

# Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos

*Micas Orlando Silambo<sup>1</sup>*

**Resumo:** O Xigubu reflete uma prática cultural africana que envolve música, dança, e vestimentas na performance de uma guerra contra a opressão portuguesa na África. O dinamismo ideal do Xigubu corresponde literalmente à boa interação das partes que compõem o todo e desta forma o seu virtuosismo resulta da sociabilidade dos corpos que se conectam em performance. A partir desse exemplo, o artigo busca demonstrar como as culturas musicais africanas são construídas. As experiências e vivências do autor como músico e musicólogo moçambicano praticante do Xigubu se unem a pressupostos filosóficos, históricos, e etnomusicólogos para demonstrar como o Xigubu é construído, e ao mesmo tempo desconstruir teorias acerca da música de origem e matiz africano.

**Palavras-chave:** Xigubu. Forma cultural africana. Luta.

## Xigubu: a “microscope” to understand African music and struggles

**Abstract:** Xigubu reflects an African cultural practice that involves music, dance, and clothing in the performance of a war against Portuguese oppression in Africa. The proper dynamism of Xigubu literally corresponds to the good interaction of the parts that make up the whole and in this way its virtuosity results from the sociability of the bodies that are connected in performance. Based on this example, the article seeks to demonstrate how African musical cultures are constructed. The author's experiences and his insertion as a Mozambican musician and musicologist who practice Xigubu are combined with philosophical, historical, and ethnomusicological assumptions to demonstrate how Xigubu is constructed, and at the same time deconstruct theories about music of African origin and hue.

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Natural de Maputo, Moçambique. Licenciado em Música na Universidade Eduardo Mondlane em 2012 com ênfase em Piano erudito e Guitar jazz. Mestre em música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2018 na Área de Processo e Dimensões de Formação em Música. Atua em vários níveis de ensino privado e público de Moçambique, incluindo ensino primário (EPC Cassimatis, EPC de Chigubuta, Willow International School-Maputo), técnico profissional (Instituto de Formação de Professor de Chibututuine) e no ensino superior (Universidade Eduardo Mondlane). [yanikmicas@gmail.com](mailto:yanikmicas@gmail.com)

**Keywords:** Xigubu. African cultural form. Fight.

## Introdução

Existem muitas produções teórico-acadêmicas que pensam as práticas musicais africanas a partir do *novo mundo*<sup>2</sup>, mas pouca produção em diálogo com essas experiências na sua origem africana. O artigo reflete sobre música com matizes africanos para ampliar formas de escuta e leitura do novo mundo. O estudo das práticas culturais com matizes africanos constitui um caminho profícuo para analisar formas simbólicas que os africanos e seus descendentes criaram em diversas partes do mundo. A dança, canção, instrumento, festa, ritual, gíngua, tal como a gravura, conto, pintura, língua. etc. são traços culturais que denotam modos, crenças e costumes de viver das sociedades africanas constituindo-se como um elo de “reverberação de saberes” (SANTANA, 2019).

Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka. Este padrão do tambor personifica o ritmo do Xigubu<sup>3</sup> (Figura 1). Ele se retrograda, permuta, complementa, intertextualiza, justapõe, sobrepõe, interpenetra, aumenta e diminui um ritmo que desde cedo se energizou direta ou indiretamente em meu corpo de forma significativa como uma prática cultural indissociável que une música, dança, drama, luta e vida.



**Figura 1:** Grupo Chiguto de Matutuine. Fonte: Wilson (2019).

O meu primeiro contato com Xigubu inicia na vila de Namaacha<sup>4</sup>, no contexto comunitário onde nasci e na interação com grupos provenientes de outras localidades distritais e da vizinha Lomahasha<sup>5</sup>. Estas experiências foram

<sup>2</sup> Qualquer país que, não sendo do continente africano, pratica a música com matizes/características africanas.

<sup>3</sup> Antes da sua leitura prefira assistir o vídeo deste *link* do Xigubu com Hodi Maputo Afro Swing. <https://youtu.be/P3-MN51q6l8>

<sup>4</sup> Um dos distritos localizados no sudeste de Maputo, capital de Moçambique, país localizado no sudeste da África.

<sup>5</sup> Localizada em eSwatini, país do sul da África. Moçambique limita-se a sudoeste com eSwatini e África de Sul.

consolidadas no grupo de Xigubu de IFP de Chibututuine<sup>6</sup> e nas trocas com os participantes do Xigubu de Xibuwewe (Manhiça). A partir dessas bases, delinheo este artigo convicto de que nunca participei de Xigubu como pesquisador no sentido como é concebido dentro da academia, mas apenas como um sujeito que vem desenvolvendo sua “pesquisa” a partir de calos nos pés proporcionados pela prática da dança, bem como das conexões de memórias coletivas que ajudam a lidar com erros e acertos da vida do Xigubu.

Em todo caso, intersecto estes valores culturais com uma pesquisa bibliográfica prescrita em pressupostos teóricos da Educação, História, (Etno)musicologia, Filosofia, Antropologia e afins para ampliar uma compreensão do que o Xigubu faz, e poderá fazer, para o entendimento das artes musicais africanas na África e na diáspora. Tal compreensão passa a ser relevante quando reconheço que desde aproximadamente 1500 o processo de escravatura permitiu a propagação de ilhas musicais africanas em quase todos os continentes do mundo com enfoque para Ásia, Europa e Estados Unidos.

