainda exerce em nossa sociedade e nossos espaços educativos, todo esse manancial artístico/cultural/epistemológico, é subutilizado ou mesmo invisibilizado na maioria dos espaços de entretenimento, cultura e ensino.

O recente interesse de brasileiros/as na mbira (instrumento musical melódico milenar africano de Zimbabwe e Moçambique), principalmente no bojo de movimentos de afrocentricidade<sup>1</sup> e reafricanização<sup>2</sup> cultural da juventude negra atual, apontam para um renascimento desse instrumento musical em terras pindorâmicas. Na busca desses grupos, por alternativas de expressões musicais fora dos padrões ocidentais euro-referenciados, que tem sido crescente e constante nos últimos anos, a mbira nyunganyuga apresenta-se enquanto uma valiosa alternativa.

Acima, temos alguns aspectos de temas abordados em entrevistas/conversas, realizadas com artistas brasileiros/as e africanos/as (residentes no Brasil), que se expressão através desse instrumento, e que veremos mais adiante. Também traremos uma dimensão autoetnográfica,

---

<sup>1</sup> A Afrocentricidade, é uma abordagem desenvolvida por Molefi Kete Asante, que busca analisar a realidade a partir de uma perspectiva africana, valorizando a história, a cultura e a filosofia do continente africano e sua diáspora. Defende a importância da centralidade africana na interpretação do mundo, a valorização da identidade negra e a luta contra o racismo e a discriminação, promovendo a conscientização e o empoderamento da população negra, na perspectiva da construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Ver ASANTE, 2009 e NASCIMENTO, 2009.

<sup>2</sup> A reafricanização cultural da juventude brasileira refere-se ao crescente interesse e valorização da cultura de origem africana por jovens, especialmente em contextos urbanos e periféricos. Esse movimento se manifesta em diversas formas, como a apropriação de símbolos, a retomada de tradições, a produção artística inspirada na africanidade e a busca por referências culturais africanas. Um processo de reaproximação e redescoberta da cultura africana por jovens, que antes poderiam ter sido influenciados por uma visão eurocêntrica e hegemônica. Essa tendência não se limita a um grupo étnico específico, mas é observada em diversos segmentos da juventude brasileira, especialmente entre jovens negros e periféricos. Ver PINHO 2005, 2010 e ALMEIDA 2008.

através da descrição de ações pedagógico-musicais (projeto “Vivências em Músicas de Mbira”) que estão divulgando essa musicalidade e cultura instrumental, por meio de workshops de mbira nyunganyunga na Bahia, e assim, trazendo de volta um dos principais instrumentos melódicos do Brasil Colônia e Império, promovendo uma partilha de saberes, reflexões e debates, diante do apagamento histórico das músicas africanas em nosso país.

Da família dos Lamelofones, a Mbira consiste em uma placa de madeira (geralmente equipada com um ressonador) com lâminas de metal escalonadas, tocada segurando o instrumento nas mãos e arranhando (ou dedilhando) as lâminas com os polegares. Instrumento de forte apelo espiritual, é usado na cultura tradicional Shona para comunicação com os ancestrais. Os musicólogos o classificam como um lamelofone da família idiofônica dos instrumentos musicais. Na África Oriental e Austral, existem muitos tipos de Mbira, geralmente acompanhados pelo Hosho, um instrumento de percussão, similar às maracas.

Esse movimento de retomada da mbira, como forma de expressão musical afro-referenciada se relaciona com dois conceitos teóricos. Um da antropologia: “a invenção da tradição”, (HOBBSAWM; RANGER, 1983; 1987; 1988). E outro da etnomusicologia: “revitalização musical” (tradução livre), (LIVINGSTON, 1999). Os estudos de movimentos de revitalização foram iniciados na década de 1980 com o trabalho pioneiro de HOBBSAWM E RANGER, que entendem que tais movimentos envolvem a “reinvenção da tradição”.

O conceito de “invenção da tradição”, desenvolvido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983, 1987, 1988), refere-se à criação de práticas e rituais que são apresentados como antigos e contínuos, mas que, na realidade, foram estabelecidos recentemente, frequentemente em resposta a mudanças sociais ou políticas. Essas “tradições inventadas” são caracterizadas por sua formalização, ritualização e pelo apelo ao passado, mesmo que esse passado seja em grande parte construído ou reinterpretado.

Em outras palavras, a invenção da tradição não implica necessariamente que algo seja falso, mas sim que há uma intencionalidade na construção da narrativa de continuidade com o passado. Hobsbawm e Ranger (1983, 1987, 1988), argumentam que essas tradições inventadas desempenham um papel importante na construção de identidades coletivas, na legitimação de instituições e na consolidação de regimes políticos.

Segundo Tamara Livingston (1999), numa síntese da literatura sobre *revivals* de música folclórica e antiga da Europa e USA, a partir de sua pesquisa sobre *revivals* de choro no Brasil, ***music revivals*<sup>3</sup> (revitalização musical)** são “movimentos sociais que buscam ‘restaurar’ um

---

<sup>3</sup> Na atualidade, o Renascimento musical (*music revivals*) enquanto conceito, não se refere a um período histórico específico (como o Renascimento musical dos séculos XV e XVI), mas sim a um fenômeno de revitalização e reapropriação de estilos e sonoridades do passado na música popular contemporânea. É um movimento onde se busca inspiração em épocas e gêneros musicais anteriores, trazendo elementos do passado para a produção musical atual, muitas vezes com uma roupagem moderna.

sistema musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegado ao passado, em benefício da sociedade contemporânea” (LIVINGSTON, 1999 p. 66). Ela enfatiza o caráter ativista dos *revivals*, e afirma que os revivalistas se posicionam em oposição a aspectos das correntes culturais hegemônicas contemporâneas, alinhando-se a abordagens históricas específicas, como alternativas culturais, onde a legitimidade se baseia na referência à autenticidade e à fidelidade histórica (LIVINGSTON, 1999).

A autora traz uma relação de seis pontos específicos, que segundo ela, se repetem em diversos movimentos de *revivals*, formando assim, a base de um modelo para se identificar e pensar características comuns a tais movimentos, como uma classe específica de fenômenos musicais. Portanto, um “fluxo entre fronteiras, não uma estrutura, e é descritivo em vez de prescritivo. Não prevê a dinâmica particular de cada reavivamento, nem limita os reavivamentos a esses aspectos.” (LIVINGSTON, 1999, p. 70). Mais adiante, veremos alguns paralelos entre esse modelo da autora, com o que estamos verificando acontecer em relação à mbira, no Brasil da atualidade.

Os pontos acima citados são:

1. um indivíduo ou um pequeno grupo de "revivalistas principais";
2. informantes do *revival* e/ou fontes originais (por exemplo, gravações sonoras históricas);
3. uma ideologia e um discurso revivalistas;
4. um grupo de seguidores que formam a base de uma comunidade revivalista;
5. atividades revivalistas (organizações, festivais, competições);
6. empresas sem fins lucrativos e/ou comerciais que atendem ao mercado revivalista.<sup>4</sup>

## Desenvolvimento

### O que é mbira

A mbira nyunganyunga é um instrumento do povo Shona de Moçambique (Províncias de Tete, Manica e Sofala), que foi levada para o Zimbabwe no início dos anos 1960 por um trabalhador zimbabuano – Jege (pronuncia-se “Jack”) Tapera - que viveu alguns anos em Moçambique, e lá aprendeu a tocar esse instrumento. A partir daí o instrumento se tornou muito popular entre a juventude zimbabuana (principalmente em algumas escolas secundárias) e representou uma revolução no cenário musical do país, pois passou a ser tocado por muitas meninas, que até então não eram encorajadas a tocarem a mbira dzavadizimu (de técnica mais complexa e com 7 teclas a mais do que a nyunganyunga) e encontraram nessa na nova mbira um ótimo meio de

---

<sup>4</sup>As cinco primeiras características são compartilhadas por todos os *revivals* musicais, enquanto o desenvolvimento de um mercado revivalista [ponto 9] tende a ser mais acentuado em áreas do mundo com uma economia de mercado altamente desenvolvida. Ver LIVINGSTON, 1999, p. 82.

expressão (no Zimbabwe a nyunganyunga é também conhecida como: “mbira de mulher”). Chiwoniso Maraire<sup>5</sup> (cantautora zimbabuna, 1976 - 2013) foi a expressão máxima desse movimento:

A invenção da *mbira* com teclas de palmeira de ráfia-bambu data aproximadamente de três mil anos atrás no Centro-Oeste da África e foi disseminada pelo continente. Com o desenvolvimento da tecnologia de ferro, as teclas vegetais foram permutadas pelo metal na região abaixo do Vale do Rio Zambeze há aproximadamente 1.300 anos. Esta região compreende a maior parte da Rodésia do Sul (Zimbábue), sul e centro de Moçambique, sul e leste da Zâmbia, sul do Malawi e norte de Transvaal, na África do Sul (TRACEY, 1972: 85 apud SILAMBO, 2021, p.2).

**Figura 1** – Mapa da África com preenchimento vermelho correspondente ao território geográfico da África Austral composta por: Angola, Botsuana, Comores, República Democrática do Congo, Essuatíni (antiga Suazilândia), Lesoto, Madagáscar, Maláui, Maurícias, Moçambique, Namíbia, Seicheles, África do Sul, Tanzânia, Zâmbia e Zimbabwe.



