



**Escola de Comunicação e Artes**  
**Curso de Licenciatura em Música**

Vertente Performativa

**CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA A PARTIR DAS ARTES  
MUSICAIS**

Candidato: Jaime Macamo

Supervisor: Dr.Micas Silambo

Maputo, Fevereiro de 2024

**Escola de Comunicação e Artes**

**Licenciatura em Música**

Vertente Performativa

**Construção da performance artística a partir das artes musicais**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em Música da Escola de Comunicação e Artes, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Candidato: Jaime Macamo

Supervisor: Dr.Micas Silambo

Maputo, Fevereiro de 2024

**Escola de Comunicação e Artes**

**Licenciatura em Música**

**Construção da performance artística a partir das artes musicais**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em Música da Escola de Comunicação e Artes, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Candidato: Jaime Macamo

**JÚRI**

---

Presidente: Lic.Samussodino Lassine

Escola de Comunicação e Artes

---

Supervisor: Dr. Micas Silambo

Escola de Comunicação e Artes

---

Oponente: Lic.Ivan Manyique

Escola de Comunicação e Artes

---

Maputo, Fevereiro de 2024

À Gilda Jaime Lhamine

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço a Deus pela dádiva da vida e pelo dom da Música. Creio que toda a força e dedicação para chegar nesta fase foi graças a ele.

Endereço os meus profundos agradecimentos à minha amada mãe Gilda Jaime Lhamine, por me apoiar incondicionalmente mesmo sem entender a direcção dos meus sonhos. Aos meus irmãos que sempre foram os meus maiores fãs nessa caminhada da minha carreira estudantil e profissional. A minha família é o bem maior que Deus me deu, por isso a minha gratidão é extensa e eterna.

Agradeço imensamente o meu supervisor, Dr. Micas Silambo, por guiar-me com paciência nesta jornada académica e por compreender perfeitamente o meu raciocínio e orientar-me com mestria.

Agradecimentos especiais vão para todos os docentes do Curso de Licenciatura em Música na ECA que contribuíram significativamente na minha formação. Endereço os meus agradecimentos igualmente a minha eterna docente Angelina Mbulo, por me moldar para o melhor em vários aspectos da vida.

A minha eterna gratidão à Hanifa Pondja pelo companheirismo em todos os momentos.

Por fim, meus agradecimentos especiais vão para o elenco que contribuiu significativamente para a realização da performance.

**Músicos:** Meque Rodrigues (coreógrafo e percussionista), José Carlos (percussionista), Américo Sambo (baterista), Salomão Mandlate (baixista), Alcino Sambo (guitarrista), Horácio Mangwele (tecladista) e Salvador Marrengule (Saxofonista); **corros:** Domingos Manhique, Yasmi Chilundo e Angelina Mondlane.

**Director:** Mário Mazive

**Actores:** Shércia carolina, Juvenalia Mudalava, Sheila Jorge, Paulo Jamine, Hermelinda Zimba, Daniel Banze, Delfim Gatoma, Ezaquiel Américo, Laercio Almiro e Rosália Armindo.

**Tradutores:** Dez Daude (Shimakonde) e Jaime Ndala (cinyanja).



foco das performances das artes musicais africanas não é entreter (...)“

Meki Nzewi, 2009.

## RESUMO

O presente trabalho estabelece caminhos para a construção de uma performance inspirada, filosoficamente, a partir das artes musicais africanas: Nganda, Mapiko e Makhwayi. O nigeriano Meki Nzewi (2007) e a queniana Emily Akuno (2019) foram os etnomusicólogos que guiaram as linhas teóricas da pesquisa, possibilitando a compreensão das artes musicais enquanto um conjunto de artefactos de artes interligas como música, dança, drama, instrumentos musicais e mais. Pela natureza do trabalho optamos, metodologicamente pela pesquisa artística colaborativa em diálogo com autoetnografia, observação participante e pesquisa bibliográfica. Para a materialização da performance foram compostas três canções em três línguas explorando três danças respectivamente; ava wadimongo (língua shimakonde, dança Mapiko), Chipikangano (cinyanja, Nganda) e kulapha (xichangana, Makhwayi). Musicalmente, foram aplicadas as características das artes musicais como: chamada e resposta, textos curtos de carácter repetitivo, frases individualmente independentes e colectivamente dependentes, frases orgânicas ou simples, participação activa do público e a combinação integrada dos elementos performativos (música, drama, poesia e indumentária). Conclui-se que existem várias características musicais típicas das práticas tradicionais africanas que precisam de ser massivamente pesquisadas e aplicadas em performances concretas.

**Palavras-chave:** Artes musicais Africanas, Construção da performance, Nganda, Mapiko e Makhwayi.



## ABSTRACT

This research establishes pathway for the construction of a performance inspired, philosophically, from the African musical arts: Nganda, Mapiko and Makhwayi. The nigerian Meki Nzewi (2007) and kenyan Emily Akuno (2019) were the ethnomusicologists who guided the theoretical approaches of research, allowing the understanding of musical arts as a set of interconnected arts such as music, dance, drama, musical instruments and more. Due to the nature of the research, we methodologically based our investigation collaborative artistic research in dialogue with autoethnography, participant observation and bibliographic research. To materialize the performance, three songs were composed in three languages, exploring three dances respectively; ava wadimongo (shimakonde language, Mapiko dance), Chipikangano (cinyanja, Nganda) and kulapha (xichangana, Makhwayi). Musically, the characteristics of musical arts applied in this research are: call and response, short repetitive texts, individually independent and collectively dependent phrases, organic or simple phrases, active audience participation and the integrative combination of performative elements (music, drama, poetry and clothing). The results of this research show that there are several musical characteristics typical of traditional African practices that need to be massively researched and applied in concrete performances.

**Keywords:** African musical arts, Construction of performance, Nganda, Mapiko and Makhwayi.

## **Lista de figuras**

**Figura 1:** Tambores de Mapiko

**Figura 2:** indumentária de mapiko (bailarino/lipiko)

**Figura 3:** indumentária de Nganda (bailarinos)

**Figura 4:** Tambores de Nganda

**Figura 5:** Mbhala-pala

**Figura 6:** Indumentária de Makhwayi (bailarinos)

## **Lista de abreviaturas**

**ECA** - Escola de Comunicação e Artes

**UEM** - Universidade Eduardo Mondlane

**TCC** - Trabalho de Conclusão de Curso

## SUMÁRIO

Folha de Rosto.	I
Folha de aprovação.	II
Dedicatória	III
Agradecimentos	IV
Epígrafe	V
Resumo	VI
Abstract.	VII
Lista de figuras.	VIII
Siglas e abreviaturas.	IX
<b>CAPÍTULO I - 1 INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
1.1 Problemática	1
1.2 Hipóteses	2
1.3 Justificativa	2
1.4 Objectivos	4
<b>CAPÍTULO II – QUADRO TEÓRICO E CONCEPTUAL</b>	<b>5</b>
2.1 Background	6
2.2 Ensemble	7
2.3 Composição em performance	8
2.4 Repertório de performance	9
<b>CAPÍTULO III– LENTES METODOLÓGICAS</b>	<b>11</b>
3.1 Universo da pesquisa	11
3.1.1 Mapiko	11
3.1.2 Nganda	13
3.1.3 Makhwayi	15
3.2 Método de pesquisa	17
3.3 Procedimentos colecta, organização e análise de dados	17
3.3.1 Autoetnografia	17
3.3.2 Observação participante	18
3.3.3 Pesquisa bibliográfica	18
3.4 Ferramentas ou equipamento.	19
<b>CAPÍTULO IV – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA PERFORMANCE</b>	<b>20</b>
4.1 Canção ava wadimongo.	20
4.1.1 Língua usada	21

4.1.2 Coreografia da dança aplicada: Mapiko.	21
4.1.3 Instrumentos musicais: função específica e colectiva	21
4.1.4 Caracterização da indumentária e do palco.	22
4.1.5 Narração da história da canção ava wadimongo.	22
4.2 Canção Chipikangano.	23
4.3 Canção Kulapha	25
<b>CAPÍTULO V- CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	28
5.1 Referências bibliográficas	29

## CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta como tema **Construção da performance artística a partir das artes musicais**.