O artigo está dividido em diversas seções refletindo diferentes dimensões do Xigubu - o instrumento, a música, a dança, formas de reverberação e tradução performática - mas buscando evitar uma separação e hierarquização entre elas. Aqui o ponto geral a enfatizar é que a maioria dos gêneros musicais africanos é composta de dança, música, instrumento, voz, corpo e intenção. Não pretendo explicar o Xigubu nem representá-lo em sua completude, mas apresentá-lo como em um possível microscópio capaz de ampliar a percepção de matizes africanos na música brasileira. O meu interesse nesta parte do mundo está relacionado ao fato de que já venho morando e estudando em Brasil desde 2017<sup>7</sup> e tenho verificado práticas musicais que não apenas apresentam matizes africanos como também são uma verdadeira luta contra a hegemonia globalizante e globalizada.

Assim, as seções deste artigo são atravessadas pela luta contra a opressão ocidental/eurocêntrica tanto do guerreiro Xigubu contra o colonizador português quanto das epistemologias africanas contra as eurocênicas. Afinal, por um lado, o sistema musical tonal europeu foi/é usado como um processo de colonização e aniquilamento da cultura africana, e por outra, os etnógrafos civilizados, maioritariamente estrangeiros, foram, em linhas gerais, os estudiosos, saqueadores e analistas das práticas africanas a partir do seu contexto civilizatório desconsiderando a reflexão e contribuição contextual dos seus verdadeiros produtores africanos.

O Xigubu é uma prática cultural e tradicional que simboliza a resistência colonial do país, sobretudo na região sul de Moçambique, tendo servido “de preparação ou chamamento para a guerra de defesa ou de ataque” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 3). A prática é maioritariamente exibida nas regiões do interior das

---

<sup>6</sup> Instituto de formação de professores localizado no distrito de Manhiça, parte do norte da província de Maputo.

<sup>7</sup> Meu mestrado foi uma consolidação dos estudos que venho desenvolvendo desde 2008 sobre a Música de Mbira, uma prática musical tradicional africana muito difundida na região abaixo do Rio Zambeze. O Rio Zambeze nasce na Zâmbia e flui pelo leste de Angola, ao longo da fronteira nordeste da Namíbia e da fronteira norte do Botswana, depois pela fronteira entre a Zâmbia e o Zimbábue para Moçambique, onde atravessa o país para esvaziar no Oceano Índico.

províncias de Maputo e Gaza, mas também podemos encontrá-la em outros países vizinhos como África do Sul e eSwatini (Suazilândia até 2018).

Não surpreende que esta prática seja apresentada em diferentes países, pois as zonas fronteiriças como Lomahasha, Namaacha, Matutuine, etc. antes da penetração colonial portuguesa, pertenciam a um mesmo território ou comunidade. Afinal, a delimitação física atual do continente africano (Figura 2), que resultou da Conferência de Berlim (15/11/1884-26/02/1885) para a exploração da África, não observou a organização sociopolítica nem tampouco as zonas de influência cultural africana relacionadas aos impérios e reinos africanos. Como resultado, uma mesma etnia, com costumes, língua e práticas próprias, foi forçada a se encaixar nas caixinhas traçadas pelas nações imperialistas do século XIX tais como a Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Bélgica, Espanha, Holanda, Itália, etc. para favorecer a sua incansável colonização e exploração do continente africano.

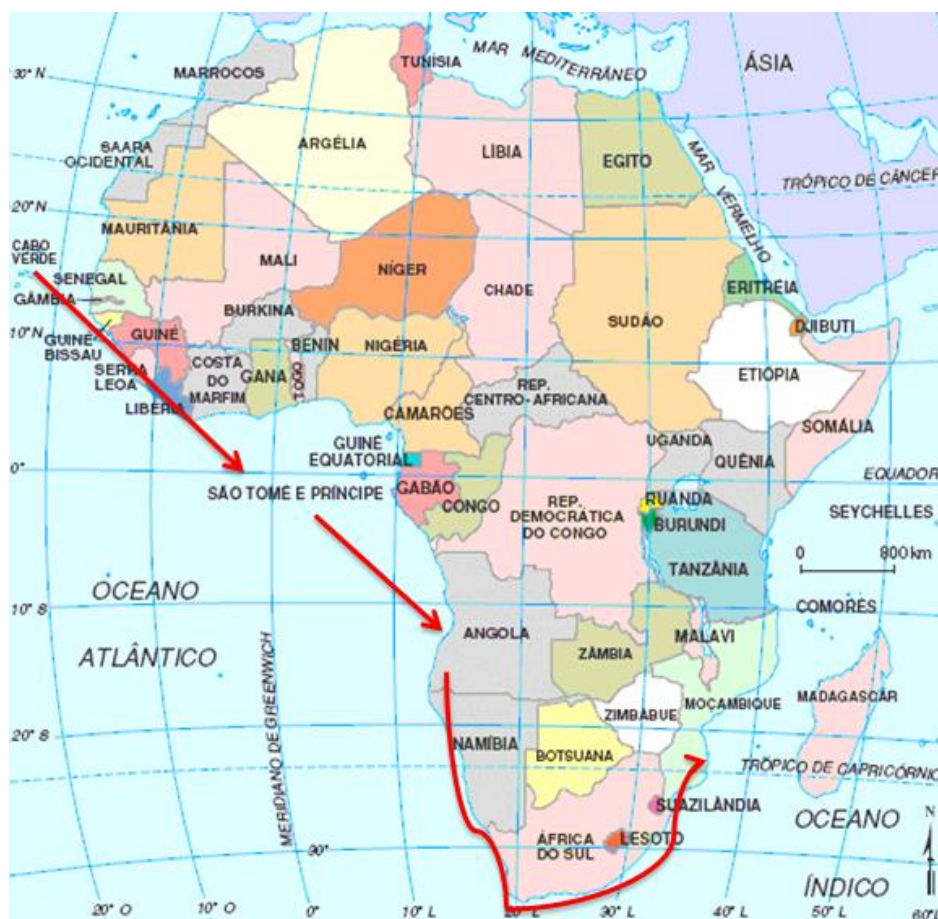


Figura 2: Mapa atual de África. Fonte: IBGE, 2004<sup>8</sup>.