Fonte: pordentrodaafrica.com

## O resgate da cultura da mbira em Moçambique

Em Moçambique, em função da colonização portuguesa e suas peculiares formas de cooptação cultural, (os “Assimilados”) a mbira (principalmente na capital, Maputo) a essa altura (anos 1960) não era mais conhecida, nem mesmo no meio dos músicos. Foi preciso inclusive a

<sup>5</sup>A primeira e maior estrela da música de Zimbabwe, a se expressar com a mbira nyunganyunga (grande compositora, cantora, feminista e ativista social). Filha do músico e professor Dumisani Maraire, pioneiro que escreveu o primeiro método de ensino da mbira nyuganyunga, ex ministro do esporte e da cultura na década de 80, falecido em 1999. Chiwoniso Maraire nasceu em Olympia, Washington, e viveu até os sete anos nos Estados Unidos quando então seus pais retornaram para o país de origem, Zimbabwe.

vinda de professores/as de Zimbabwe para ensinar os moçambicanos a tocarem a mbira nyunganyunga, no bojo de um movimento de renascimento instrumental e reinvenção cultural da mbira em Moçambique a partir dos anos 2000, onde alguns músicos<sup>6</sup> e pesquisadores de Maputo, imbuídos na preservação dos instrumentos musicais nacionais, iniciaram um movimento de retomada e renovação da mbira nyunganyunga, em termos de construção, execução e performance.

Há 30 anos atrás, muito poucas pessoas em Moçambique, ainda sabiam o que era uma mbira, e fora do meio musical, provavelmente, só em Tete<sup>7</sup>, talvez alguém lembrasse desse instrumento musical do passado. Mas em Maputo, nos anos 1990, apenas alguns músicos e pesquisadores tinham conhecimentos a respeito da mbira nyunganyunga, instrumento originário da província de Tete, silenciado esquecido e quase apagado da história musical daquele país, em função dos efeitos culturais da colonização, e que foi introduzido no Zimbábue nos anos 1960 por Jege (Jack) Tapera<sup>8</sup>, um trabalhador que viveu alguns anos em Moçambique nos anos 1950 e lá aprendeu a tocar esse instrumento.

A cultura da mbira foi resgatada e reinventada em Moçambique a partir do final da década de 1990 por alguns músicos/pesquisadores/construtores de instrumentos musicais moçambicanos em Maputo, no contexto do ativismo pelo resgate e preservação dos instrumentos e práticas musicais africanas locais (África Austral). Dentre eles: Pedro Siteo, Lucas Mucavele, Ivan Mucavel, Nharira, Ozias Macoo, May Mbira, Xitaro, dentre outros (SILAMBO, 2023) (NASCIMENTO 2020).

Defino revivalismo musical como qualquer movimento social com o objetivo de restaurar e preservar uma tradição musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegada ao passado. O objetivo do movimento é duplo: (1) servir como oposição cultural e como alternativa à cultura tradicional, e (2) aprimorar a cultura existente por meio dos valores históricos e da autenticidade expressos pelos revivalistas. (LIVINGSTON, 1999, p. 68).

É de suma importância a compreensão das influências e cruzamentos sonoros África/Brasil nas musicalidades brasileiras, para se chegar não apenas num reconhecimento protocolar, mas principalmente, na fruição estética, valorização e recriação/reinvenção dessas

<sup>6</sup> Pedro Siteo, Luka Mukavele, Ivan Mukavel, Nharira, Ozias Macoo, Mbalango, Simão Nhacule, Gás Butano, May Mbira, Xitaro, dentre outros. Ver SILAMBO, 2021 - 2023 e NASCIMENTO 2020.

<sup>7</sup> Bem distante da capital Maputo, Tete é um estado no oeste de Moçambique, que faz fronteira com o Zimbabwe e que tem um pequeno percentual de habitantes pertencentes a etnia shona, o mesmo povo da principal etnia de Zimbabwe.

<sup>8</sup> Jege (Jack) Tapera introduziu o mbira nyunganyunga no Zimbábue na década de 1960 por meio do Kwanongoma College of Music (hoje United College of Music) em Bulawayo. O instrumento de 15 teclas é originário da província de Tete, em Moçambique, mas hoje é amplamente tocado no Zimbábue, tendo sido popularizado por Chiwoniso Maraire, que o trouxe para o *mainstream*, assim como Hope Masike mais recentemente. A mbira nyunganyunga é um instrumento muito contemporâneo e não é usado em cerimônias tradicionais. Ver em: *Taste of Southern Africa - A Mbira Tradicional do Povo Shona do Zimbábue*.

tradições nos dias atuais, com os meios tecnológicos contemporâneos, alicerçados pelas raízes profundas dessas epistemes (culturas, filosofias, tecnologias, espiritualidades, idiomas, etc.) de onde derivam seus fazeres musicais.

Os dois principais tipos de mbira e que nos reportamos nesse texto, são: Mbira Nyunganyunga e Mbira Dzavadzimu.

Figura 2 - Mbira Nyunganyunga



Figura 3 - Mbira Dzavadzimu.



Em Maputo, (capital de Moçambique) no início dos anos 2000 um novo e potente movimento de renascimento musical a partir da redescoberta, retomada e até mesmo reinvenção de algumas tradições instrumentais nativas daquele país toma forma. E algo de muito interessante acontece, quando o governo percebe o potencial cultural da mbira, por conta de alguns músicos e pesquisadores moçambicanos imbuídos em resgatar a mbira e começa a promover intercâmbios culturais com o Zimbabwe, enviando músicos para residências artísticas no país vizinho e também recebendo artistas de lá.

Então os moçambicanos reaprendem, nos anos 2000, a arte de execução da mbira nyunganyunga, a partir do repertório milenar da mbira dzvadzimu, com a ajuda dos vizinhos zimbabuanos. Durante vários anos vieram professores/as de Zimbabwe lecionar mbira na Escola Nacional de Música (um conservatório musical, com sede nas maiores cidades do país, voltado ao ensino de crianças e adolescentes). A seguir o relato de Ivan Mukavel, um dos principais ativistas da revitalização da mbira em Moçambique, em entrevista a Micas Silambo, no seu artigo, *Performance da mbira em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M'djindja* (2021):

Este processo de troca de saberes era prático. “Era mbira só, às vezes era uma mbira que eu tocava e passava para outro [...]. Na verdade, era mesmo na oralidade, mano [...]. Eram temas práticos, aqueles temas convencionados para o ensino de mbira” (MUCAVEL, 2019): o Chemutengure, Nhemamusasa, Nyamaropa, Garigamombe, Bangiza, Taireva, Chipembere, Mukatiende, Kuzanga, Mandarendare, Chipundura, Nhimutimu, Shumba, entre outros. Estas canções são geradas a partir do que no contexto da mbira são denominados “modos”, que são inerentes a peças caracterizadas por frases de estruturas

rítmico-melódicas ou movimentos dedilhados (arranhados) típicos do instrumento. Os modos consistem, então, de uma técnica de combinação sucessiva e simultânea das teclas arranjadas para criar um significado que desperta no tocador e ouvinte a expectativa de que, quando uma ou mais teclas forem tocadas, outras seguirão. Se as teclas esperadas não soarem, fica-se com uma sensação de um significado incompleto, como se alguém tivesse dito: “O negro não é inferior que” (SILAMBO, 2021, p. 17).

Hoje, nós brasileiros/as reaprendemos essa tradição silenciada em nossa história a partir de finais do século XIX e início de século XX, com os moçambicanos/as. Aspectos tão importantes para a música instrumental, como, por exemplo, o número de notas (registro do instrumento ) da mbira nyunganyunga não é mais o mesmo que há 60 anos atrás, em Tete, sua terra de origem, passando das originárias e milenares, 13 teclas (notas), para as atuais e tradicionais, 15 teclas, reconhecida e difundida em todo o mundo, como uma tradição milenar, o que realmente é, mas, o que não implica, como vimos a cima, em imutabilidade.

No Zimbabwe, a mbira mais tradicional, meio de comunicação com os ancestrais e que faz parte da vida espiritual, cultural e festiva do povo shona há séculos, é a mbira Dzavadzimu (pronuncia-se zavadizimu). Em língua shona: o termo Vadzimu designa, espíritos. Sua música tem o poder de estabelecer uma ponte entre os vivos e os mortos, e é um elemento essencial na cultura Shona, também conhecida como "mbira dos espíritos ancestrais" ou "mbira dos antepassados", é considerada o instrumento nacional do país. É usada em cerimônias espirituais para invocar os espíritos ancestrais (a mais conhecida é a “Bira”) e buscar orientação. Portanto, não é apenas um instrumento musical, mas também um veículo para a espiritualidade e a conexão com o mundo ancestral. Sua música tem o poder de estabelecer uma ponte entre os vivos e os mortos, e é um elemento essencial na cultura Shona.

## **A Mbira no Zimbabwe**

Thomas Turino (1998), em seu artigo “The Mbira, Worldbeat, and the International Imagination”<sup>9</sup>, referindo-se aos primeiros escritos de Hugué Trace (1932) sobre a tradição de Mbira no Zimbabwe, posteriormente, de seu filho Andrew Trace (1963) e finalmente Paul Berliner (1978), enfatiza os sucessivos renascimentos da Mbira Dzavadzimu, ao longo do século XX, no longo contexto da dominação e luta anticolonial, o que vai culminar na grande popularidade do instrumento no curso do nacionalismo e da luta pela independência do Zimbabwe em finais da década de 1970 e início de 1980.

Desse modo, na história do Zimbabwe, a mbira além de uma ferramenta indispensável para se compreender a formação identitária nacional, é também um indicador de conscientização

---

<sup>9</sup> “A Mbira, a Batida mundial, e a Imaginação Internacional” (tradução livre).

político-social. O instrumento desempenhou um papel importante no processo da luta anticolonial e manutenção das raízes culturais africanas no país. Nesse período a incorporação da mbira (um instrumento ancestral e ligado às tradições e contextos rurais), às bandas de música pop urbana de Harare, faz surgir um novo estilo musical, a “*Chimurenga*”<sup>10</sup> *music*”, que incorporava elementos do rock e do jazz à elementos tradicionais como a mbira, se firmando como um dos estilos mais importantes na história do Zimbabwe.

TURINO (1998), discorre sobre os processos pelos quais uma tradição indígena africana localizada, a mbira (mbira dzavadzimu), ganhou destaque a nível nacional no Zimbabué após a década de 1960 e tornou-se amplamente difundida na Europa Ocidental e EUA após as décadas de 1960 e 1970. Ele sugere, que, a adaptação deste instrumento aos meios de comunicação de massa e à estética cosmopolita, juntamente com o nacionalismo, foram fundamentais para a transformação da mbira de uma tradição local numa tradição mundial.