O objectivo principal desta pesquisa é construir uma performance artística inspirada filosoficamente a partir das artes musicais africanas: **Mapiko, Nganda e Makhwayi**.

As linhas teóricas do trabalho incluem pesquisadores africanos como Meki Nzewi (2007) e Emily Akuno (2019) que olham para as artes musicais como uma conjugação das formas expressivas que incorporam som (vocal e não verbal), texto (verbal e não verbal), figurino (incluindo máscaras), decoração, movimento corporal, drama e exposições teatrais relacionadas e artefactos materiais (incluindo instrumentos musicais). Portanto, as artes musicais africanas são como um corpo que contempla em si: a música, dança, drama, coreografia, indumentária, o contexto e o propósito da performance.

Em termos de metodologia o trabalho é orientado por meio de uma pesquisa artística colaborativa, assim como procedimentos de colecta, organização e análise de dados como autoetnografia, observação participante e pesquisa bibliográfica.

O trabalho está estruturado da seguinte maneira: primeiro capítulo é a Introdução, onde encontramos o tema, problema, hipóteses, justificativa e objectivos; de seguida no segundo capítulo temos concepções teóricas da pesquisa; o terceiro capítulo é das lentes metodológicas onde apresentamos o universo da pesquisa (os estilos musicais da performance), método de pesquisa artística e colaborativa, procedimentos de técnicas de coleta e análise de dados como observação participante, autoetnografia e a pesquisa bibliográfica e finalmente temos as ferramentas ou equipamento que será usado na performance. No quarto capítulo temos a descrição da performance e finalmente no quinto capítulo as considerações finais e as referências bibliográficas.

### 1.1 Problema

A performance nas academias de música em Maputo, no caso específico da ECA, tem os seus registos em forma de TCC (trabalho de conclusão de Curso). Portanto, fomos apreciar os trabalhos de alguns ex-estudantes cujas suas defesas foram performativas.

Encontramos o trabalho da Onésia Muholove com o tema **Concerto de canto de música erudita** e o objectivo principal desta pesquisa foi ampliar o conhecimento da

Música Erudita no âmbito da Música Moçambicana e a valorização da música ao vivo por parte dos músicos.

Procuramos um outro trabalho performativo que não fosse vocal e encontramos a monografia do Nicolau Cauaneque. Este trabalho tinha como tema **Performance de piano e arranjos para o trio de Jazz**. O objectivo foi arranjar e apresentar publicamente um repertório de jazz num trio constituído por piano, baixo e bateria.

Para além desses trabalhos existe a pesquisa de Joel Mauele com o tema **Composição, arranjo e interpretação de seis peças no estilo afro-jazz**; o seu objectivo principal foi reflectir sobre técnicas de composição, arranjo e interpretação de cinco peças de autoria do candidato no estilo afro-jazz.

Igualmente existe o trabalho do Mauro Muhera, contudo não tivemos acesso a monografia nos arquivos da ECA-UEM.

Portanto, com esta ilustração podemos concluir que ninguém trabalhou a performance numa perspectiva filosoficamente de artes musicais africanas. Por isso temos como pergunta de partida: Como construir uma performance a partir de uma abordagem, filosoficamente, das artes musicais africanas?

## **1.2 Hipóteses**

- Reflectir profundamente sobre os elementos constitutivos das artes musicais africanas.
- Incorporar na prática académica os princípios filosóficos e técnicas aplicados nas artes musicais africanas.

## **1.3 Justificativa**

A relação com artes musicais começa quando me sinto estrangeiro na minha própria terra, consumidor activo de música americana e indiferente perante a música africana (moçambicana).

Entretanto, antes de frequentar a academia, tive contacto com fazedores de música tradicional como o projecto Waka Mbira que trabalha de forma colectiva para revigorar e massificar a mbira e todas as práticas a sua volta (SILAMBO, 2023, p. 62- 64).

O meu ingresso no curso de música na ECA-UEM, despertou o meu interesse pelas artes musicais na disciplina de Etnomusicologia na abordagem sobre as áreas geomusicais moçambicanas, onde comecei a me interessar mais pela diversidade de estilos/gêneros musicais e por diversas composições em performance.

Portanto, para fazer uma experimentação desses estudos concorri no programa **Fama Show 2021** da televisão moçambicana STV, onde tive a oportunidade de interpretar as obras de Xihora Mati (conjunto musical de sul de Moçambique) com o título “Maria” e stimela de Hugh Masekela (músico sul africano). Para preparar a performance da primeira música, tive de recorrer a uma memória da minha adolescência, na qual dançava Makhwayi com os amigos da zona. Seguindo essa lógica tive de estudar a letra da música, o que foi facilitado por ser falante da língua. Para melhor compreensão da obra foi necessário estudar o período e contexto em que a mesma foi criada. Assim foi necessário fazer uma pesquisa documental (vídeo no youtube) que para além da compreensão do contexto e período, ajudou-me a ter ideia de como era a indumentária dos artistas naquela altura. Por conseguinte, desta forma foi possível estudar a técnica vocal apropriada para o estilo da música bem como a sua dramatização.

Estas estratégias de construção de performance foram também aplicadas na música Stimela de Hugh Masekela. Nesta música especificamente tive de estudar os sons dos Zulu e Xhosa. Portanto depois dessa experiência decidi estudar com mais profundidade as artes musicais africanas.

O estudo de performance sobre o ponto de vista de artes musicais africanas, é relevante nas academias, pois, nota-se que a falta desse estudo faz com que os cantores preocupem-se somente com a técnica e os instrumentistas com a execução dos seus instrumentos e esquecem que os africanos não cantam só por cantar e nem tocam só por tocar, há sempre uma história por contar. Por sua vez, a narração dessas histórias complementa-se com a coreografia, a indumentária, a dança, o drama e o texto.

Ao implementar esse estudo os músicos podem entender a essência da música africana salvaguardando os princípios éticos e morais que dignificam as sociedades africanas no seu geral e mostrando que a música está ligada a questões conjunturais que transcendem a música em si.



## **1.4 Objectivos**

Os objectivos desta pesquisa são:

### **1.4.1 Geral**

- Construir uma performance artística inspirada filosoficamente nas artes musicais africanas: Mapiko, Nganda e Makhwayi.

### **1.4.2 Específicos**

- Descrever os elementos constitutivos das artes musicais africanas;
- Apresentar três obras musicais orientadas por princípios filosóficos e técnicas peculiares das artes musicais;
- Identificar elementos específicos indispensáveis nas artes musicais como Mapiko, Nganda e Makhwayi.

## CAPÍTULO II - CONCEPÇÕES TEÓRICAS DA PESQUISA

Neste capítulo pretendemos mergulhar num debate sobre as artes musicais, sua conceptualização e elementos constitutivos, considerando-as como fundamento para a construção da nossa performance.