O Xigubu existe como uma resistência contra a ocupação portuguesa na África que data do início do século XV (1415) e vem persistindo. Como demonstram as setas na Figura 2, os visitantes portugueses, com interesses à época enganosos (exploração, dominação, civilização e salvação da África),

<sup>8</sup> [https://www.researchgate.net/figure/Figura-08-Mapa-da-divisao-politica-atual-de-Africa-Fonte-IBGE-2004\\_fig5\\_304498778](https://www.researchgate.net/figure/Figura-08-Mapa-da-divisao-politica-atual-de-Africa-Fonte-IBGE-2004_fig5_304498778)



atracaram os seus navios nas ilhas de Cabo Verde em 1460 e, dez anos depois, em São Tomé e Príncipe. Sua rota continuou: em 1482, chegaram no território angolano, e, finalmente, entre 1497 e 1499 desembarcaram em Moçambique mediante as suas “aventuras marítimas” conhecidas por “descobertas” das novas terras (IALÁ, 2020), como se essas terras fossem novos passos improvisados no Xigubu e que antes ninguém os exibisse em sua performance.

Em Xigubu consideramos que novos passos ou ritmos da dança foram descobertos quando antes estes não tenham sido executados ou improvisados por nenhum grupo. Afinal, o que os portugueses descobriram mesmo nas terras da África se lá já viviam pessoas há séculos? Volto com o Manuel Ialá (2020) que me responde: “a teoria da descoberta, à luz da interpretação, ou seja, pelo conceitual deste vocábulo, significaria achar o que não tinha sido achado/descoberto”. Ele continua, “a verdade é que, essas terras foram descobertas pelos navegadores europeus, visto que, nunca haviam chegado nesses territórios, ou melhor, estavam chegando e descobrindo essas terras pela primeira vez, enquanto faziam viagens, logo, essa descoberta seria “interna” - para eles [e seus interesses devastadores]”.

Em síntese, os grupos de Xigubu na sua luta apresentam uma variedade de passos de dança, repertório, vestuário, colares e formações instrumentais que incluem um conjunto de tambores de vários tamanhos. Sem pretensão hierárquica, analisarei cinco aspectos a partir dos quais apresentarei características da música africana: tambor, música, dança, processos de transmissão e a natureza das relações que se obtêm entre eles (performance).

Importa salientar que ao longo do texto usarei algumas expressões provenientes de duas variantes da língua xiTsonga - o xiRhonga e xiChangana - comumente faladas na zona Sul de Moçambique, sendo xiChangana recorrente na província de Gaza e xiRhonga em Maputo, a Capital de Moçambique. Aqui estou também defendendo que a reconstrução dos modos de produção de conhecimento precisa dar espaço às línguas africanas como seu principal veículo de engajamento entre comunidades culturais e acadêmicas.

#### Instrumento musical Xigubu

A canção, dança e vida africanas são intrinsecamente ligadas aos instrumentos musicais tradicionais. Estes desempenham funções que circulam em vários domínios, seja o social, espiritual, mágico ou religioso. O tambor está presente no cotidiano das comunidades, sendo tocado para anunciar a concentração de guerreiros para a batalha ou uma grande calamidade como a morte do chefe, inundações, queimadas, entre outras situações (JUNOD, 1996, p. 383). O principal tambor desta prática cultural também se chama Xigubu:



**Figura 3:** Xigubu. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 40)

A minha vivência junto a mestres desta prática mostra que o termo Xigubu está relacionado ao tamanho maior desse instrumento comparativamente aos outros tambores do mesmo grupo de classificação<sup>9</sup>. A memória oral nesta prática evidencia que este nome esteja vinculado ao som intenso e abrangente (longo alcance) que este tambor é capaz de produzir ao ser executado individual ou coletivamente, o que geraria seu nome onomatopaico. A expressão gubu-gubu-gubu representa o som produzido por esse dispositivo musical, o tambor **Xi**-gubu, e nas duas variantes linguísticas apresentadas na introdução, o morfema “Xi” é usado para marcar a classe dos objetos onde os instrumentos musicais fazem parte, daí o nome Xigubu.

O Xigubu é fabricado, em geral, por meio de um tambor metálico e pele de animais como vaca, cabrito, gazela, entre outros. O tamanho da pele do animal às vezes é proporcional ao tambor que se pretende fabricar, ou seja, a pele de vaca seria para um tambor maior e de cabrito para um menor, por exemplo.