Hugh Tracey conduziu a primeira investigação detalhada sobre os lamelofones do Zimbabué nas décadas de 1920 e 1930. Ele estava particularmente interessado na mbira (Mbira Dzavadzimu) do povo Zezuru (um subgrupo da etnia shona), porque a considerava um dos tipos mais antigos (1969 [1932]:78). Na época de sua pesquisa, no final da década de 1920 e início da década de 1930, entretanto, ele descobriu que o mbira estava desaparecendo, com a popularidade Njari (hoje, também o njari é classificado com um tipo de mbira). “No mesmo artigo, escrito em 1932, ele diz: “Os Mbira dze Midzimu [dzavadzimu] são agora tão raros que é impossível determinar com alguma precisão os seus modos...” (ibid.:83), e que o instrumento “parece estar morrendo” (ibid.:95).” (TURINO, 1998, p. 3):

(...) Andrew Tracey [filho de Hugh Tracey] prossegue dizendo que a idade dos músicos que conheceu em Mbare Township sugeria um “renascimento do interesse” pela mbira (ibid.). Este comentário é significativo porque é a primeira afirmação na literatura que conheço que aponta especificamente para um “renascimento de mbira”, uma ideia que se torna comum mais tarde. Paul Berliner também emprega a linguagem do renascimento cultural quando diz que “o renascimento do interesse entre os Shona pela música mbira é explicado como o resultado de uma série de factores inter-relacionados que vão desde o movimento nacionalista africano até ao surgimento do nacionalismo cultural” (BERLINER, 1993 [1978], p. 245 *apud* TURINO, 1998, p. 4).

## A PRESENÇA DA MBIRA NA TERRA BRASILIS: REGISTROS DE UM ELO PERDIDO DA MUSICALIDADE BRASILEIRA

---

<sup>10</sup> Chimurenga é um gênero de música popular do Zimbabwe, difundido por Thomas Mapfumo a partir dos anos 1980. Chimurenga é uma palavra Shona, que significa luta. O sentido moderno do termo, descreve uma luta cultural pelos direitos humanos, dignidade política e justiça social. Mapfumo desenvolveu um estilo baseado na música tradicional shona de mbira, mas tocada com instrumentos elétricos modernos, com letras de cunho social e político.

Inicialmente, devo ressaltar que não haveria música brasileira, nos sentidos mais usuais do termo, sem os aportes culturais, estéticos-filosóficos e tecnológicos dos milhões de africanos, oriundos de diversas etnias trazidos para o Brasil ao longo de quatro séculos de escravidão. A música sempre fez parte das culturas tradicionais africanas, não apenas no lazer e festividades, mas como componente das atividades do dia a dia, dos ritos de passagem, rituais religiosos e variados processos formativo-educacionais. Essas pessoas e seus descendentes inventaram, mantiveram ao longo da história, reinventaram e reinventam até hoje, as expressões mais substanciais e marcadamente definidoras de nossas musicalidades brasileiras.

Os instrumentos musicais africanos, sobretudo lamelofones, registrados nas iconografias produzidas até finais do século XIX, nas mãos de cativos e homens livres de origem africana, foram compreendidos como forma peculiar de negros se expressarem musicalmente, e atestam a forte presença das musicalidades africanas nos períodos Colonial e Imperial Brasileiros. Na figura 8 abaixo, vemos um homem negro – vendedor ambulante, em meio a vários/as outros/as – com dois feixes de cana na cabeça e segurando um lamelofone nas mãos (aparentemente uma *Sanza*).

**Figura 6** - “Largo da Glória”, 1821. Artista: Henry Chamberlain.

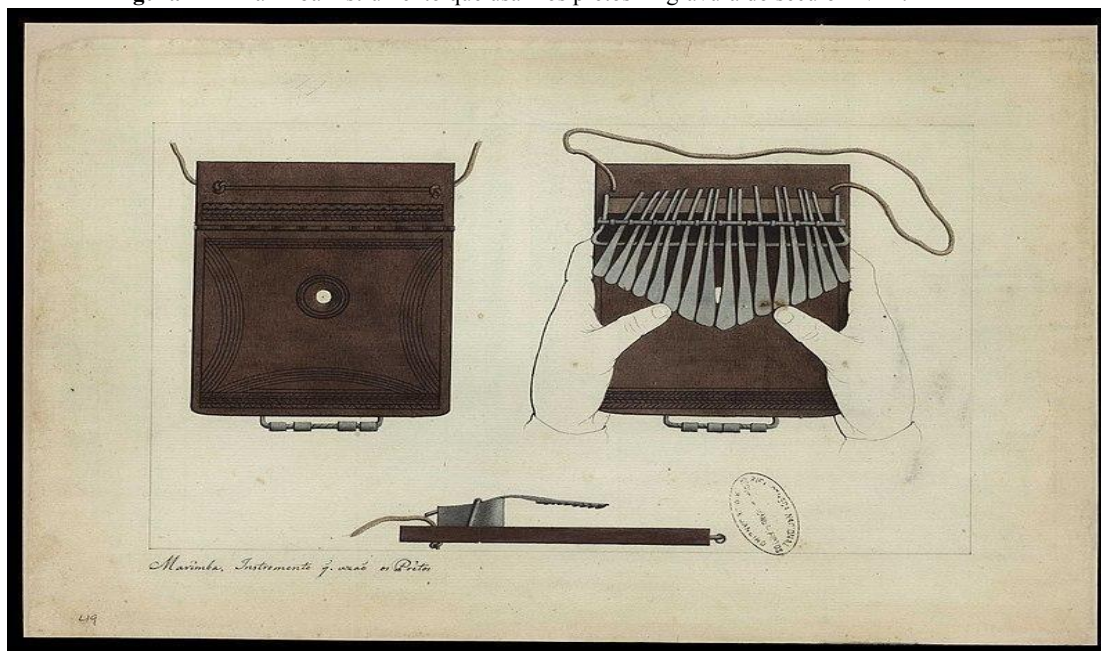


**Fonte:** [enciclopédia.itaucultural.org.br](http://enciclopédia.itaucultural.org.br)

Já a figura 7, um desenho de extremo preciosismo e provavelmente, a primeira imagem detalhada de um lamelofone no mundo, retrata a assim chamada “marimba de pretos”, feito entre 1783 e 1792, no norte do Brasil, durante a expedição do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira (“Viagem filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso

e Cuiabá, 1783-1792") por um dos gravuristas (Joaquim José Codina e José Joaquim Freire) que integraram a equipe dessa expedição<sup>11</sup>.

**Figura 7** – “Marimba instrumento que usam os pretos” – gravura do século XVIII.



Fonte: Acervo Digital Afro-Brasileiro - Flickr.com

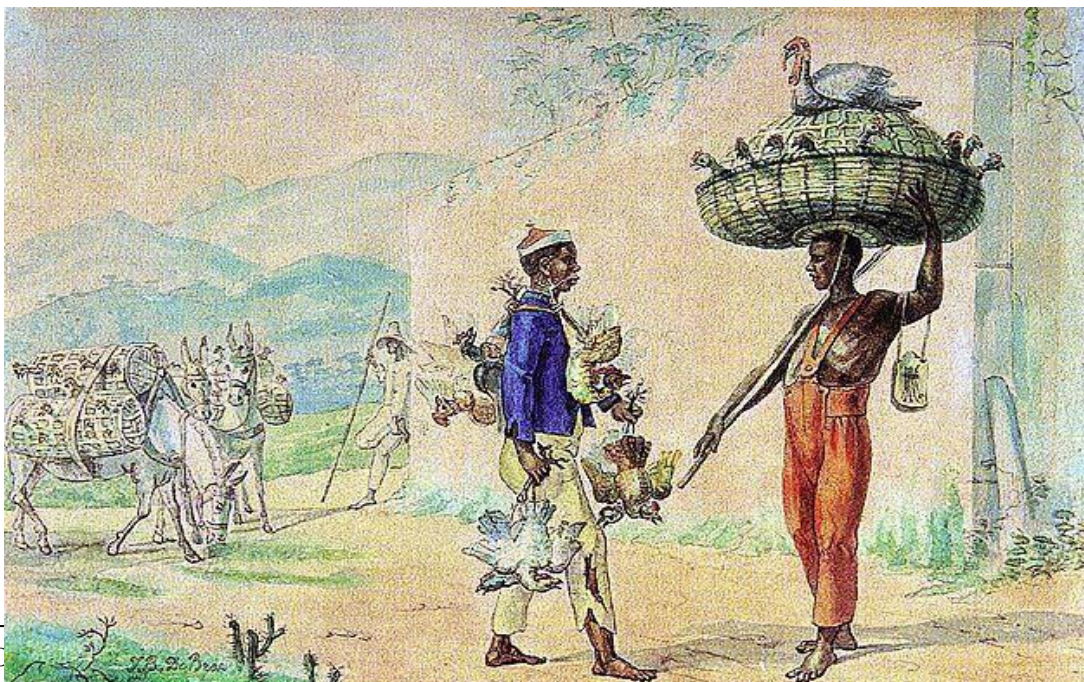
As iconografias produzidas no período colonial são um importante registro da presença constante dos instrumentos africanos mantidos ou recriados na diáspora. Nos chama a atenção o modo espontâneo como as cenas foram retratadas, evidenciando a estreita relação com instrumentos como lamelofones (*mbiras*, *kisanjis*, *sanzas*, etc.), cordofones, berimbaus, que podemos constatar nas gravuras abaixo. Outro aspecto a ser considerado diz respeito à participação das musicalidades na vida cotidiana dessa época. E como destacado por Salloma Salomão (SILVA, 2005), pesquisador, professor doutor em história, músico, compositor e africanista, as cenas revelam outra forma de se consumir música, que não seja a música espetáculo, de apreciação, como normalmente era feito nos meios urbanos ocidentais, mas as diversas sonoridades que puderam ser acionadas tendo como gatilho apenas o cotidiano.