Segundo o etnomusicólogo nigeriano Meki Nzewi (2009), as artes musicais africanas focam na saúde física e mental, isto é, elas transcendem a ideia superficial de entretenimento. Por conseguinte, a performance pensada filosoficamente na base de artes musicais, é um acto espiritual que se dedica à conexões de energias humanas das pessoas que participam numa determinada ocasião abrangente da performance e não a obsessão pela técnica de um determinado instrumento como acontece na visão eurocêntrica. Nessa perspectiva, Nzewi (2009) afirma que nas artes musicais africanas a música interliga-se com outras componentes indispensáveis para a sua performance, como é o caso da coreografia, dança, drama e indumentária. Portanto, a interligação não pode ser denominada de música, mas sim **artes musicais devido a sua natureza multidimensional das artes em performance.**

No entanto, a justificação do acréscimo do termo “musicais” vem do valor do elemento sonoro que sustenta a potência comunicativa das outras componentes performativas. Ou melhor, o mesmo som musical pode excitar movimentos de dança, gestos que comuniquem dramaticamente, incluindo uma representação visual através de objectos que tenham alguma ligação significativa com o texto (letra). Este, por sua vez, ganha um sentido poético correlacionando todos os elementos das artes musicais.

A etnomusicóloga queniana Emily Akuno (2019) ao abordar sobre ideologias, filosofias ou cânones de criação artística que são comuns em África, especificamente na região Subsaariana, ela sublinha que “os grupos culturais em todos os povos africanos concebem, aperfeiçoam e institucionalizam, holisticamente, os gêneros, estilos e tipos de artes musicais”<sup>1</sup> (AKUNO, 2019, p. 76, tradução nossa) no sentido de que eles contemplam em si várias artes. Consequentemente, a essência da integridade epistemológica indígena africana, é inculcar aos mais novos a ideia de respeito e preservação das diferentes formas de expressão cultural existentes em África na sua forma integrada.

---

<sup>1</sup> Culture groups all over Africa originated, perfected and instituted holistic musical arts genres, styles and types (AKUNO, 2019, p.76).

As funções das artes musicais em África orientam a sociedade a pautar pelos bons modos de convivência, a empatia, altruísmo e o bem-estar emocional de cada cidadão, pois os princípios que regem a epistemologia das artes musicais são meramente humanos, ou seja, as pessoas se implicam colaborativamente no processo de composição em performance.

“A composição em performance é uma teoria humanística e contextual do desenvolvimento temático. É um conceito autoritariamente africano de composição espontânea que é sensível às contingências de uma performance contextual <sup>2</sup> (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 38, tradução nossa). Quer dizer isto que as pessoas constroem a sua performance a partir do material sonoro, físico e humano presente na ocasião da performance.

Voltaremos a esse debate mais adiante, por agora frisamos que segundo Nzewi (2009), existem cinco partes que constituem as artes musicais africanas na vertente que se ocupa pela composição segundo as contingências da performance:

- Background;
- Ensemble;
- Princípios teóricos;
- Composição em performance;
- Repertório;

## 2.1 Background

Para Nzewi (2009), os humanos são imitadores de natureza, portanto no contexto da música africana as experiências musicais são tidas através de práticas conjuntas. As artes musicais africanas são concebidas, conformadas e implantadas como uma actividade comunitária abrangente. As experiências desenvolvidas nessas práticas elaboram enculturalmente o background performativo da pessoa. Todavia, Nzewi (2019) defende que uma pessoa que exerce um intelecto racional em diversas dimensões de criatividade e produtividade nutre uma visão ampla sobre as questões e a vida em geral. Daí assenta-se a importância do *ensemble* que vem enriquecer a ideia de background.

---

<sup>2</sup> “Performance composition is a humanistic and contextual theory of thematic development. It is an authoritatively African concept of spontaneous composition that is sensitive to the contingencies of a contextual performance” (NZEWI; NZEWI, 2009, p. 38).

## 2.2 Ensemble

Considera-se *ensemble* o conjunto espacial e sonoro aberto no qual as pessoas fazem flexivelmente as suas performances. Isto é, o *ensemble* é uma prática que envolve um grupo de pessoas (músicos/artistas) que estabelecem um ambiente de aprendizagem e troca de experiências. Neste caso de artes musicais africanas, o intuito primordial é de preservar a cultura indígena para o bem da sociedade africana. Segundo Nzewi (2007) a ideia do ensemble nas artes musicais africanas desenvolve a autoconfiança dos *performers*. O facto de não estarem isolados numa sala para receber instruções lhes faz entender que o erro é humano. Tudo pode ser transformado em uma aprendizagem para algo positivo, pois o *ensemble* não condena erros, “o erro poderia, portanto, estimular uma nova dimensão criativa e não deve ser condenado de imediato, mas sim negociado espontaneamente, especialmente para acomodar a propensão das crianças ou pessoas para explorar intuitivamente”<sup>3</sup> (AKUNO, 2019, p. 82). No entanto, Nzewi (2009) assegura que o *ensemble* estabelece um processo de autodescoberta e respeito mútuo, pois aprende-se a ser sensível à criatividade do outrem.

Relativamente a concepção das artes musicais, Nzewi (2009), reafirma que o foco das performances não é entreter as pessoas, mas sim transformá-las através de troca de energias. Portanto, as artes musicais, na ideia de *ensemble* do Nzewi, apresentam muitos objectivos, dos quais fazem parte o curar o mal-estar físico e mental das pessoas, incentivar a união e comportamentos de empatia, levar a reflexão sobre dilemas da sociedade, como decisões políticas, interceder para o bem-estar espiritual das pessoas.

Sobre **princípios teóricos**, segundo Akuno (2019)

A teoria, oral ou escrita, fornece ideias replicáveis para a construção do conhecimento e enquadra todas as práticas de conhecimento indígenas africanas. A expressão musical é tanto uma lógica sociocultural quanto um fato acústico. Cada grupo cultural racionalizou (teorizou) de maneira peculiar os elementos universais de melodia, ritmo, harmonia, que definem seu som musical oficial, de acordo com os dispositivos acústicos disponíveis (AKUNO, 2019, p. 78).

---

<sup>3</sup> In performance situations, “error” could thus prod a new creative dimension, and must not be offhandedly condemned, rather spontaneously negotiated especially to accommodate children’s propensity to intuitively explore (AKUNO, 2019, p.82).

Percebemos que o que vai guiar a composição em performance conforme os princípios teóricos apontados pela Akuno serão as estruturas musicais predominantes numa determinada zona, a sua língua, os instrumentos musicais disponíveis, entre outras fontes sonoras que permitirão a produção musical contextualizada.

Todavia, Nzewi (2009) discute sobre existência de uma notação musical das artes musicais africanas, que não seja necessariamente igual a do ocidente, pois esta não abrange no seu todo a performance musical na vertente africana, apenas transcreve a parte sonora e rítmica. Porém, para além da notação os *performers* africanos preservam as práticas culturais através da oralidade, repassando de geração a geração. Entretanto ele faz uma ilustração rítmica usando a notação ocidental.

No que concerne a estrutura composicional, Nzewi aborda diferentes estruturas rítmicas para execução das obras e no repertório ilustra as transcrições feitas para instrumentos percussivos e melorítmicos, mostrando possibilidade gráfica que transcende o sistema ocidental eurocêntrico.

Segundo Nzewi (2007) todos os elementos das artes musicais podem ser estudados de forma separada, pois uma dança tem estilo e o estilo tem nome e o mesmo tem uma origem, uma teoria, um significado social e humanitário, um conceito temático uma estrutura coreográfica e uma história. O mesmo acontece com a música, drama e poesia (texto). Procura-se aprofundar de forma específica, no entanto o produto final deve ser pensado de maneira unificada, como se fosse um corpo único com elementos integrantes.

Nzewi (2009) nos lembra que toda a performance musical no contexto africano, tem de agregar valores sociais, portanto pretendemos catapultar esse pensamento com esta pesquisa tentando implementar as artes musicais nos concertos da música moçambicana.