Por outro lado, os africanos sacrificam os animais para a sua sobrevivência ritualística, alimentar e costumeira. Assim, os animais são importantes nas cerimônias de cura de doenças, tanto como um meio de gratificar ao ancião ou médico tradicional pela cura quanto como um recurso usado para a própria cura ou alívio da enfermidade, doença ou sintoma do paciente, após o seu diagnóstico. Nesse último ponto diria que o animal serve como um tipo de higiênico por exemplo para feridas ou mesmo como um produto “farmacológico”. Obviamente, a carne serve como um alimento rico em proteínas e outros nutrientes importantes para o corpo humano. Ademais, a pele dos animais exerce várias funções: em diversos contextos africanos ela pode ser usada como tapete, esteira, “pano” de mesa, cortina ou vestuário, funcionando como um elemento indispensável na vida corriqueira e sobretudo para a ginga do corpo humano africano. Essas formas de uso sustentável da pele são relevantes, pois se elas não

---

<sup>9</sup> Por exemplo a Ligoma, Likuti, Vinganga ou Singanga, Neya ou Neha, Ntoji ou Ntonha (tambores da dança Mapiko); Bazuca, Ngajiza, Apústia, ou Costa, Duássí ou Luássí (tambores da dança Tufo); Ngoma, Ngulula (tambores da dança Xigubu), Intxomana (usado em Xingomana e outras danças). Estes tambores podem ser usados permutavelmente em diferentes outras danças bem como em rituais religiosos.

existissem a pele seria jogada fora, aumentando o lixo e o mau cheiro que timbra as cidades moçambicanas.

Voltando para o meu objeto, é crucial destacar que, após esfolar o animal, os fabricantes de Xigubu iniciam o processo de confecção com a limpeza da pele. Mergulha-se a pele na água limpa, que fica submersa cerca de dois a três dias para deixá-la maleável e facilitar o seu processamento. Durante o processo da maleabilização da pele, os fabricantes preparam a parte metálica ou de madeira do tambor para, em seguida, combiná-la com a pele. Passado o tempo de espera que essa técnica requer, a pele é retirada da água e, ainda molhada, estendida no chão, devendo ser cortada alguns centímetros a mais de acordo com o diâmetro do tambor.

Ao cortar o tambor metálico em pedaços, é preciso respeitar os vincos já existentes no tambor, que fica aberto nas duas extremidades. Em seguida, põe-se uma parte do tambor em cima da pele para estimar o tamanho da pele a ser cortada. Sobre a pele já retalhada e limpa são feitos pequenos orifícios nas extremidades e cobrem-se os dois lados do tambor. Estica-se ao máximo a pele, introduzindo fios nos pequenos orifícios feitos em suas extremidades com a finalidade de fixá-la, formando um zigue-zague entre as duas peles (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 39-40).

O tambor Xigubu é um instrumento bi-membranofone<sup>10</sup>, tendo suas duas extremidades revestidas por uma pele. Ele acompanha a prática homônima do Xigubu junto a outros dois tambores uni-membranofones, ou seja, revestidos apenas na parte superior por uma pele, por exemplo os tambores Ngoma (Figura 4) e Ngulula (Figura 5) como mostram as fotos de Lopes, Tiane; e Chambe (2009, p. 36).



**Figura 4:** Ngoma. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 32).



**Figura 5:** Ngulula. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 36).

---

<sup>10</sup> Empresto o termo membranofone do sistema de classificação dos instrumentos musicais do etnomusicólogo austríaco Erich Von Hornbostel e do musicólogo alemão Curt Sachs ([1914] 1961), ciente de que este sistema é superficial para caracterizar os instrumentos musicais tradicionais africanos da forma como tento buscar neste texto.

Em geral, os tambores de Xigubu são membranofones de percussão, com exceção de Ngulula, que é tocado por meio de friccionamento do caniço. O Xigubu e Ngoma são executados por meios de duas baquetas que tecnicamente percute a membrana. Contudo, dependendo do local percutido na membrana, metal, madeira ou da técnica de execução (mão e baquetas, baquetas, dedos) podem se produzir distintas configurações tímbricas. A matéria-prima usada para a fabricação de Ngoma é animal e vegetal. Este tambor

é feito a partir do tronco de uma árvore, moldado em forma de “V”, o qual é escavado o seu interior de modo a criar um vácuo que serve de caixa de ressonância. No mesmo tronco fazem-se pequenos orifícios em sua volta, na parte superior e uma segunda abertura de diâmetro menor na base. Sobre a abertura maior estica-se uma membrana de animal, de preferência de boi ou cabrito, devidamente limpa onde nas bordas da mesma são feitos pequenos furos. A membrana é fixa no tronco por meio de pequenos paus que atravessam os orifícios previamente abertos e são cravados no tronco de modo a mantê-la esticada (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 32).

O tambor Ngulula é fabricado por meio de uma lata metálica circular de diâmetro variável entre 50 cm e 70 cm. Para além da pele de gado bovino, este tambor exige um caniço. Neste instrumento,

a lata é aberta nas duas extremidades. Com a pele previamente limpa cobre-se uma das extremidades da lata, esticando e fixando-a devidamente à lata com base em paus e cordas feitas de membrana de animais. Posteriormente, faz-se um pequeno orifício no centro da pele no qual é introduzido um caniço a partir da extremidade da lata não coberta. Este caniço deverá ter um comprimento relativamente maior que a lata e deve atravessar a membrana, em cerca de 5 cm por forma a ser atravessado por um pequeno arame, ferro ou borracha de modo a não se desprender (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 36).