<sup>11</sup> Estampa contendo 3 desenhos, correspondentes às posições inferior, superior e lateral de um lamelofone, inclui desenho das mãos segurando tal instrumento musical. Desenhos aquarelados de Joaquim José Codina e José Joaquim Freire. Originais: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Seção de Manuscritos. in "Viagem filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792". Rio de Janeiro, 1971-74. pr. 54, 113, 117, 119, 122 e 139 e na ed. de S. Paulo, 1970. "Considerando estudos e registros que tratam do Maranhão (à época o Maranhão abrangia o território que hoje chamamos de região norte do Brasil)) com base nesses amplos limites geográficos, há a coleção do filósofo e naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), pertencente hoje à Biblioteca Nacional (BN) e disponível em meio digital, sobre sua expedição na região Amazônica entre 1783 e 1792 para documentar fauna, flora, arquitetura e costumes dos habitantes locais. Os últimos contam com ilustrações de instrumentos musicais de comunidades indígenas, além de uma mbira (também chamada de kalimba), originária do Zimbábue e que comprova a influência africana na região já nessa época." Ver CERQUEIRA, [Notas sobre a Etnomusicologia no Maranhão], 2021.

A iconografia converteu-se em ponto de partida para evidenciar tanto os intercâmbios como conflitos sócio-culturais envolvendo escravizados, forros, libertos, negros, mestiços e brancos, visualizando historicamente elementos de diferentes matrizes étnicas existentes no contexto. (SILVA, 2005, p. 5).

Os lamelofones (*mbira*, *sanza*, *kisanji*, *karimba*, *kalimba*, *nsansi*, *malimba*, etc) na África são instrumentos musicais originalmente usados por caminhantes: pastores, viajantes, mensageiros etc. Do período do Brasil Colônia temos vários registros de negros de ganho (vendedores ambulantes cativos, e ou livres), com suas marimbas (nome genérico usado a época no Brasil, para os vários tipos de lamelofones) penduradas no pescoço, como se vê a seguir na gravura 8, onde o vendedor de galinhas e peru, tem um lamelofone pendurado no braço – e mais que um utensílio de estímulo ao trabalho transparece como uma marca étnico identitária, um símbolo de humanidade e poder estético na sua momentânea liberdade restrita de ir e vir nas ruas da cidade “musicando”<sup>12</sup> (REILY, 2021) os caminhos da metrópole – ou mesmo, em comemorações onde os tocadores caminham enquanto tocam suas marimbas. Além, é claro, das rodas de batuque e “vadiagens”, onde esses instrumentos, além de outros vários, melódicos e percussivos eram frequentemente utilizados, e assim, já faziam parte da paisagem sonora das grandes metrópoles brasileiras e do imaginário popular, muito antes da massificação do violão, cavaquinho, flauta, etc.

**Figura 8 - “Negros Vendendo Galinhas e Peru” - J.B. Debret (O vendedor tem um lamelofone pendurado no braço)**



<sup>12</sup> C. Reily, *Opus 100* (2021), p. 16. Segundo Sauer-Remy (2021), Sauer-Remy afirma que os processos musicais não se restringem ao fazer musical propriamente dito, mas abarcam também a escuta da música, discussões sobre música entre amigos, a organização de um evento musical e muitas outras atividades envolvendo música. Em vez de estabelecer um inventário de atividades que poderiam ou não ser abarcados como formas de musicar, preferimos compreender o termo como qualquer ato que envolve a musicalidade humana e que, por meio da música e das sonoridades, cria um espaço de interação que mobiliza as sensações e sensibilidades musicais humanas. Assim, os espaços criados pelo musicar não só dependem de saberes e práticas compartilhados, mas também promovem experiências compartilhadas e, muitas vezes, elas são de grande intensidade e, por isso mesmo, memoráveis. (REILY, 2021, p. 16).

**Figura 9** - “Passeio de domingo à tarde” – Registro de J. B. Debret séc. XIX (homens da frente com duas Mbira)



Fonte: [musicabrasilis.org](http://musicabrasilis.org).

Essas iconografias, apesar de serem registros fundamentais dessa era cultural brasileira, sem as quais estariam perdidas as visualidades dessas memórias musicais, não devem ser tomadas como uma amostra absoluta e isenta, da realidade fática, pois, em vários aspectos obedeciam a diretrizes ideológicas dominantes na época; ou seja, refletem o olhar da tradição colonial, de onde os artistas produtores dessas obras pertenciam. Na figura 11, vemos facilmente uma padronização de corpos (fortes, saudáveis, bem vestidos), a cordialidade e a alegria despreocupadas, a ausência de conflitos, etc., o que não contradiz, o que dizíamos acima, sobre o exercício momentâneo do poder estético de “musicar” (REILY, 2021) a cidade – ou mesmo, em comemorações onde os tocadores caminham enquanto tocam suas marimbas. Mas, apesar dessas distorções da realidade, será através de projetos como “A Missão Francesa”, da qual participa o desenhista e pintor Jean Batista Debret<sup>13</sup> (1835), que teremos alguns relatos importantes e reveladores:

---

<sup>13</sup> Debret (1768-1848) foi pintor, desenhista, gravador, cenógrafo e professor de artes francês, contratado pela Coroa Portuguesa, integrou a assim chamada “Missão Artística Francesa”, que veio para o Brasil durante o Primeiro Império, logo após a derrota de Napoleão em 1816 e aqui permanecendo até 1831. Mantendo certa visão crítica das desigualdades sociais e fortemente influenciado pela revolução francesa (1789-1799), produziu no Brasil, segundo Leenhardt (2013), uma obra dividida em duas instâncias estéticas e ideológicas diversas: “As condições sociais de sua produção explicam, em grande parte, essa dualidade: de um lado, o pintor de história, cuja competência profissional o rei paga para tornar pública a glória e o esplendor da Corte; de outro lado, o filho da revolução, que tem o seu olhar tanto voltado para o povo quanto para a Corte, e passa a dar vida ao universo cotidiano e ao espaço desconhecido da rua, por meio dos quais ele destila uma crítica mordaz aos próprios códigos da representação social que usa também para figurar o universo cortesão.” (LEENHARDT, 2013).

Os negros benguelas, de Angola, devem ser citados como os mais musicais e são principalmente notáveis pelos instrumentos que fabricam: a *marimba*, a *viola de angola*, espécie de lira de quatro cordas, o *violão*, que é um coco atravessado por um bastonete de latão que serve de cabo e no qual amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno; e finalmente o *urucungo*, aqui representado. Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador, que apoia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita. (DEBRET [1834] 1989, v.2, p.164).

Cenas como estas são bastante comuns na iconografia<sup>14</sup> produzida por desenhistas, cronistas, viajantes e missionários, que registraram o cotidiano de negros e negras pelas ruas e a sua relação com instrumentos de origem africana, à época ainda muito usuais, e que devido às lacunas históricas hoje não são mais utilizados.

Não podemos perder de vista que tocar um instrumento musical africano em público durante todo o período Colonial e Imperial brasileiros, embora admitidos em alguns contextos de festividades, era sempre um ato de resistência cultural, que podia beirar ou ser confundido com um ato de rebeldia contra a dominação cultural imposta pelo sistema escravista. Via de regra, isso não era bem visto, embora fosse um processo por vezes contraditório, sobretudo no campo do sincretismo religioso, onde muitos símbolos culturais africanos, passaram por acomodações estéticas a fim de se adaptarem à cultura e religião do dominador.

A combinação de uma série de fatores, tais como as leis abolicionistas<sup>15</sup> (e também protetoras dos proprietários de terras e futuros latifundiários brasileiros), vão contribuir decisivamente para o apagamento de marcas de origem familiar, étnica e geográfica, que os africanos carregavam em seus nomes de originários.

<sup>14</sup> Ver SILVA (2005) e PEQUENO (1974).

<sup>15</sup> A Lei Feijó (1831) foi a primeira medida relacionada a mudanças no regime de trabalho escravo em terras brasileiras. Ela determinava que, a partir da data de sua sanção, toda pessoa escravizada que chegasse ao Brasil estava automaticamente livre. A **Lei Eusébio de Queirós**, promulgada em 4 de setembro de 1850, foi resultado de anos de pressão inglesa para que o tráfico negreiro fosse extinto. Medida de repressão ao tráfico, que deixou de existir efetivamente a partir de 1856, e tinha como objetivo extinguir o tráfico de escravos para o Brasil e fazer com que os escravizados trazidos para cá entre os anos de 1831 e 1845 continuassem sendo explorados legalmente. Já a **Lei de Terras** (1850) foi sancionada em 18 de setembro de 1850, não tratava diretamente sobre escravidão, mas é fundamental no caminho jurídico feito pelo Estado para garantir os direitos dos senhores de escravos após a abolição desse regime de trabalho, que se mostrava iminente e viria anos mais tarde com a Lei Áurea. A Lei de Terras determinou que só era permitido adquirir propriedades por compra, venda ou doação estatal. Sendo assim, a propriedade por usucapião (quando o ocupante de uma área passa a ser legalmente dono dela devido ao tempo em que ali esteve) — estava abolida. A **Lei do Ventre Livre** foi promulgada em 1871, esta determinou que os filhos de escravas nascidos a partir dessa data seriam livres. Tempos também a **Lei dos Sexagenários** promulgada em 1885, lei que determinou que os escravizados com 60 anos ou mais seriam livres. Um esforço para conter o movimento abolicionista. A **Lei Áurea**, assinada pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888, foi a lei que aboliu a escravidão no Brasil. Contudo essa lei não previu as condições mínimas de sobrevivência e dignidade dos ex-escravizados e suas futuras gerações, como moradia, condições de trabalho, educação etc.

Os sobrenomes africanos, reveladores da procedência geográfica e étnica dos indivíduos cativos é paulatinamente substituída, quando da emancipação dessas pessoas, por referências às localidades brasileiras de residência e trabalho. Por conseguinte, houve um enfraquecimento gradual na questão das identidades africanas originais, seu desaparecimento na documentação oficial e seu apagamento da memória coletiva e histórica.