### **2.3 Composição em performance**

Composição em performance é a interação de todos os elementos performativos, desde os *performers*, instrumentos musicais, canções, coreografia, indumentária, drama até a participação activa do público. Segundo Akuno (2019) a composição em performance exige um domínio aguçado do vocabulário performativo, pois as filosofias e ideologias de performance diferem-se de contextos, estilos ou gêneros musicais. Portanto, o

domínio do vocabulário performativo e as suas ideologias, permitem com que os *performers* sejam íntegros e mais criativos nas suas actuações.

Quer dizer isto que os *performers* devem conhecer as estruturas musicais rítmicas, melódicas, harmónicas entre outras que caracterizam o estilo ou gênero africano que estão desenvolvendo na composição em performance para poder interagir entre si e com o público.

Em Nzewi (2009) percebe-se que estes saberes permitirão a interacção entre os músicos principais e o público fazedor da composição em performance. Isto é relevante na medida em que a participação activa do público na performance é uma das características da música africana. Para além desta característica, o outro elemento que pretendemos explorar é a improvisação vocal, o dito *scating* no jazz.

Este estilo vocal que usa vocábulos emotivos e onomatopaicos sobre uma melodia é conhecido, principalmente no jazz, como *scat singing* (SILAMBO,2023,p. 278). Mukhavele (2022, p. 130-131) afirma que o *scat singing* é usado na forma de melodias paralelas, articulando a voz e o instrumento, principalmente em uníssono, oitavas ou quintas no caso particular da música africana e, mais especificamente, da música africana bantu, a inflexão/flexão do som segue os contornos do tom da fala vocal. Este sistema estilístico consiste em vocábulos (onomatopaicos) que representam os diferentes ataques sonoros produzidos no instrumento que está, momentaneamente, servindo de base melódica (SILAMBO,2023, p. 278).

Esta improvisação é uma linguagem que em algum momento é mais impactante que a linguagem verbal, isto é, o que não se pode expressar verbalmente, a improvisação abre espaço para tornar-se possível o alcance ao mais alto nível de expressividade do *performer*.

#### **2.4 Repertório de performance**

Compreende-se repertório de performance como sendo (Nzewi,2009, p. 51) um conjunto de objectivos humanitários que se pretende alcançar através das artes musicais africanas. Nzewi (2009) reitera a importância de realização de actividades em grupo para salvaguardar o espírito de colaboração na comunidade.

Todavia o outro elemento que pretendemos trazer no repertório da performance é a diversidade linguística e rítmica, com auxílio da qual apresentaremos três canções em três línguas e estilos/gêneros diferentes respectivamente: ava wadimongo (língua shimakonde, dança Mapiko), Chipikangano (cinyanja, Nganda) e kulapha (xichangana, Makhwayi).

A diversidade linguística é abordada por Agawu (2016) na descrição do continente africano. Portanto, pensamos que é de extrema importância a valorização dessa riqueza linguística que a nossa África possui. Isto para frisar que o músico não deve prender-se apenas no que lhe identifica etnicamente, principalmente os músicos que frequentam academia. O objectivo é incentivar cada vez mais a exploração de todos os recursos de artes musicais que o nosso continente, em especial o nosso país Moçambique nos proporciona.

## CAPÍTULO III – LENTES METODOLÓGICAS

Nesta parte, vamos expor os métodos que guiaram a pesquisa, o universo de pesquisa (a parte que inclui os elementos da performance), a pesquisa artística (colaborativa), a colecta, organização e análise de dados.

### 3.1. Universo da pesquisa

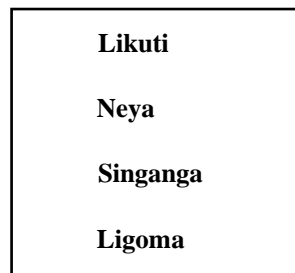
Esta pesquisa é fundamentada por três artes musicais praticadas em Moçambique nomeadamente: Mapiko, Nganda e Makhwayi.

#### 3.1.1 Mapiko

Na visão de Tamele e Vilankulo (2003), Mapiko é uma dança originária do povo makonde, de Cabo Delgado, província localizada no norte de Moçambique. Para estes autores existem vários tipos de Mapiko, dentre eles o Nyama-ninyama, acinemba, makomba, mashalawesa, nijale.

Em todos os tipos de mapiko a sua indumentária inclui máscara, objectos de adorno e outros instrumentos de lipiko (o bailarino). O lugar onde guarda-se o material de mapiko chama-se imboma ou likuta. E o lugar de preparação do lipiko chama-se mpolo. Os tambores usados são: Ligoma, Likuti, Singanga, Neya e Ntonji.

Figura 1: tambores de mapiko



Fonte: Fernando Nhavene, 2024.

Segundo a investigação feita por Rhormens (2015), há um mistério por detrás da dança Mapiko, os segredos desta dança só podem ser revelados para homens e crianças (meninos) que tenham passado pelos ritos de iniciação (likumbi). Portanto, é um segredo meramente masculino.



Rhormens (2015), sublinha que segundo os seus entrevistados, antigamente o lipiko dançava distante da comunidade para as mulheres não prestarem atenção nos detalhes da manifestação do espírito lihoka encarnado pelo bailarino. Entretanto, no período pós-independência, o mapiko continua sendo o maior segredo dos homens makonde, mas com um certo alívio nos seguimentos de todos os processos rituais.

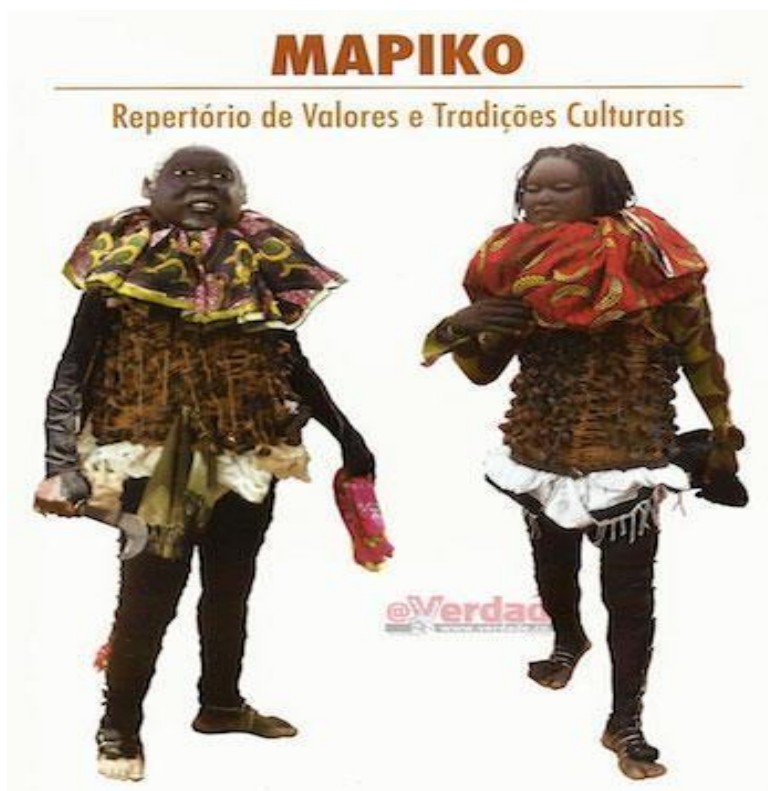
Tamele e Vilankulo (2003) reforçam a questão do mistério em torno da dança Mapiko, eles afirmam que o lipiko, neste caso o bailarino, a sua identidade é ocultada a todo custo, e para não gerar desconfiança da parte da comunidade, ele viajava uma ou duas semanas antes da apresentação, alegando que vai visitar familiares numa outra aldeia enquanto escondia-se no mato.