A fabricação do Xigubu, como outros tambores e instrumentos tradicionais, pode passar por uma tradição de ritualização prévia, que consiste na abstenção sexual, pelo menos um dia antes de iniciar o processo, para que o construtor esteja purificado e limpo. Se esta regra não for observada, acredita-se que o Xigubu não sairá em perfeitas condições, podendo emitir um som com baixa qualidade ou, ainda, estragar-se com facilidade. Também, a memória oral sempre deixou claro que não devemos saltar ou sentar sobre os instrumentos musicais tradicionais (Xigubu, Mbila, para dar alguns exemplos). “Dizia-se Swayila ungatsamisse<sup>1</sup>”, ungatluli, ou seja, é proibido, não sente, não salte.

Estas são formas de educação que os africanos usam para manter o respeito e a conservação não só dos instrumentos musicais, mas também de outros acessórios como o pilão e o alguidar, estabelecendo uma forma de organização social em que os mais novos não devem questionar, mas sim observar com uma atenção equilibrada e com sua cabeça e olhos em vênias até atingir os automatismos idiossincráticos necessários. Outros estudos mostram que no grande tambor Muncinci dos povos vaTsonga, por exemplo, era interdito de se olhar para dentro quando a pele se rompia. Acreditava-se que havia algo no

---

<sup>1</sup> Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 41-42).



interior do tambor que ninguém deveria descobrir. Alguns relatos apontam uma situação em que meteram o crânio de um chefe inimigo morto em batalha (JUNOD, 1996).

Em todo caso, é preciso reconhecer que o tambor *dessa* prática musical carrega dentro de si a alma do animal sacrificado, uma alma que atrai ou encanta o coração. Assim, quando os instrumentistas executam-no, reconhecem que estão tocando (não simplesmente batendo o tambor), mas sentindo e cuidando da alma de um outro animal que os ajuda na criação de uma experiência de encantamento e mobilização da liberdade de cada participante. Isto se manifesta também nas interconexões rítmicas que os praticantes do “tambor” aplicam cuidadosamente como técnicas de sua composição e arranjo: permutação, aumento, diminuição, transposição, inversão, retrógrado, mudança e complemento rítmicos, agregado de alturas, substituição de ataque por silêncio e vice-versa, justaposição, sobreposição, interpenetração, hibridação, etc.

Os diferentes executantes dos tambores podem executar o padrão rítmico (Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka) ou uma parte dele em diferentes momentos ou espaços da prática do Xigubu (música), gerando um jogo de permutação do padrão rítmico ou de uma parte dele. Ao permutar as diferentes partículas do padrão, cria-se um produto sonoro que resulta em uma sobreposição rítmica, sendo cada partícula independente e interpenetrante nas outras. Nesse processo os instrumentistas podem alongar ou encurtar as durações dos trechos rítmicos total ou parcialmente, lidando com ferramentas de aumento e diminuição rítmica.

Existem outras formas de ativação do padrão rítmico que podem ser feitas ou ouvidas ao longo do cruzamento de diferentes tambores, por exemplo: Dum-kut**tata**-taka-taka-taka taka-taka. Esta adição de figuras sonoras mais rápidas (**tata** em negrito, por exemplo) gera um complemento rítmico “interessante” na composição e improvisação do padrão básico do Xigubu. Esta técnica também permite a substituição dos silêncios por ataques, integrando outras configurações tímbricas no mesmo ou diferente tambor.

É comum que no padrão rítmico principal o instrumentista possa preferir não acentuar ou percutir um determinado ataque para produzir variações tímbricas (Dum-ku-**taka-taka-taka** taka-taka) ou substitui o ataque pelo silêncio (Dum-(-) -taka-taka-taka (-----)), respectivamente. É importante também realçar que em geral os executantes de Xigubu são também praticantes de outras danças como Makwayela, Ngalanga, Tufo, Mapiko, Zore, Timbila, Mutimba, Xingomana, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Marrabenta, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutxongoio, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro, Chiwere, etc. Devido a essa polivalência é comum que o(s) executante(s) crie(m) uma fusão propositada entre o Xigubu e outras danças. Ao colocar ou executar os padrões rítmicos de diferentes danças lado a lado, uma depois da outra, produz-se a justaposição; mas estes padrões também podem ser executados simultaneamente, ou melhor, de forma horizontalmente sobreposta uma da outra. Ao longo da performance, então, atinge-se um espaço, momento ou uma síntese transitória-ambígua, aparentemente improvisada, que resulta num padrão rítmico híbrido. É importante realçar que estas danças são oriundas de diversos grupos

socioculturais específicos<sup>2</sup>, e ao serem aplicadas na performance de forma polivalente, elas intensificam a dinâmica de colaboração e eliminam quaisquer barreiras, sejam grupais ou rítmicas. Portanto, a hibridização significa, como fala Laclau, “o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades” (LACLAU apud HALL, 2003, p. 87). Voltarei brevemente com essa abordagem técnica ao apresentar a música de Xigubu, mas devo dizer mais alguns pontos sobre o tambor antes de finalizar esta seção.