Esse somatório de acontecimentos, ao longo do séc. XIX, irá influir de forma decisiva para um gradual enfraquecimento e até esquecimento de tradições instrumentais melódicas africanas em solo brasileiro (como no caso da *mbira*), ficando as expressões instrumentais e de cânticos africanos, mantidas no Brasil até hoje, quase que restritas ao âmbito das religiões afro-brasileiras e nesse sentido/contexto foi possível se manter apenas o essencial para a comunicação com o mundo espiritual: a percussão.

A *mbira*, representando toda família dos lamelofones africanos (*sanza*, *kisangi*, *karimba*, *mbira* etc), pode ser vista como um elo perdido da nossa musicalidade afro-brasileira. E toda essa riqueza, a partir do início séc. XX, é apagada da história da música oficial e da memória musical coletiva brasileira. Isso é o que atesta Rubens Russomano Ricciardi (2000), em trecho de sua tese de doutoramento (2000):

Ainda mais um exemplo da popularidade da *Kalimba* como instrumento dos negros no Brasil de outrora temos no escritor romântico regionalista Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Ouro Preto, 1825-1884). Em sua obra *Rosaura, a Enjeitada*, ele afirma que “em nossa terra é uma sandice querer a gente gloriar-se de ser descendente de ilustres avós; é como dizia um velho tio meu: No Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba” (apud Bosi, 1994 p.144), numa clara alusão às nossas origens índias e negras. (RICCIARDI, 2000, p. 79).

## A MBIRA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Na contemporaneidade, a busca de raízes culturais africanas por pessoas afrodescendentes brasileiras, pode ser considerada como uma forma de cura individual e coletiva, funcionando como uma jornada de resgate de identidade, ancestralidade e reparação psicológica contra os traumas históricos da escravidão e o racismo estrutural. Esse movimento é frequentemente descrito como um "reencontro com as origens", permitindo que indivíduos negros preencham o silêncio histórico imposto, fortalecendo sua autoestima e pertencimento. Essa jornada é o que os psicólogos chamam hoje de "kilombo terapêutico", validando dores e fortalecendo identidades.

Nesse contexto, o papel da *mbira* está focado no resgate da ancestralidade africana, servindo como um instrumento para promoção da cultura, conexão espiritual e como ferramenta



para uma educação antirracista, mais plural no bojo de movimentos de reafirmação cultural. Através de projetos como “Mbiraclles”<sup>16</sup>, e “Vivências em Músicas de Mbira”<sup>17</sup>, o instrumento é ensinado e celebrado, conectando o público a um passado e presente africanos, com eventos que ocorrem em diversas cidades e buscam democratizar o acesso a essa musicalidade.

Além de mim, existem vários músicos atuando na cena da música afro-brasileira, engajados em tornar a mbira e outros instrumentos tradicionais africanos mais visíveis no Brasil. Por enquanto, podemos numerar a presença da mbira nyunganyunga, mbira dzavadzimu e kalimba, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Brasília, Mato Grosso.

Hoje temos a cultura da mbira ressurgindo em vários pontos do Brasil.

**Em São Paulo:** Décio Gigioelli, Yurungai, Otis Selimane, Eduardo Scaramuzza, Fábio Timbira.

**Rio de Janeiro:** Fábio Mukayna, Luisa Ganibal, Spirito Santo

**Belo Horizonte:** Sérgio Pererê

**Recife:** Amaro Feitas, Beto Xambá

**Salvador:** Thon Nascimêntos e diversos(as), novos(as) mbireiros(as), oriundos(as) das várias edições do Projeto Vivências em Músicas de Mbira.

### **Conversas/Entrevistas com Mbireiros/as**

Os/as musicistas estão agrupados/as a partir das categorias: performers, educadores e construtores (fabricantes). Embora essas categorias não representem fronteiras rígidas de delimitação nas atuações musicais. Alguns desses personagens transitam em várias dessas categorias, hora mais numa, hora mais noutra, mais sempre na perspectiva (segundo todos/as eles/elas) de valorizar e divulgar um patrimônio cultural africano e afro-brasileiro veiculando uma nova visão sobre as musicalidades africanas, e contribuindo para uma educação antirracista.

### **Performers:**

**Sérgio Pererê** é um músico, compositor, multi-instrumentista, produtor musical e ator de Minas Gerais. Como ele mesmo se autodescreve, um congadeiro filho de Rei Congo e

---

<sup>16</sup> **Mbiraclles** é um projeto de caráter cultural-educativo de promoção das tradições africanas cujo maior **objetivo é difundir a música de mbira** (instrumento ancestral africano) e a cultura do povo shona (Zimbábue – África Banto) **no Brasil** através de oficinas (de musicalização e de confecção de instrumentos), palestras, um documentário, performances, exposições, instalações e outras atividades, com os pesquisadores: Lwiza Gannibal e Fabio Mukanya (2016 - 2018) (NASCIMENTO, 2017).

<sup>17</sup> Essa iniciativa vem sendo executada na Bahia desde de 2023, pelo pesquisador Thon Nascimêntos, com eventos de aprendizagem coletiva de execução e história da *mbira nyunganyunga*, em workshops de 3 dias de duração, tendo passado por 7 cidades do estado da Bahia, com 7 edições em Salvador e Três edição na Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Arraías, em formato de curso de extensão universitária (NASCIMENTO, 2025).



herdeiro legítimo dessa tradição e cultura expressiva africana, recriada no Brasil Colonial. Ao longo da sua carreira tem tido contato, pesquisado e se expressado, através de diversos instrumentos musicais africanos, com destaque para os lamelofones.

Seu trabalho é reconhecido pelo diálogo que estabelece entre a tradição e a experimentação e pela profusão de sonoridades – com destaque para as referências afro-latinas. Em suas obras, o artista une temas cotidianos a enunciados metafísicos e elementos do sagrado de matriz africana, como o culto à ancestralidade e aos orixás. Pererê se apresentou em várias regiões do Brasil e em países como Canadá, Áustria, Espanha, Moçambique, China e Argentina.

A minha ideia é trazer esses instrumentos pra minha música, como instrumentos comuns, por que se não, a gente sempre vai ser jogado pra aquele lugar do exótico. As pessoas tendem a transformar tudo que é nosso, que tem essa originalidade, essa africanidade, elas costumam transformar em exótico. Eu gosto muito de tirar a ideia de exótico. As mbiras estão dentro do arranjo das minhas músicas. Às vezes eu faço uma música pensando em Malimba, tem música que eu faço pensando em marimbula. (Entrevista com Sérgio Pererê, 01/08/2024).

Várias novas perspectivas foram levantadas durante o nosso diálogo, como por exemplo, a questão exotização, que mesmo quando inconsciente, traz uma cobrança do público por uma eterna postura de luta e combatividade por parte do artista afro-referenciado, como se ele não tivesse o direito de se inserir no mercado da indústria cultural com “produtos” artísticos mais palatáveis ao grande público, em forma de romantismo, humor e contemplação estética, por exemplo. É cobrado dos musicistas afro-brasileiros uma postura de guerra, de combatividade que a certa altura nos afasta de camadas médias da população brasileira, que, mesmo antirracista e interessada em africanidades, não consome via de regra, produtos musicais, fora dos parâmetros mundialmente consagrados de apelo emocional na dimensão sonora (independentemente de gênero, estilo etc).

Pergunto a Sérgio Pererê: - Com relação ao exotismo frequentemente associado às musicalidades e instrumentos musicais africanos, você vê perigos aí? Como fugir desse lugar?

Ele responde:

Nos anos 80, teve uma série chamada African Pop, e ali aparecia Salif Keita, N'wson Ndur, Bonga, Papa Wemba, Manu Dibango... Baaba Maal, foi uma série que juntou os grandes nomes da música africana, e dentre eles, produtores que lidavam com essa coisa da tecnologia. E quando eu assisti aquilo meus olhos brilhavam. Projeto que eu pensava - eu sou rei aqui do congado - e quando a gente canta: Aê Angola, aê Angola, minha gunga vem de lá, minha gunga vem de lá, correr o mundo ê, correr o mar, correr o mundo ê, correr o mar. A gente não tá falando de Angola esse lugar geográfico, a gente tá falando de um lugar de um sentimento, uma Angola mística, esse lugar mágico, esse lugar de onde eu venho, esse lugar onde existe a liberdade, onde a minha cultura é livre. Então essa saudade esse desejo de busca de uma raiz, ficou muito mais em nós, nós da diáspora, por que fomos arrancados de lá. (Entrevista com Sérgio Pererê, 01/08/2024).

A África caminhou e nós caminhamos...não há essa necessidade de ver como exótico.

**Yurungai** é uma jovem artista paulistana, cantora, compositora e mbireira, ex-estudante de filosofia que foi para Maputo em 2018, através de um intercâmbio acadêmico e lá solidificou bastante seus vínculos e trajetória com a música, participando de performances artístico-poéticas nas cenas alternativas de Maputo e tocando mbira, compondo e cantando numa banda de mulheres “*Basadi Bamintisu*”. Yurungai vem do tupi-guarani - boca cantar, ou boca que canta - nome que ela escolheu durante seu processo de resignação e redescoberta através da música, após um período de depressão (ver Casa PoetiCast | Yurungai no YouTube)<sup>18</sup>.

### A Mbira tá nesse lugar de cura pra mim

Um problema que vem sendo bastante debatido nos últimos anos no meio musical brasileiro é a questão de gênero na música instrumental e a desigualdade de representação e oportunidades entre homens e mulheres. No cenário afro-referenciado isso é ainda mais marcante, com um predomínio da figura masculina como protagonista das funções de execução instrumental!