Contudo, é pertinente deixar claro que Mapiko assim como a maioria das danças africanas envolve várias expressões artísticas na sua composição em performance, a música, dança, teatro e indumentária.

Na música, as canções são entoadas por um coro formado por mulheres e crianças, as letras abordam sobre vários temas. Por exemplo, no período colonial eram de crítica ao domínio colonial, contudo, as temáticas são dinâmicas, vão de acordo com os problemas sociais notáveis no presente momento. As temáticas das canções são de exaltação de ícones da história da comunidade ou do País, podem ser também de sensibilização à prática de agricultura para a sustentação das famílias e outras são criadas com o objectivo de incentivar as crianças e os jovens a estudar. Portanto, todo o assunto relevante pode servir de inspiração para se compor uma canção. Para o caso deste trabalho, o autor compôs uma canção que retrata a situação traumática vivida na província de Cabo Delgado, a mesma serve de consolo para as pessoas que perderam os entes queridos durante o conflito armado.

No que concerne a indumentária do coro/solista, quando é uma apresentação especial, como um concurso ou festival, as mulheres (coro) e os homens (instrumentistas) apresentam-se de peças de capulanas coloridas, umas amarram e outros mandam fazer calças e túnicas. [Clique aqui para a ilustração da dança.](#)

**Figura 2:** bailarinos de mapiko com a sua respectiva indumentária.



**Fonte:** Revista Verdades, 2020.

Por conseguinte, na perspectiva das artes musicais, as canções bem como as danças e o teatro, são meios de ensinamento e preservação de aspectos morais que regem as sociedades africanas. Neste caso o Mapiko não foge desse princípio.

### **3.1.2 Nganda**

Segundo Tamele e Vilankulo (2003), nganda é uma dança originária do Lago Niassa, terra dos vanyanja. A dança surgiu no período colonial e a mesma foi inspirada pelos treinos militares de guerreiros nacionais que resistiam à ocupação colonial portuguesa. A dança era praticada simplesmente por homens que tivessem passado por um treinamento militar. Os mesmos trajavam-se de roupas brancas: calções ou calças, camisas de manga curta ou comprida, sapatilhas, meias brancas ou vermelhas e um chapéu branco, que se assemelha a de um marinheiro. [Clique aqui para a ilustração da dança.](#)

**Figura 3:** bailarinos de Nganda



Fonte: Instituto de Comunicação Social, 2022.

Para a execução da dança, os bailarinos formam filas, dançam movendo-se para esquerda, ora para direita, levantando os pés e movendo os ombros. Normalmente são guiados por um ou dois maestros. As canções são de intervenção social e abordam sobre vários males que assolam a sociedade, como o caso de má governação dos políticos, bandidagem nas aldeias e falta de altruísmo entre as pessoas. A dança é apresentada em eventos de festividade, como ilustra o vídeo no link acima.

No nosso país temos uma grande diversidade étnica, religiosa e linguística, todavia ainda é notável algum senso de preconceito perante os povos. Relativamente a este assunto, o autor deste presente trabalho compôs a canção com o título **chipikangano** (união) escrita na língua cinyanja. O propósito da canção é de incutir nos jovens moçambicanos a ideia de que independentemente da língua ou tribo todos somos um só povo, e todas as culturas, línguas presentes em cada região identificam a nós todos, como um só povo moçambicano.

Os instrumentos musicais usados são: ngoma grande, que fica suspenso a um pau colocado nos ombros de duas pessoas, um batuque pequeno feito de madeira, um

conjunto de duas flautas (vigubo) feitas de caniço e uma cabaça, cada membro de grupo toca uma flauta e todos são compositores das canções.

**Figura 4:** Tambores de nganda.



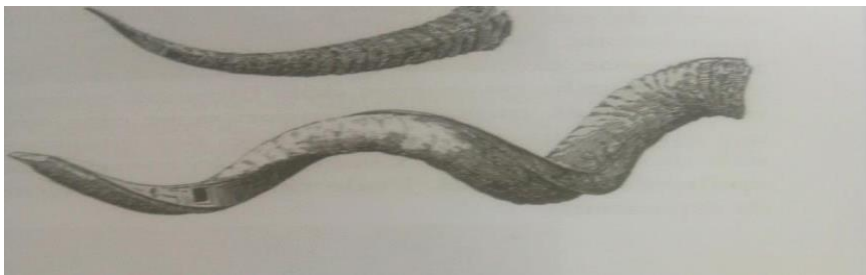
**Fonte:** José Carlos, 2024.

### 3.1.3 Makhwayi

Segundo Silambo (2021), Makhwayi é um estilo musical originário de Gaza.

Durante a performance as pessoas fazem articulações rápidas dos pés (no chão e aéreas), da cintura e dos braços, seja sentado ou em pé. Em geral, a dança Makhwayi é apresentada num recinto aberto junto de vozes e Mbhala-pala (aerófono). Nas performances de Makhwayi participam mulheres, crianças e homens que dançam e cantam letras do seu cotidiano social. Comumente, enquanto as mulheres e crianças cantam e batem palmas, os homens dançam e assobiam formando uma estrutura cooperativa mega-melódica produzida por tudo e todos (SILAMBO, 2021, p. 7).

**Figura 3:** Mbhala-pala



**Fonte:** Paulo Soares, 1980.

Na província de Gaza, especificamente no distrito de Chibuto (a terra natal do autor do presente trabalho), os cantores cujas suas canções apresentam elementos melorítmicos de Makhwayi e outras danças tradicionais locais, designam esses estilos/gêneros de Marrabenta. Portanto, esta pesquisa irá de alguma forma clarificar essa ambiguidade sobre Makhwayi.

Nesta dança, os bailarinos usam calças com cintos de fivelas grandes e usam camisetas ou interiores brancas. Geralmente a indumentária é de cor predominante branca com detalhes de amarelo e azul nas calças, mas alguns bailarinos usam “daskoti”, um uniforme dos trabalhadores de minas da África do Sul, que pode ser de qualquer cor. Contudo, pretendemos trazer alguma inovação na indumentária, na coreografia e no próprio desenho da performance. [Clique aqui para a ilustração da dança.](#)

**Figura 5:** bailarinos de Makhwayi com a sua respectiva indumentária.



---

**Fonte:** Papa Khwatsi, 2020.

### **3.2. Método de pesquisa**

Nesta investigação foi aplicado o método de pesquisa artística colaborativa. Segundo Paulo Assis (2018) a pesquisa artística foge dos paradigmas filosóficos e musicológicos tradicionais, pois os pesquisadores fazem parte dos pesquisados, isto é, o pesquisador é também um *performer*. Portanto, o método de pesquisa artística é definido como sendo uma via experimental e activa de recolher os dados, pois acredita-se que através deste tipo de pesquisa é possível colher informações com mais profundidade, fazendo uma interpretação minuciosa de cada actividade desenvolvida dentro de uma performance.

Este tipo de pesquisa é crucial para pesquisadores de fenômenos performativos tal como a presente pesquisa, uma vez que possibilitam os *performers* a reflectirem sobre a sua prática interpretativa.

Considerando que esta investigação é sobre uma performance na perspectiva africana que explora uma composição em performance realizada por um grupo ou coletivo, a pesquisa artística foi conciliada a uma visão colaborativa, possibilitando que os vários colaboradores da performance sejam actores activos na construção interpretativa da performance.

### **3.3 Procedimentos colecta, organização e análise de dados**

Os procedimentos para a colecta, organização e análise dos dados são: autoetnografia, observação participante e pesquisa bibliográfica.