Tal como acontece na teoria da instrumentação e orquestração musicológica sobre a análise das alturas sonoras de tambores, observo que, quanto maior for o tamanho do tambor de Xigubu, mais grave será a altura do som e, quanto menor for o seu tamanho, mais agudo. Além disso, a altura do som pode ser regulada por meio do processo de raspagem da pele: em tambores bi-membranófonos, a parte revestida de uma pele mais lisa, fina ou raspada tende a produzir um som mais grave, possivelmente pela sua menor espessura e maior flexibilidade, enquanto a parte não raspada, mais espessa e menos flexível, tende a produzir sonoridades mais agudas. Claro que isso é dialogado com outras técnicas, como sempre colocou o mestre David Jorge Tembe<sup>3</sup>: “ao executar a parte central da membrana a altura tende a ser grave e nos lados ela tende a ser aguda”. Ademais, a intensidade do som é regulada pela energia empreendida pelo executante.

Todos esses procedimentos e combinações tímbricas são organizados flexivelmente na coletividade de erros e acertos de modo a serem compactados inclusivamente na alma, coração ou no organismo da música, dança, drama e militância que tece a prática cultural. Militância? Sim, militância, pois os africanos praticantes do Xigubu enviam um recado para o colono fortalecendo a sua própria identidade, integridade, determinação, paz, liberdade e resistência, precisamente descritas nos poemas do saudoso moçambicano José Craveirinha:

[...] de Xigubu, a poética de Craveirinha pauta-se assim desde o seu início em termos de som e sentido como um tambor ressoando, enviando mensagens (como era a função primeira deste instrumento musical) para que todos ouçam as suas palavras, as percebam e as interiorizem, um tambor que não apenas identifica o mensageiro - o povo oriundo de África e de Moçambique - mas igualmente que comunica e apela a todos para se juntarem com vista a uma luta identitária, de reconhecimento sócio-cultural e de liberdade (CRAVEIRINHA, 2008, p. 6).

De fato, o Xigubu é usado na dança tradicional de cariz guerreira, também designada de Xigubu, dança praticada antes das batalhas como forma de preparar

---

<sup>2</sup>Makonde, Yao, Makhuwa, Nyanja, Nsenga, Shona, Tsonga, Chope e Bitonga, Chuwabo, Sena e Nyungwe, entre outros.

<sup>3</sup> O mestre David Jorge Tembe é praticante e instrutor de danças e instrumentos musicais tradicionais de Moçambique. Venho consolidando as práticas tradicionais por meio das suas experiências desde que o conheci em 2005. O mestre Tembe toca Mbila, Ngoma, Xigubu (bombo), Lipiko, Ntoji bombo, Ngulula, Djembe, Mbila, Xikhitsi, etc. e pratica as danças Xigubu, Xiwoda, Ngalanga, Xingomana, Semba, Niketxe, Nganda, Muthimba, Nseripwiti, wádjaba, Limbondo, Makwayela, Makhwayi, Nhlama, Nkhozati, Xisayizana, Mapiko, Khuwana, Xiparatwana, Nyau, Wutsi, Mutxongoyo e outras. É membro da Companhia Municipal de Canto e Dança do distrito da Matola, situado na província de Maputo. Também faz parte do corpo docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane.

os militares e incutir neles um sentimento de autoestima, bravura e coragem, de celebrar as vitórias, etc. (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 43). Conheceremos mais um pouco sobre esta dança a seguir.

## Dança Xigubu

A dança é parte integrante do Xigubu. Ela consiste na dispersão ou no alinhamento de um determinado número de homens e mulheres em uma ou mais filas conforme a necessidade do ataque do inimigo. Os dançarinos do Xigubu são sujeitos devidamente equipados “ou ornamentados” com objetos vegetais, de fibras e peles de animais nos braços e nas pernas. A maioria dos executantes desta dança se apresenta descalça e vestida de saiotos confeccionados com pele de animais, podendo por vezes usar um vestuário baseado em linhas de fibra.

O feitiço das suas roupas de pele evoca tanto o costume do vestuário africano quanto o passado colonial e de exploração dos escravos capturados em “condição de mercadoria, comprados e vendidos como animais de tração para servir nas plantações, mineração, criação de gados, nos serviços domésticos e de ganho, em países como Brasil, Cuba, Estados Unidos, Haiti, México e outros [...]” (FILHO; NASCIMENTO, 2018, p. 95) favorecendo o crescimento da indústria e economia europeia, ao mesmo tempo que resulta(va) em tripla perda para escravos: “perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político” (MBEMBE, 2016, p. 131).

Os praticantes da dança Xigubu também se apresentam com colares de sementes nos braços e nas pernas, além dos signos pintados em sua pele imitando performaticamente pessoas maltratadas com chicotadas da escravidão. Mapaya e Mugovhani (2019, p. 38-39) concordam por meio de Masasabi (2007, p. 8) que “as danças africanas encontram seu apelo visual em parte na escolha de trajes, maquiagem e pintura corporal, juntamente com outros artefatos que complementam os trajes”<sup>4</sup>. Nesse sentido, a performance da prática cultural prospera por meio do uso de adereços específicos significativos consoante a intenção dos participantes.

Os colares de sementes, ou melhor, Mafahlawa (Figura 6), são idiofones ou chocalhos de sacudimento que não só adornam o corpo dos executantes, como também protegem o corpo contra o ataque do inimigo. O instrumento Mafahlawa produz um fundo musical contínuo que não apresenta um início ou final claramente pré-definido. Mafahlawa é feito à base de frutos silvestres de pequenas plantas entrelaçadas em fibra vegetal. Os frutos presos, naturalmente na fibra, são arrancados da planta e posteriormente secos sem retirar as sementes que estão no seu interior (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 22). Quanto mais seco estiver este instrumento, mais agudo o som que produz.