Ela foi trabalhar num projeto de arte-educação numa escola no bairro da Mafalala<sup>19</sup> (um dos bairros periféricos mais icônicos e culturalmente ricos de Maputo: ver Museu Mafalala) e lá, durante uma atividade se deparou com duas Mbiras meio esquecidas e já com teias de aranha, largadas num canto, na biblioteca da escola. Então começou a tocar intuitivamente o instrumento e alguma coisa mágica se passou ali, segundo Yurungai:

Foi uma experimentação incrível que eu nem sei explicar, na hora eu senti coisas muito maravilhosas e ancestrais. E nisso a pessoa que seria meu mestre de Mbira, Seleimane Said, um mestre da música tradicional, ele também estava nesse projeto. Até esse momento eu não o conhecia, ele tava ali observando e dando algumas orientações. Aí ele me viu nesse momento com a mbira - nesse "Sankofa", eu gosto de falar assim - e veio até a mim e perguntou se eu tinha gostado do instrumento e falei nossa, eu amei! - toda eufórica, eu senti coisas que eu nem posso descrever...Então me procura que eu vou te passar alguns ensinamentos eu vou te dizer algumas coisas... (Entrevista com Yurungai, 10/08/2024).

---

<sup>18</sup> Casa PoetiCast Yurungai episódio 48" <https://www.youtube.com/watch?v=dfLMjFGkBI8>

<sup>19</sup> No passado, a Mafalala foi o ponto de encontro de grandes intelectuais e artistas moçambicanos e dentre os que ali nasceram, ninguém menos que 1º Presidente da República pós-independência, Samora Machel. Símbolo da oposição cultural e política africanas à administração colonial portuguesa, a Mafalala é património tangível e intangível da identidade moçambicana. O bairro também abriga Museu da Mafalala, que tem sido considerado um exemplo de “requalificação da periferia”, e iniciou uma discussão nesse sentido do ponto de vista urbano, afirmando-se como um modelo-alternativo inspirador para ser implementado noutros locais.

**Otis Selimane**, é um jovem baterista, percussionista, cantor, compositor e mbireiro moçambicano, residente em São Paulo desde 2015, quando veio para estudar música. É graduado em música popular-performance e Mestre em Música pela UNICAMP.

Sobre a redescoberta ou reinvenção da tradição da mbira em Maputo nos anos 2000 e os possíveis paralelos entre estas duas situações – Moçambique anos 2000 e Brasil na atualidade, com relação ao ressurgimento desse instrumento e dessa musicalidade, guardadas as devidas proporções. Moçambique é a terra originária da *mbira nyunganyunga* (província de Tete), e que por força da colonização e intervenção/dominação cultural, teve essa tradição quase que apagada de sua cultura. Já o Brasil, nunca chegou a ter uma tradição unificada em torno da mbira, mas teve sim a tradição de vários lamelofones (sob o nome genérico de marimba) de vários povos que aqui se encontravam em diáspora, compartilhavam suas culturas uns com os outros, e assim, construíam juntos o que hoje chamamos de música brasileira.

A memória que eu tenho desse ressurgimento [ressurgimento da mbira em Moçambique] ela tá muito ligada a essa consolidação que a gente observa em Zimbabwe com esse instrumento, lá ela se consolida como patrimônio histórico e imaterial, coisa que não acontece em Moçambique, onde tem outros símbolos que vão exercer essa importância, como a Timbila, Mapico, Dança do Tufo, etc. outras coisas outras práticas. (Entrevista com Otis Selimane, 01/09/2024).

Otis acha importante no processo de divulgação/popularização da Mbira, se levar sempre em consideração de alguma forma, o aspecto histórico e um pouco do arcabouço cultural/espiritual desse instrumento musical que, vai além de um possível “novo objeto sônico” para ser utilizado nos sets de “jovens musicistas descolados” (expressão minha). A mbira é um bem cultural e espiritual da África Austral, com existência estimada em 1.500 anos de tradição. Um grande símbolo de resistência cultural na luta pela independência do Zimbabwe, a prática de mbira faz surgir nesse período (anos 1970 e início de 1980), o gênero musical “*Chimurenga*”, com a exaltação e resgate de valores culturais ancestrais zimbabuanos (ver Berliner 1978).

(...) Tem muitas pessoas que associam a Kalimba<sup>20</sup>, e tal, então também tem esse processo de desmistificação e de contar outras histórias sobre esse lamelofone, e claro muitas pessoas acham um som interessante e algumas pessoas querem aprender e comprar.. (...) Mas tem um outro nível, que é entender os fundamentos daquele instrumento. Então acho que a minha proposição tem sido muito essa. Pra além de você colocar isso no seu *setup* de instrumentos que toca, como um instrumento que tem um som legal, que lembra as águas e etc, é como é que você de fato faz um trabalho de fundamentação desse instrumento? Porque os seus homônimos, a kalimba e outros

---

<sup>20</sup> Embora as raízes da kalimba remontem à antiga mbira africana, Hugh Tracey é creditado por popularizar uma versão ocidentalizada do instrumento e lhe dar o nome de "kalimba" na década de 1950. Ele apresentou este instrumento ao mundo ocidental por meio de suas gravações, publicações e da criação da African Musical Instruments (AMI), a empresa que fabrica a kalimba de Hugh Tracey. Hugh Tracey, etnomusicólogo, ficou fascinado pela mbira e sua música. Ele desenvolveu uma versão mais acessível e comercialmente viável, que chamou de kalimba, e começou a produzi-la e vendê-la por meio de sua empresa, a AMI. Hoje, a kalimba Hugh Tracey, fabricada pela AMI, continua sendo um instrumento popular e respeitado, conhecido por sua qualidade e som. O legado de Hugh Tracey estende-se para além da kalimba; ele também fundou a Biblioteca Internacional de Música Africana (ILAM), que preserva e promove as músicas e as culturas africanas.



lamelofones até pra fins de recreação e tal.. Eles foram colocados assim, mais como um elemento sonoro, do que como um instrumento. Então a minha militância com a mbira é assim: Esse não é meramente um instrumento interessante, bonito, sons de águas, mas ele tem um fundamento, então a gente precisa entender esse fundamento, e entendido esse fundamento, como é que a gente aplica ele dentro de outros contextos e de outras realidades. Por que se não se esvazia da sua contextualização histórica né.. Então esse tem sido o meu desafio. (Entrevista com Otis Selimane, 01/09/2024).

## Educadores:

**Fábio Mukayna** é um músico multi-instrumentista, escritor, pesquisador e construtor de instrumentos musicais africanos, do Rio de Janeiro, RJ. A música surge na sua vida em meados dos anos 1990 na adolescência, na periferia do Rio de Janeiro, em sua busca por identidade racial e militância antirracista. Depois de se aventurar na construção de tambores e flautas de bambu. Ele tem acesso a uma kisange velha e danificada que ele restaura e se impressiona com o resultado sonoro do instrumento. A partir daí, pesquisa em bibliotecas sobre instrumentos musicais africanos e começa a construir kalimbas de cabaça.

Militante do movimento rastafari carioca dos anos 2000, foi para Moçambique em 2009, através de um projeto de intercâmbio cultural que pretendia relacionar a construção de tambores nayambing (percussão dos rituais rastafari), com os instrumentos tradicionais de Moçambique, onde participou de residência artística e orientação com Luca Mukavele (etnomusicólogo moçambicano) e Ivan Mukavel (como já dito, construtor de instrumentos tradicionais africanos). Em 2016 vai para Zimbábue, juntamente com pesquisadora e *filmmaker* (produzem documentários sobre musicalidades africanas), Luiza Gannibal e lá num processo de vivência e residência artística com mbireiros e construtores de mbira pode construir muitos conhecimentos empíricos sobre músicas de mbira e modos de vida shona, aprofundando a sua pesquisa sobre instrumentos e musicalidades africanas.

A partir de 2017, Fábio e Luiza Gannibal, realizam o projeto “Mbiraclles”, promovendo workshops de mbira em diversos espaços culturais. Segundo Nascimento (2017) a “[...]difusão da cosmovisão bantu no Brasil através da música da mbira”. Nos últimos anos, Fábio tem produzido e comercializados diversos instrumentos de cordas, como, *Kora* e *Ngoni* além das mbiras. Hoje, grande parte de sua clientela são musicistas, performers, contadoras de histórias africanas e afro-brasileiras conectados/as por redes de contato no âmbito de grupos de movimentos negros afrocêntricos brasileiros.

A proposta do projeto *Mbiraclles*, assim, é a vivência da música tradicional africana sob o prisma dessa mãe-natureza, dessa terra ancestral. É a reflexão prática de “quem somos nós” a partir de artefatos que enredam uma cultura milenar, telúrica, e que, como as pirâmides do Egito, ou, mais apropriadamente, as ruínas do Grande Zimbábue (a maior estrutura pré-colonial da África Subsaariana), nos indicam os caminhos que traçaram os homens que nos antecederam, as músicas que cantaram, os temas que dedilharam. Sendeiros sonoros que perfazem, com efeito, a linguagem-raiz desse

homem. Uma linguagem que nos falta – e que, por isso, nos cabe. (NASCIMENTO, 2017).

### **Poderia mudar a lógica musical do Brasil, cara!**

Quando Fábio nos fala da emoção e orgulho que sentiu ao tomar conhecimento de uma música que as crianças zimbabuanas cantavam nas escolas primárias a partir da música de mbira, isso me fez imediatamente lembrar do cenário que presenciei em Maputo na Universidade Eduardo Mondlane, nas aulas da cadeira de mbira, com o Professor Pedro Siteo, e o prazer dos estudantes (curso de licenciatura em música) em tocar um instrumento melódico africano.

Dentro da vida acadêmica, do processo acadêmico, tem que ter mais pessoas como você fazendo tá fazendo aí, por que é um assunto que é apagado, é um assunto que quanto menos for falado... Não se faz questão... São histórias de vida, são histórias de construção, histórias que podem transformar a identidade musical do Brasil. Se a gente for pra dentro da história da Mbira, da musicalidade dos lamelofones, poderia mudar a lógica musical do Brasil, cara. (Entrevista com Fábio Mukayna, 19/07/2024).