#### **3.3.1. Autoetnografia**

Segundo Benneti (2017) a autoetnografia é um método de pesquisa artística direccionado a área de performance musical, onde o *performer* como pesquisador faz uma descrição analítica da sua experiência pessoal, com o intuito de estabelecer um autoconhecimento sobre o ponto de vista cultural. Neste caso o *performer* é o próprio objecto de pesquisa. Para Bennet (2017) a autoetnografia é um método viável para uma investigação artística e em performance musical.

Nesta mesma linha de pensamento, o autor reitera que existem dois tipos de investigação: estudos em performance e investigação artística. Entretanto há uma diferença entre os dois, a primeira dedica-se à análise de partituras, gravações registros de performance, enquanto a investigação artística o lema é “fazer arte como pesquisa”,

Isto é, a “pergunta/problema de investigação requer a prática artística para ser respondida” (BENNETI, 2017).

A investigação artística exige que o pesquisador seja o *performer*, este que por sua vez usa a autoetnografia para descrever a sua experiência pessoal sobre a pesquisa. Consequentemente nesta pesquisa, o método autoetnográfico foi tido como um caminho pelo qual a construção da performance baseada nas artes musicais africanas: Mapiko, Nganda e Makhwayi será analisada.

### **3.3.2 Observação participante**

Um dos procedimentos a aplicar nesta pesquisa é a observação participante. Este tipo de observação é também denominado observação activa, pelo facto de o pesquisador actuar como um *insider* no processo de investigação. “O observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo. Daí pode se definir observação participante como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo” (GIL, 2008, p. 103).

Na observação participante um *performer/ insider ou observador activo* é tratado como sendo o de “casa”, portanto na nossa pesquisa optamos por esta via porque entendemos que toda a cultura originalmente moçambicana, representa-nos, independentemente da etnia ou região. Assim sendo, participar activamente na pesquisa para nós é trilhar um caminho de autodescoberta para um olhar musical mais nacionalista, por um lado, mas também implica estar com o grupo de performance na preparação, apresentação e avaliação da actuação.

Por conseguinte, tornamo-nos participantes activos vivenciando o que ocorre no processo investigativo deste estudo: na confecção das roupas, nas conversas com os integrantes do grupo, na montagem do som e na própria composição em performance.

### **3.3.3 Pesquisa bibliográfica**

Segundo Gil (2008) a pesquisa bibliográfica baseia-se em material escrito (livros, artigos científicos). Este tipo de pesquisa permite com que o pesquisador tenha acesso à informações precisas sobre o tema em causa através da leitura de livros de autores de várias áreas do saber. Os arquivos bibliográficos são atemporais, pois toda a informação escrita está disponível para todos os pesquisadores independentemente do

tempo que a mesma foi produzida. Portanto neste presente trabalho recorreremos à pesquisa bibliográfica para fundamentar a construção da performance a partir das artes musicais africanas.

### **3.4. Ferramentas ou equipamento**

Os instrumentos musicais a serem utilizados incluem Ligoma, Likuti (marca o início da dança no Mapiko), Neya e Ntoji (comanda os movimentos do bailarino no mapiko), Baixo, Guitarra e ngoma grande de Nganda e um batuque pequeno feito de madeira, guitarras (solo e baixo), bateria, sopros (saxofone e clarinete) e teclado.

Em termos de equipamento de som, precisaremos de microfones para amplificar a bateria, cabos e monitores para baixo e guitarra, um microfone *wireless* para o cantor, três microfones para os coristas e dois microfones com tripé para os sopros (saxofone e clarinete).



## CAPÍTULO IV – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA PERFORMANCE

Neste capítulo faremos a descrição e análise de performance seguindo as diferentes partes que se articulam interdependentemente no palco: canção, língua, coreografia da dança aplicada, Instrumentos musicais, caracterização da indumentária e do palco e Narração da história.

### 4.1 Canção Ava Wadimongo

O entendimento do propósito de uma determinada prática musical pode ser percebido por via da mensagem passada pela letra da canção. Dessa forma, antes de mais apresentamos a letra da composição e a sua tradução para português.

#### **Ava wadimongo**

Lidi alila alivele

Iya likuti Lidi alila

alivele Iya ligoma

Ivele ibala imelidile shingumi shangu

Atata namu ajala vavele pai

Vakulu vangu na vanungu'unuvangu

uti indivapata

Apali aulwile kuma

Ava wadimongo (ava wadimongo)

#### **Seja forte**

Aquele som

não era de

likuti Aquele

som

não era de ligoma

Era a bala que abalou a minha vida

Mamã e papá estão deitados

Todos os meus irmãos foram

atingidos Ninguém conseguiu

escapar

Seja forte (seja forte)

Como podemos perceber na tradução em português, esta música serve de consolo para os que perderam os seus entes queridos durante o conflito armado em Cabo Delgado que iniciou em 2017. Esta canção sensibiliza a todos os artistas a abraçarem o nacionalismo e patriotismo, demonstrando que os “Os músicos vêm consolidando o seu papel significativo nos conflitos que afectam o mundo” (SILAMBO, 2020). Esta canção é composta por meio de ferramentas estruturas do mapiko, uma prática artística do Norte de Moçambique.

#### **4.1.1 Língua usada**

A língua usada é Shimakonde, falada na província de Cabo Delgado nos distritos de Muidumbe, Mueda, Macomia, Meluco, Palma e Mocimboa da Praia, distritos estes que foram terrivelmente assolados pelo conflito armado. Segundo Nelly (2010), devido à migração dos makondes para outras regiões do norte de Moçambique, estima-se cerca de duzentos e trinta e três mil falantes de shimakonde. O maior número de falantes desta língua encontra-se no sul da Tanzânia.

#### **4.1.2 Coreografia da dança aplicada: Mapiko**

A dança aplicada nesta canção é Mapiko e a sua coreografia parte de um drama de um jovem que perdeu a sua família e é possuído por um lihoka (espírito encarnado pelo bailarino) para dançar mapiko, mas este espírito, diferente do outro ordena que o lipiko dance e cante para consolar as pessoas que perderam os seus entes queridos na comunidade.

Tudo isso inspirado nos movimentos básicos de mapiko que obedecem a seguinte estrutura:

Antes de iniciar a dança, o mascarado sente a música e depois inclina-se com o tronco para frente a fim de iniciar as coreografias com frenéticos movimentos dos pés e agitação das ancas realizando passos para trás com grande velocidade e lançando-se sobre as pessoas da plateia que o cercam (LOPES, 2015, p. 90).

#### **4.1.3 Instrumentos musicais: função específica e coletiva na performance**

Para esta composição iremos usar a guitarra (baixo e solo) para marcar, em geral, as notas fundamentais da harmonia (no caso do baixo) e as principais melodias e contracantos e improvisos reservados para a guitarra solo. Por sua vez teremos percussionistas profissionais de Mapiko para trazerem a essência melorítmica da prática musical (dança) através de Neya, Ligoma e Likuti (figura 1) e por fim os sopros (saxofone e clarinete) para auxiliar as transições das partes da música como também para elaborar a melodia principal. Todas as melodias e ritmos são pensados de forma individualmente independente e colectivamente articuladas.

#### **4.1.4 Caracterização da indumentária e do palco**

A indumentária será de peças usadas para os figurinos de Mapiko, porém a máscara terá um tratamento diferente porque nesta performance para além de dançar, o lipiko (bailarino de Mapiko) canta. Para ter um aspecto visual de aldeia/campo, no palco teremos areia e simulação de uma árvore, onde estará sentada a família do jovem que será visitado pelo espírito lihoka (espírito encarnado pelo bailarino). Os instrumentos musicais estarão posicionados na parte de trás para dar mais espaço ao *performer* principal.