---

<sup>4</sup> “African dances find their visual appeal partly in the choice of costumes, makeup and body painting together with other artefacts complementing costumes” (MASASABI, 2007, p. 8; MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 38-39).



**Figura 6:** Mafahlawa. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 22).

Mafahlawa também é usado no dia a dia dos médicos tradicionais e daqueles que se preparam para tal profissão. Junto a Goxa (outro idiofone de sacudimento), ele é usado pelos praticantes de medicina tradicional nas suas atividades e consultas de kufemba (descoberta da origem de determinado mal no paciente), despertando os espíritos e evocando os antepassados à medida que os instrumentos estão soando. No Xigubu, tal como na medicina tradicional, o instrumento Mafahlawa gera o fundo musical que acompanha, ritmicamente, o instrumentista e dançarino/a, como se fosse um outro instrumento musical tocado pelo mínimo movimento operado pelo corpo do dançarino. Nesse sentido, o dançarino não só sente a reverberação do tambor como também é colocado em um estado quase de transe através dos instrumentos que estão diretamente conectados ao seu corpo.

Os ritmos produzidos pelos diferentes instrumentos são, ao mesmo tempo, independentes e interdependentes. Ou seja, cada instrumento produz um ritmo independente, mas que depende do outro para juntos formarem um todo integrado no Xigubu. Esta estruturação rítmica de padrões encontra e se desencontra no tempo, formando uma cooperativa “mega-rítmica” (IDAMOYIBO, 2006). O padrão rítmico da dança Xigubu faz sentido quando produzido pelos seus diferentes componentes. Cada ritmo, seja o do movimento corporal, do tambor ou da voz é independente em sua estrutura, mas as nuances rítmicas produzidas em conjunto atuam juntas para o mesmo fim.

A literatura analisa isto como polirritmias ou ritmos cruzados contudo, no contexto do meu estudo, observo que esta interpenetração ou interconexão ultrapassa tal dimensão. A polirritmia é definida como a sobreposição de múltiplos ritmos [ritmos diferentes] em diferentes partes da voz ou [outro instrumento]. Este tipo de contraponto ou polifonia é essencialmente constituído pelo chamado “ritmo cruzado”, ou seja, por diferentes padrões rítmicos contrastados que se entrelaçam simultaneamente. O princípio do ritmo cruzado, envolve a combinação de duas ou mais figuras rítmicas de forma que se cruzem e coincidam (APEL, 1970; AROM, 1991).

A definição desses autores é problematizada na tese do nigeriano Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006, p. 37), pontuando que tais autores usam a polirritmia quase no mesmo contexto que ritmo cruzado, como se essas expressões fossem simplesmente padrões múltiplos que, por meio da performance, produzem contradições simultâneas. Mas, também há aqui uma interação de camadas que se entrelaçam dentro do tecido para produzir muitos ritmos que forma um ritmo. Esta interação entre instrumentistas e vocalistas no



Xigubu não é concebida como uma harmonização vertical dos hinos do ocidente. O entrelaçamento nessa prática coexiste de motivos rítmicos e melódicos cooperativos concebidos horizontalmente, não simplesmente um movimento múltiplo confuso de partes. São partes interdependentes que para manter o conjunto unido devem ser seguradas com firmeza, flexibilidade e comprometimento por cada participante. Trata-se, sim, de vários ritmos que cooperam mentalmente para a formação, não apenas de cruzamentos rítmicos, e sim de uma estrutura cooperativa mega-rítmica do Xigubu.

Voltando para os Mafahlawas, é importante realçar que às vezes eles são substituídos por um vestuário rasgado ou em forma de fios de fibras e vice-versa que são amarrados nos braços e nas pernas. Esta vestimenta produz um movimento espacial meio sincronizado que tampouco exhibe um início ou final pré-estabelecido, nem uma acentuação de gestos em um padrão pré-definido capaz de ser reduzido precisamente em uma representação gráfica.

Assim, o movimento ora sincronizado ora não sincronizado do Xigubu representa a resistência do povo moçambicano contra a opressão colonial comandada por Portugal. De fato, o Xigubu é uma dança guerreira, sendo que os signos de luta são observados nos rostos firmes e pujantes dos praticantes, bem como nos gestos corporais que os homens e mulheres gesticulam para atacar o colono. Os executantes do Xigubu observam uns aos outros e todos se tornam referência de inspiração ou aprendizagem mútua empreendida na dinâmica de troca de saberes, gestos e táticas. A eficiência dessa dança depende de um bom contato visual-gestual, ou melhor, uma boa coordenação rítmica, corporal, e vocal até mesmo de uma postura favorável na “forma de segurar a baqueta e movimentar o corpo” (SANTANA, 2019, p. 13).

Os/As dançarinos/as de Xigubu se fazem acompanhados/as de instrumentos de defesa, ou seja, eles ou elas seguram na mão esquerda um instrumento designado Xitlangu ou escudo e vão aproximando ligeiramente para o inimigo e agachando para não dar espaço de o “colono” atacar. Para atacar, abater e imobilizar o inimigo eles seguram um instrumento denominado Thlarhi (flecha ou azagaia) na mão direita. Thlarhi é um instrumento que, junto à flecha, foi e é muito usado pelos africanos na caça de animais selvagens para a sua sobrevivência.