### **Construtores:**

**Fábio Timbira** é um músico e construtor de instrumentos musicais de São Paulo, com ascendência maranhense (daí vem o Timbira, povo indígena dessa região), de uma família de brincantes (principalmente as matriarcas), de diversas manifestações culturais afro-indígenas, como, bumba meu boi, cacuriá, tambor de criola, etc. E é a partir desse convívio familiar que ele tem os primeiros conhecimentos das tecnologias ancestrais de culinária, danças e musicalidades afro-brasileiras, que seriam as bases para o seu futuro trabalho como músico e construtor de instrumentos musicais africanos e afrobrasileiros.

### **Por que música é a imagem dos sonhos..**

(...) E ele pegou a cabaça da minha mão, passou de mão em mão na roda, assim, passou de mão em mão, e quando chegou na minha mão, a mbira estava pronta, sacou? O instrumento estava pronto assim, na minha mão, quando chegou na minha mão. (...) Aí veio uma outra pessoa, me deu um outro abraço muito afetivo, repetiu a mesma frase, falou que bom que você chegou, a gente estava só esperando você, porque você sabe tocar música, você tem uma música que só você sabe tocar, né? (...) E eu, com a mbira pronta na mão, toquei essa música, cara, toquei a música, toquei a música que só eu sabia tocar naquele momento, eles estavam me esperando pra eu poder tocar aquela música, sabe? . (Entrevista com Fábio Timbira, 24/03/2025).

Hoje Fabio Timbira tem uma produção diferenciada de mbiras, tanto na qualidade sonora, nos materiais (ele usa uma liga especial de ferro galvanizado, super brilhante e com

ótimo sustain, que não revela exatamente qual), sistema de captação com saída balanceada (saída XLR), quanto na estética inovadora de suas caixas de ressonância.

Figura 10 Mbiras Nyunganyuga de fabricação de Fábio Timbira



## A QUESTÃO DA METODOLOGIA DE ENSINO DA MBIRA

Outro diferencial que se interliga ao que dizíamos a cima, sobre as diferenças entre concepções ocidentais e africanas do fazer musical, se refere à metodologia de ensino. Embora nos últimos anos as discussões acerca da Decolonidade do saber na área musical tenham ganhado espaço no meio acadêmico, nota-se que a escrita/leitura música continua como um parâmetro basilar do ensino formal de música (tanto no nível básico quanto no nível superior). Isso vai acarretar uma série de consequências limitadoras que dificultam o acesso, autodesenvolvimento, e futura autonomia no aprendizado de música instrumental africana (na verdade qualquer tipo de linguagem instrumental).

Para além das dificuldades de uma representação eficaz das complexidades rítmicas das musicalidades africanas, utilizando-se do sistema de escrita ocidental, com pentagramas, figuras rítmicas, etc. (ver em NKETIA 1974; KUBIK 1979; 1994; OLIVEIRA PINTO 2004, dentre outros), vale ressaltar a eficácia da transmissão oral de conhecimentos musicais, quando ordenados dentro de uma lógica (racionalidade metodológica) de transmissão de conceitos

técnicos e estéticos (também aliada a formas alternativas de escrita) que privilegiem a simplicidade e a objetividade do fazer musical.

Na prática de ensino do projeto Vivências em Músicas de Mbira, desenvolvemos (ou descobrimos, pois ela já estava lá) uma forma peculiar de introduzir os três bicordes<sup>21</sup> (ou acordes de dois sons), necessários para a execução da música “*Chemutengure*”<sup>22</sup>, calcada na dimensão espacial e na lateralidade (meio [centro], direita e esquerda), presentes na disposição das teclas da mbira (uma lógica prévia e inerente à fisiologia própria do instrumento) em conexão com a posição/movimento das mãos (na verdade, posição dos polegares) em relação ao teclado. Ver tablatura<sup>23</sup> do acompanhamento inicial para *Chemutengure*, logo abaixo. Com os polegares no “**meio**” (centro do teclado: teclas 5 e 11), estamos no centro tonal do campo harmônico principal<sup>24</sup> da mbira nyunganyunga (tônica). Deslocando a tecla do polegar direito para a direita e mantendo a tecla da esquerda (5 e 13), temos a posição “**direita**” (subdominante). E deslocando as duas teclas dos dois polegares para a esquerda (3 e 11), temos a posição “**esquerda**” (dominante).

---

<sup>21</sup> Bicordes são estruturas harmônicas formadas exclusivamente por dois sons simultâneos, em instrumentos melódico-harmônicos (as mbiras e os lamelofones em geral, assim como os xilofones africanos: balafon, timbila, marimba, etc) cuja fisiologia nos permite tocar (dentro dos padrões usuais de execução) até duas notas ao mesmo tempo, o que difere da teoria harmônica ocidental, calcada em acordes a partir de três sons (fundamental, 3ª e 5ª) sobrepostos. Não obstante essas peculiaridades, podemos via de regra, nos valer das funções harmônicas ocidentais (tônica, subdominante, dominante, etc) para análise harmônica das músicas da tradição de mbira.

<sup>22</sup> Peça clássica, tradicional e uma das mais conhecidas do repertório shona para mbira (originalmente pertencente ao repertório milenar da mbira dzavadzimu, foi adaptada por Dumisani Maraire nos anos 1960 para mbira nyunganyunga). Ver SILAMBO 2018 e 2023.

<sup>23</sup> A tablatura que apresentamos logo abaixo é para os primeiros encontros, portanto para iniciantes. Posteriormente trabalhamos versões mais avançadas das mesmas ideias de arranjo, inclusive com a introdução do dedo indicador direito.

<sup>24</sup> Na mbira nyunganyunga temos dois campos harmônicos maiores e seus relativos menores (F e Dm, C e Am), onde podemos, de forma prática e procedendo às devidas adaptações (adaptações ao conceito harmônico de bicorde), interpretações e arranjos, executar inúmeras canções do repertório africano, afro-diaspórico e afrobrasileiro, dentre outros.

Figura 11 tablatura de mbira nyunganyunga – música chemutengure

**Acompanhamentos para Chemutengure**



- Mbira Brasil
- Vivências em Músicas de M'bira
- Prof. Thon Nascimêntos



Os quadros em azul indicam acentuação rítmica  
 Pd = Polegar direito  
 Pe = Polegar esquerdo

"Meio" = 5, 11  
 "Direita" = 5, 13  
 "Esquerda" = 3, 11

**1. Toque simultâneo**

| Pe | Pd |
|----|----|
| 5  | 11 |
| 5  | 11 |
| 5  | 13 |
| 5  | 13 |
| 5  | 11 |
| 5  | 11 |
| 3  | 11 |
| 3  | 11 |

**2. Toque alternado**

| Pe | Pd |
|----|----|
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 13 |
| 5  |    |
|    | 13 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 3  |    |
|    | 11 |
| 3  |    |

**3. Toque alternado com "pontas" (últimas notas)**

| Pe | Pd |
|----|----|
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 1  |    |
|    | 13 |
| 5  |    |
|    | 13 |
| 1  |    |
|    | 11 |
| 5  |    |
|    | 11 |
| 1  |    |
|    | 11 |
| 3  |    |
|    | 11 |
| 1  |    |

- Tudo isso (principalmente o toque simultâneo) seguindo a célula rítmica básica do baião, de fácil entendimento, pois que, já faz parte do arcabouço estético-rítmico cultural brasileiro.

Figura 6 Célula rítmica do Baião



Portanto, aliando a fisiologia do instrumento e as coordenadas básicas de localização espacial: direita, esquerda e meio, os participantes assimilam a princípio, uma forma de acompanhamento para uma canção de mbira (Chemutengure), e posteriormente, com o aprendizado e assimilação de outras canções na mesma tonalidade (F: tonalidade principal), vai-se desenvolvendo uma percepção auditiva e visual-tátil do teclado da mbira, além da consciência harmônica das funções tonais primárias (tônica, subdominante e dominante), e aliando-as as coordenadas de localização básicas (direita, esquerda e meio), aos movimentos e progressões harmônicas de cada canção, de modo gradual e orgânico.

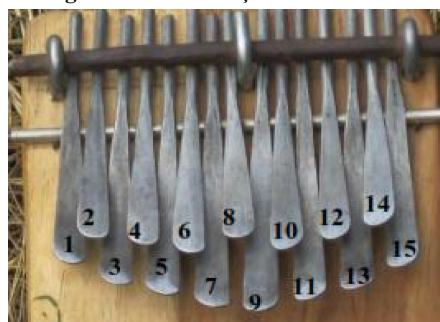
### As notas no teclado da mbira nyunganyunga e a numeração das teclas

Figura 12 - Disposição das notas no teclado da mbira



Fonte: SILAMBO, 2017, p. 12

Figura 13 - Numeração das teclas da mbira.



Fonte: SILAMBO, 2017, p. 12

Na imagem abaixo, vemos um importante acréscimo técnico na execução dessa peça, que irá se estender para diversas outras músicas e abrir várias possibilidades de articulações futuras, principalmente em contextos grupais de prática instrumental. Por exemplo, a divisão do grupo mbireiros/as em naipes, onde cada sub-grupo toca um tipo de articulação rítmico-melódica, criando assim, texturas sonoras polifônicas e novas variedades de percepção rítmico-harmônica. Toque simultâneo com agudo<sup>25</sup> intercalado:

A tecla 1 - extremidade esquerda do teclado inferior (nota lá), é tocada nos contratempos (parte fraca do tempo) da batida (célula rítmica), permanecendo ainda, na rítmica básica do baião. Logo depois, o toque simultâneo com agudos intercalados, onde acrescentamos a tecla 15 - extremidade direita do teclado inferior (nota mi).

<sup>25</sup> A nota em questão (tecla 1 = nota lá) não é tão aguda, mas preferi conservar o termo que utilizo nas oficinas. Como também, na expressão: Toque simultâneo com agudos intercalados, onde normalmente utilizamos as teclas 1 e 15 (tecla 15 = nota mi, de frequência média e não aguda).