#### **4.1.5 Narração da história da canção *ava wa dimongo***

A performance de Mapiko começa com uma família (pai, mãe e dois filhos) sentada por debaixo de uma árvore. Um dos filhos é mandado para comprar açúcar na mercearia perto de casa. Logo ao sair encontra-se com amigos e o acompanham até a mercearia. Antes de chegar ao destino, ouve um som forte por três vezes, nos primeiros segundos ele pensa que é som de algum tambor de Mapiko<sup>4</sup>, pois segundo os comentários de muitos já não havia guerra naquele lugar (Cabo Delgado). Mas os amigos o dizem que não havia nenhuma cerimónia de Mapiko naquele dia e que o som foi muito forte para ser de likuti ou Ligoma (eles sabiam o que falavam porque são instrumentistas de mapiko). Depois desse comentário todos ficam assustados porque concluem que é mesmo som de arma.

O jovem decide voltar a casa com amigos, chegado lá cai em lágrimas, pois encontra toda a sua família morta, assassinada pelos insurgentes. Inconsolável, ele fica desesperado, mas os amigos o abraçam e o tiram daquele cenário lastimável. Levam-no para a casa de um dos amigos e encontram outros a chorarem, também perderam os seus entes queridos.

No entanto, de repente o jovem começa a manifestar e um dos amigos percebe que está sendo possuído por lihoka (espírito encarnado pelo bailarino) e o leva para dentro de casa. Como este amigo tinha um figurino de Mapiko na sua casa, o vestiu e falou com outros para preparem os tambores. Depois saem, os amigos começam a tocar e o lipiko começa a dançar, segue expressivamente com todos os passos da dança. Na parte do solo do lipiko, ele começa a cantar e todos ficam admirados, porque na tradição

---

<sup>4</sup> Conforme já subentendido na letra.

Makonde o lipiko não canta. Continua a executar uma canção com o título “ava wadimongo” traduzido em português “seja forte”. O propósito da canção, como foi referenciado acima, é consolar a todos que perderam os seus familiares por causa da Guerra. No seu canto inclui momentos de improvisação “*scat singing*” usando sílabas próximas à língua Shimakonde.

Antes de terminar a sua performance, pede a todos para cantarem com ele pois no fundo ele também precisa de ser forte (o que quer dizer que nas artes musicais africanas os artistas cantam para a sociedade e ao mesmo tempo curam-se de conflitos internos). Para fechar a performance ele faz os últimos passos de Mapiko retirando-se do palco.

#### 4.2 Canção

##### Chipikangano

##### Chipikangano

Kunonhela kwangali utundo

Kunonhela kwangali lukorwo

Kwendhe thu’dime

chipikangano

Kwendhe thu’kuwunganhe maxili

guetto pakuthi thu’kole Mocambique

Naga nli nyara

une’gini m’mwe Thuli wumo

pe Naga nli changana

une’gi nim’mwe Thuli wumo pe

##### União

O amor não tem cor

O amor não tem etnia

Vamos cultivar a união

Vamos unir as nossas forças para

um Moçambique melhor

Se for munyanja

eu e tu somos um só

Se for muchangana

eu e tu somos um só

Chipikangano é uma canção escrita em língua cinyanja falada no norte de Moçambique e aborda sobre a união. É uma canção autoral composta pelo pesquisador, obviamente, do sul de Moçambique, do grupo sociocultural dos vachangana. O propósito desta obra é quebrar com as fronteiras étnicas, linguísticas e regionais do país na medida em que ela possibilita que pessoas de um determinado grupo sociocultural possam executar estruturas linguísticas e/ou melódicas de um grupo sociocultural diferente do da sua origem, abrindo caminho para o respeito do outro, mas sobretudo da diversidade cultural.

#### **4.2.1 Língua usada: cinyanja**

Como referimos anteriormente esta canção é escrita em cinyanja. Segundo Ngunga (2022) nyanja é falada em diferentes províncias de Moçambique. Na província de Niassa encontramos nos distritos de cidade de Niassa, Cuamba, Ngaúma, Mecanhelas, Mandimba e Lago; Na Zambézia nos distritos de Dere Lugela, Milange, Mocuba, Molumbo e Morrumbala; Em Tete na cidade de Tete, Angónia, Chiúta, Chifunde, Doa, Fingoe, Furancungo, Mágoe, Macanga, Marávia, Moatize, Mutarara, Tsingano e Zumbo. Fora de Moçambique a língua cinyanja é falada em Malawi e Zâmbia.

#### **4.2.2 Coreografia da dança aplicada: Nganda<sup>5</sup>**

No que diz respeito a dança nganda, para Tamele e Vilankulo (2003) os bailarinos formam filas, dançam movendo-se para esquerda, ora para direita, levantando os pés e movendo os ombros. Geralmente são guiados por um ou dois maestros, contudo para esta performance, tanto o performer principal como os instrumentistas e os bailarinos se conduzirão de forma mútua e interdependente.

#### **4.2.3 Instrumentos musicais: função específica e colectiva na performance**

Geralmente, todos os bailarinos de Nganda dançam tocando vigubo<sup>6</sup>, contudo nesta performance as linhas melódicas dos sopros serão executadas por clarinete e saxofone. O instrumento ngoma típico do Nganda terá o papel de manter a clave (linha de tempo aparente e ritmicamente repetitiva) da dança enquanto o baixo fará marcações das fundamentais da progressão harmónica VI-I-IV-I em uma tonalidade maior. Por sua vez, a guitarra enfatizará de forma contínua a linha de tempo da música do início até ao fim através de acordes cheios sustentados pelo baixo. A voz executará a linha, aparentemente, principal complementando os demais instrumentos musicais. Por conseguinte, cada instrumento musical terá uma função individualmente independente e colectivamente dependente.

#### **4.2.4 Caracterização da indumentária e do palco**

A indumentária será inspirada no figurino de Nganda, portanto, calções e camisas brancas – o branco como símbolo, hegemonicamente, de paz e união. Em acréscimo teremos um chapéu de palha que é a marca do performer. O palco terá a mesma

---

<sup>6</sup> Instrumentos melódicos de sopro similares a flauta.

exposição de Mapiko, porém vai se tirar a simulação das árvores e manter-se a ideia de área.

#### 4.12 Narração da história da canção chipikangano

A performance inicia com os três jovens de diferentes etnias, um falando ximakonde, outro xichangana e outro cinyanja. Cada um fala mal do outro por ser de uma etnia diferente. Todos começam a proferir palavras preconceituosas nas suas línguas e criam um clima conflituoso entre eles, porém, o mesmo é apaziguado pelo *performer*.

Ele entra no palco, separa-os e começa a cantar e todos se unem em passos sincronizados. E assim a performance de Nganda desenvolve-se até o momento de interação com o público usando como base a frase **Naga nli nyara une'gini m'mwe Thuli wumo pe** (se for munyanja eu e tu somos um só). Nesse momento de interação com o público, a palavra nyara (nyanja) é permutada por murhonga, mucopi, mucena, muchuabo, etc. instigando que todos os grupos socioculturais se unem.

Para Nzewi (2007) como referido no desenvolvimento do trabalho, a interação com a audiência é crucial na performance de artes musicais africanas, pois, a audiência não é meramente consumidora (passiva), mas, também, contribui activamente com a troca de sinergia com o *performer*.

#### 4.3 Canção Kulapha

##### Kulapha

Loko nicina nho lapha asvivavu a muzimbheni wa mina (nho lapha asvivavu) Loko niyimba nho lapha asvivavu a mbilwini ya mina (nho lapha asvivavu) Loko niyimba nho laya asvihlangi a mugangeni wa mina (nho laya a svihlangi) Loko nicina nho tsakisa a svikoxa a mugangeni wa mina (nho tsakisa a svikoxa)

Loko ncina nila va madzolongva va bamandla laha, va ba`yetha.

##### Curar

Quando danço curo as dores do meu corpo (curo as dores)

Quando canto acalmo o meu coração(curo as dores)

Quando canto educo as crianças da minha comunidade

Quando danço todos os idosos ficam felizes (alegro os idosos)

Quando danço até os invejosos batem palmas, reverenciam

Segundo Nzewi (2009) o propósito das artes musicais é educar, incentivar bons modos de convivência nas comunidades, trazer alegria e paz do espírito. Portanto a letra desta canção retrata exactamente todos esses pontos referidos por este autor. Contudo, o educar na perspectiva desta canção, transcende a transmissão da moral, trazendo práticas musicais que representam a identidade moçambicana como por exemplo a dança makhwayi. Esta composição valoriza esta prática tradicional, mostrando que ela deve ser preservada. Assim, as pessoas menos experientes devem acompanhar as mais experientes para absorver os elementos performáticos desta prática tradicional.

#### **4.3.1 Língua usada: Xichangana**

Para esta canção foi usada a língua xichangana que, conforme Ngunga (2022), é falada no Sul de Moçambique, na província de Gaza, província e Cidade de Maputo. É também falada na África do sul e na república de Zimbabwe. O Xichangana apresenta cinco variantes: Xitsonga, Xihlanganu, Xin'walungu, xibila e xihlengwe.

#### **4.3.2 Coreografia da dança aplicada: makhwayi**

Nesta canção foi aplicada a dança makhwayi. Nesta dança, o bailarino (*performer*) mexe a cintura para esquerda, direita e para frente enquanto os pés acompanham o ritmo. Os movimentos são de frente para trás, isto é, os bailarinos dançam partindo de um ponto e movem-se para frente depois voltam ao ponto inicial. Todavia, existem várias coreografias de Makhwayi e nesta performance faremos a combinação a partir dos mais convencionais até ao menos vistos nas apresentações de Makhwayi nos palcos.

#### **4.3.3 Instrumentos musicais: função específica e colectiva na performance**

Geralmente não se usa muitos instrumentos musicais na dança Makhwayi. Nesta prática as palmas marcam o tempo e acompanham ritmicamente os passos dos bailarinos e do instrumento musical melódico de sopro denominado Mbhala-pala. Este instrumento emite uma frase aparentemente monótona e soa de acordo com a coreografia.

Contudo, nessa performance será diferente: as palmas marcarão o primeiro momento de forma rítmica; este ritmo será apropriado variadamente em outros instrumentos como baixo, guitarra solo, teclado e sopros. Cada instrumento executará uma estrutura rítmica,

melódica e/ou harmónica orgânica (individualmente simples), mas tornando-se colectivamente polirítmica.

#### **4.3.4 Caracterização da indumentária e do palco**

A indumentária terá uma mudança significativa em relação às outras canções. Para além das calças “daskoti” e calças brancas, teremos camisa e calças brancas com detalhes de capulana, como forma de realçar a moçambicanidade. O cenário de areia no palco vai manter para a apresentação das três canções.

#### **4.3.5 Narração da história da canção kulapha**

Esta canção vai iniciar com interacção com o público. O *performer* executa o ritmo de makhwayi com as palmas e de seguida os instrumentistas repetem o modelo que é seguidamente apropriado pelo público com a ajuda dos performers mais activos. Enquanto isso acontece, os instrumentistas (baterista, baixista, guitarra) entram sucessivamente introduzindo as suas partes da música.

Primeiro o baterista vai marcando o ritmo das palmas no seu instrumento; de seguida o baixo, depois a guitarra, o teclado e por fim os sopros que vão chamar a entrada do cantor principal e os coristas.

No desenvolvimento da música o *performer* terá um momento de solo no qual vai exhibir passos de makhwayi; depois deste momento o *performer* vai tocar teclado enquanto o tecladista dança Makhwayi.

Para finalizar, o performer vai cantar e dançar com o público e assim fecha a performance de Makhwayi.



## **CAPÍTULO V-CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O presente trabalho teve como tema **Construção da performance artística a partir das artes musicais**. A pesquisa visou construir uma performance artística inspirada, filosoficamente, a partir das artes musicais africanas como Mapiko, Nganda e Makhwayi.

As linhas teóricas deste trabalho foram pesquisadores que abordam sobre as artes musicais africanas, em particular Meki Nzewi (2007) e Emily Akuno (2019). Eles entendem que as artes musicais são um conjunto de expressões artísticas (música, dança, teatro, figurino e poesia) que se interligam em prol de um propósito. Portanto, para que a performance ocorra é necessário que estas partes ou expressões sejam contempladas.

Metodologicamente, o trabalho foi guiado por meio de uma pesquisa artística colaborativa considerando a importância de cada performer incluindo o público; este método foi auxiliado pelos procedimentos de autoetnografia e pesquisa bibliográfica.

A partir dessa abordagem teórica e metodológica foram compostas três canções (ava wadimongo, chipikangano e kulapha) nas línguas shimakonde, cinyanja e xichangana respectivamente. Nesta ordem foram aplicadas as danças mapiko, nganda e makhwayi respeitando a sua instrumentação e indumentária, porém abrindo-se para o além. As temáticas tratadas incluem consolação, união e preservação.

A construção melódica e lírica das canções baseou-se nas características da música africana: 1) chamada e resposta, 2) textos curtos de carácter repetitivo 3) frases individualmente independentes e colectivamente dependentes 4) frases orgânicas ou simples, 5) participação activa do público, 6) combinação integrada dos elementos performativos (música, drama, poesia e indumentária).

Entendemos que existem muitas práticas tradicionais africanas que não foram exploradas nesta pesquisa. O desafio é ampliar o espaço de investigações que contemplem línguas, danças, instrumentos musicais, indumentária e costumes africanos.

## Referências bibliográfica

AGAWU, Kofi. *The African Imagination in Music*. Oxford: Oxford University. 2016.

DE ASSIS, Paulo. *Virtual works-actual things: Essay in music ontology*. Leuven University Press, 2018.

GIL, António Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.ed, São Paulo: Atlas, 2008.

LOPES, Mariana Conde Rhormens. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko; apropriação das técnicas, simbólica e criativa da máscara*. Campina, 2014.529f. (pós-graduação em artes cénicas) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na Área de Concentração: Teatro, Dança e Performance.

MANZINI, E. J. A entrevista na pesquisa social. *Didática*, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MUKHAVELE, Luka. *African Musical Instruments From a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi*. 2022. 655f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of Franz Liszt Weimar, Alemanha.

NGUNGA, Armindo et al. padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas: Relatório do IV Seminário. Maputo, editores, imprensa Universitária-UEM, 2022.

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

NZEWI, Meki. Pertinent concepts for advancing indigenous epistemological integrity for African musical arts education. In *Music Education in Africa*. Editado por AKUNO, Emily, Achieng'. London & New York: Routledge. 2019. p. 76-91.

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

NZEWI, Meki. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi. Entrevista e tradução de Kamai Freire e Nina Graeff. *Revista Claves*, vol. 9, n.14 (2020.2) ISSN: 1983-3709.

NELLY, Octávio Gonçalves. Vocabulário de Shimakonde. SIL Moçambique lidemo.net@gmail.com C.P. 652, Nampula, 2010.

SANTOS Silvio Matheus. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-24

SILAMBO, Micas Orlando. *Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em maputo: transmissão das artes música*. 2023, 386 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba. 2023.

SILAMBO, Micas Orlando. Tshiketa Kudelela “Mbira”: compositor, estilos e estéticas musicais do Sudeste da África. São Paulo, *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* - João Pessoa, 2021.

TAMELE, Viriato; VILANKULO, João. *Algumas danças tradicionais da Zona Norte de Moçambique*. Maputo: ARPAC, 2003.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987