Na imagem seguinte, uma nova música, em que a mesma batida, levada ou condução rítmico-melódica, se adequa perfeitamente. Na prática de ensino da mbira tenho percebido que, a partir dessa célula rítmica do baião aliada às características e especificidades sonóro-musicais da mbira, é possível acompanhar uma variedade de ritmos da musicalidade afro-brasileira.

Figura 14 tablatura de mbira nyunganyunga – música chemutengure 2

### Acompanhamentos para Chemutengure 2



- Mbira Brasil
- Vivências em Músicas de M'bira
- Prof. Thon Nascimêntos



Os quadros em azul indicam acentuação rítmica

Pd = Polegar direito

Pe = Polegar esquerdo

Ind = indicador direito

#### Toque simultâneo com agudo intercalado

| Pe | Pd |
|----|----|
| 5  | 11 |
| 5  | 11 |
| 1  |    |
| 5  | 13 |
| 5  | 13 |
| 1  |    |
| 5  | 11 |
| 5  | 11 |
| 1  |    |
| 3  | 11 |
| 3  | 11 |
| 1  |    |

#### Toque simultâneo com agudos intercalados

| Pe | Pd | Ind |
|----|----|-----|
| 5  | 11 |     |
| 5  | 11 |     |
| 1  |    | 10  |
| 5  | 13 |     |
| 5  | 13 |     |
| 1  |    | 12  |
| 5  | 11 |     |
| 5  | 11 |     |
| 1  |    | 10  |
| 3  | 11 |     |
| 3  | 11 |     |
| 1  |    | 10  |

Figura 15 tablatura de mbira nyunganyunga – música Peixinhos do Mar

### Peixinhos do Mar



- M'bira Brasil
- Vivências em Músicas de M'bira
- Prof. Thon Nascimêntos



Os quadros em azul indicam acentuação rítmica  
 Pd = Polegar direito  
 Pe = Polegar esquerdo  
 Ind = indicador direito

#### Toque simultâneo com agudo intercalado

| Pe | Pd |           |   |    |                    |
|----|----|-----------|---|----|--------------------|
| 5  | 11 | 4 x       | 5 | 11 |                    |
| 5  | 11 |           | 5 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    | E                  |
| 5  | 13 |           | 5 | 13 | nós, que viemos .. |
| 5  | 13 |           | 5 | 13 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 5  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 5  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 3  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 3  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 5  | 11 |           | 5 | 11 |                    |
| 5  | 11 |           | 5 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 5  | 13 |           | 5 | 11 |                    |
| 5  | 13 |           | 5 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 5  | 11 |           | 5 | 13 |                    |
| 5  | 11 |           | 5 | 13 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 3  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 3  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
| 5  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 5  | 11 |           | 3 | 11 |                    |
| 1  |    |           | 1 |    |                    |
|    | II | Do começo | 5 | 11 |                    |
|    |    |           | 1 |    |                    |
|    |    |           | 5 | 11 |                    |
|    |    |           | 5 | 11 |                    |
|    |    |           | 1 |    |                    |

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que a retomada da mbira nas cenas musicais africanas e afro-referenciadas no Brasil atual, é como a descoberta de um elo perdido da musicalidade afro-brasileira. Isso é relevante, não apenas pelo registro das diversidades de linguagens e práticas musicais de origens africanas no país (ver AGAWU, 2003 e 2016), mas também, por possibilitar um melhor entendimento para pensarmos as agências e mobilizações de musicistas e suas práticas expressivo-musicais no campo das disputas simbólicas e político-ideológicas, em torno das africanidades musicais no Brasil contemporâneo.

As musicalidades africanas, tão ricas, antigas e sofisticadas, são um grande manancial de diversidade sonora e de possibilidades de expressões estético-musicais. Elas representam outras formas de leitura, interpretação, interação, intervenção e cura do mundo através da música, que podem contribuir decisivamente para fazermos as pazes com o nosso passado africano do Brasil, e avançarmos enquanto sociedade para um futuro mais humano, fraterno e estética, filosófica e ideologicamente, menos colonizado.

Hoje não podemos mais saber como soavam as “Marimbas de Preto” (como as chamava Mario de Andrade) os *kisanjis*, *sanjas*, *mbiras*, etc., no acompanhamento de pregões dos africanos vendedores ambulantes nas ruas do Rio de Janeiro, Salvador ou Recife do século XIX. Nunca saberemos como soavam esses lamelofones, cordofones e flautas de culturas musicais africanas nas rodas de batukes e vadiagens, nas origens dos primeiros *lundus*. Mas podemos hoje, facilmente, com arranjos de mbira para os nosso vissungos, reisados, congados, jongos, cirandas, ijeixá, bois, carimbós, suças, chulas e maracatus, recriar um pouco dessa paisagem sonora oitocentista brasileira, dada a grande adequação desse instrumento musical africano para o acompanhamento das nossas tradições musicais afro-brasileiras e, ao modelo do Sankofa<sup>26</sup>, (NASCIMENTO L.; GÁ, 2009), virar nossa cabeça e nosso olhar para trás na perspectiva de estar no presente, dialogando com o passado para poder avançar no espaço-tempo futuro, enxergando os caminhos, as trilhas abertas pelos que vieram antes de nós.

Fomentar e difundir a cultura da Mbira hoje no nosso país, representa, além de um resgate histórico para um dos instrumentos musicais melódicos mais populares do Brasil Colônia e Império, também um passo para o futuro. Não é apenas olhar para o passado. Esse movimento reproduz exatamente o sentido do SANKOFA, na definição de Abdias do Nascimento, "retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro". Seguimos

---

<sup>26</sup> O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. SANKOFA, na definição de Abdias do Nascimento, “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro.”. “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. Símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro.” Provérbio Akan (NASCIMENTO L.; GÁ, 2009, p. 40-41).

MBIRA Brasil - @mbira.brasil.  
[https://www.instagram.com/p/C-AneO4p9PR/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==](https://www.instagram.com/p/C-AneO4p9PR/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==)

NASCIMENTO, Ailton M. **Músicas e Práticas Musicais Africanas nos Cursos de Licenciatura em Música na Bahia**. 2020. 214 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33818>.

NZEWI, Meki. **Strategies for music education in Africa: towards a meaningful progression from tradition to modern**, International Society for Music Education: ISME. International Journal of Music Education 1999; os-33; 72. Disponível em: <http://ijm.sagepub.com>.

PINHO, Osmundo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.

PINTO, Oliveira; CORREA, Priscila Gomes (Org). Dossiê: Música e Pensamento Africano. **Revista África(s)**, Vol.5, Nº. 9, 2018.

\_\_\_\_\_. de Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. *África*, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/view/74580>.. Acesso em: 17 jan. 2026.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANGER, Terence. A invenção da tradição na África colonial. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. 10ª ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021. DOI:10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341>.. Acesso em: 30 jan. 2026.

REIS, João José. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: JANCÓS, István (org.) **Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. SP: Hucitec: Edusp, 2001, p.340-358.

RICCIARDI, Rubens. R. **Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos**. 2000. 142 f + anexos. Tese (Doutorado em Artes) – Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2000.

RODRIGUES, Vanessa. O Museu da Mafalala é história viva e tem atraído o centro para a periferia artística. **Mundo Crítico**. Disponível em: <https://mundocritico.org/revista/o-museu-da-mafalala-e-historia-viva-e-tem-atraido-o-centro-para-a-periferia-artistica/>.

SILAMBO, Micas Orlando. **A prática de ensino da Mbira na música Moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos**. In: Anais do XXIIIº Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 2017, Manaus, AM. Manaus, AM: Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 2017. Disponível em: <<http://abemeducaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/view/2546>>. Acesso em: 11 maio 2025.

\_\_\_\_\_. **O Ensino e a Aprendizagem da Mbira Nyunganyunga em sua Dimensão Técnica: uma pesquisa-ação com licenciandos em música da UFRN**. 2018. 257 f. Dissertação (Mestrado), UFRN, 2018.



\_\_\_\_\_. Práticas e estratégias dos/das vachayi va timbira em Maputo (Moçambique) para a manutenção e reinvenção de suas artes musicais. **Per Musi**, v. 24, p. 1-20, 2023.

\_\_\_\_\_. Performance da mbira em África: experiências, ações e interações do mestre Moto M'djindja. **OPUS**, [s.l.], v. 27, n. 3, p. 25, dez. 2021. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/1021>>. Acesso em: 30 mai. 2025. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2716>

SILVA, Salomão J. da. **Memórias sonoras da noite: Musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, 2005.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press. 1998.

TASTE OF SOUTHERN AFRICA - A Mbira Tradicional do Povo Shona do Zimbabué. Disponível em: <https://www.tasteofsouthernafrica.com/blog/2020/5/22/the-traditional-mbira-of-the-shona-people-of-zimbabwe>.

TURINO, Thomas. The Mbira, Worldbeat, and the International Imagination Thomas Turino Source: The World of Music , 1998, Vol. 40, No. 2, **Old Instruments in New Contexts** (1998), pp. 85-106 Published by: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung Stable. 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41699198>.

Thon Nascimêntos (Ailton Mario Nascimento)

Doutorando em Música, Cultura e Sociedade (Etnomusicologia) pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Ensino e Relações Étnico-Raciais pela Universidade Federal do Sul da Bahia. Atuou como professor visitante no Departamento de Música da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (ECA-UEM), de fevereiro a abril de 2023, em Maputo, Moçambique. Criador, produtor executivo e professor do Projeto Vivências em Música Mbira (instrumento musical melódico ancestral africano do Zimbábue e Moçambique), um projeto de ensino e divulgação dessa tradição musical da África Austral no Brasil. Atualmente, é professor substituto no curso de Educação do Campo – Artes Visuais e Música da Universidade Federal do Tocantins (UFT), campus de Arrais. Compositor, violonista e mbireiro, seus interesses incluem: musicalidades africanas, diversidade cultural e educação musical brasileira, formação de identidades e músicas afro-brasileiras, estilos violonísticos africanos e música de mbira.