No contexto de Xigubu este dispositivo representa um dos instrumentos que os africanos usam para garantir o seu direito à vida face às armas nucleares, bombas atômicas, balas de fogo e gases lacrimogêneos que atormentam a sua liberdade e paz, assumindo que isso ainda existe em Cabo Delgado. Afinal os sujeitos desta parcela do norte de Moçambique, desde 2017, dormem sem saber se vão acordar respirando; se a sua comunidade vai ser atacada ou não, ou se um membro da sua família será linchado, morto ou raptado. Chamo aqui a jornalista e escritora israelita Amira Hass (1996) por mediação do filósofo e historiador camaronês Joseph Achille Mbembe para mostrar que esse terror é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais tardo-modernos ausentes de liberdade.

Viver sob a ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de “estar na dor”: estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que

trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde o anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo *slogans* ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades - um certo tipo de loucura (MBEMBE, 2016, p. 146).

Esse confronto, voltando para Xigubu, também pode ser verificado na energia que os executantes dos tambores exercem no seu contraponto rítmico mental bem como no resultado sonoro emitido como uma reciprocidade dos instrumentistas, dançarinos, audiência e contexto social invocado para, agora, vencer a colonialidade e o racismo estrutural que modelam Moçambique.

A dança Xigubu reafirma o laço com o passado e assinala que os antepassados, privados de liberdade, forjam na dança um momento de expressão livre, ou melhor, uma visão da liberdade que ainda não chegou, considerando-se que as oportunidades de os próprios escravos relatarem sua experiência foram e são praticamente nulas, principalmente dentro das academias. A dança, nesse sentido, busca uma consciência [negra] de caráter monumental (TRAVASSOS, 2007, p. 143) e toda sua estrutura contém operações seletivas e insurgentes que constituem um ninho social de representação da resistência colonial.

Assim, nos significados musicais emitidos nas representações do movimento e percepção corporal do indivíduo, interagem informações sonoras e outras, incluindo aqui uma “liberdade de terror ou de sujeição” (GILROY, 2001). O meio e os movimentos dos corpos dos dançarinos servem como um registro gráfico imaginário para a produção sonora dos instrumentistas. O mesmo acontece com os dançarinos, ele tem o meio e o som dos tambores como sua notação musical.

Não se pode desconsiderar aqui a sequência rítmica vibrante produzida pelo contato dos pés dos dançarinos com a superfície terrestre, os Mafahlawas espalhados pelo seu corpo<sup>5</sup>, bem como as palmas e estalos rítmicos da audiência. Nesse sentido, a expressão facial, gesto e outras atitudes físicas emitidas pelos praticantes são importantes para o controle adequado da dança Xigubu, e muito mais do que isso, o forte caráter dançante, espontâneo e libertário da expressão corporal dos participantes do Xigubu “negocia” a sua resistência à ocupação colonial. Passo a resistir a partir da música.

## Música de Xigubu

Várias canções acompanham os instrumentos e dança Xigubu. Tomarei como exemplo a canção *Mayeza* (Figura 7), a mais executada entre os diferentes grupos dessa prática e com uma diversidade de versões. Ressalto que a unidade

---

<sup>5</sup> Desenvolvo essa ideia na seção sobre música.

na diversidade é a costura da Ancestralidade cultural africana. Aqui, usarei a versão que mais escutei e executei em diferentes grupos de Xigubu. *Mayeza* é cantada permutavelmente em duas variantes da língua xiTsonga: o xiRhonga e xiChangana. Aqui também reside a diversidade, uma diversidade exibida na fonética de cada variante.

**Figura 7:** Canção *Mayeza*. Transcrição e editoração do autor.

Não pretendo traduzir o texto da canção para português, pois a minha vivência, memória oral e interação com os mestres dessa realidade demonstra que tal tradução reduz o sentido da obra. Assim, irei trazer alguns elementos que ajudarão o leitor a compreender o seu sentido a partir do contexto da sua performance. A canção *Mayeza* era executada na preparação e manutenção física dos homens para a guerra. Esta colocação também é descrita na pesquisa de Lopes, Tiane e Chambe (2009, p. 38) ao indicar que o Xigubu era dançado como forma de preparar os guerreiros física e militarmente, bem como para festejar as vitórias militares.

O etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele<sup>6</sup> observou que os diferentes grupos que cantam *Mayeza* entendem esta canção como uma “libertinagem, desvio social”<sup>7</sup>. É uma canção que desempenha um papel significativo no funcionamento da sociedade. Ela critica os males da sociedade, expondo ou ridicularizando membros desviantes da sociedade como uma ferramenta social para a manutenção e equilíbrio das normas sociomorais. Os praticantes e ouvintes de Xigubu ao aceitar as críticas passadas pela *Mayeza*, moldam um o estilo de vida em conformidade com os padrões da coexistência pacífica.

Alguns exemplos de desvio social que *Mayeza* nos ajuda a criticar são o início precoce da prática sexual, o desrespeito aos mais velhos, a desvalorização de outras culturas, a opressão dos negros ou retirada dos direitos fundamentais dos outros. De fato, a escravidão, a opressão colonial e a consequente exploração humana do negro africano às quais o Xigubu busca resistir é um desvio existencial

<sup>6</sup> Praticante e pesquisador da cultura africana (dança, canção, instrumento musical).

<sup>7</sup> Em conversa pessoal efetuada por meio de WhatsApp durante o processo da produção deste texto.

ou fracasso da convivência normal. Tal desvio racista se estende para comportamentos negativos de qualquer sujeito da sociedade independente de sua cor da pele, classe social, gênero e idade.

A meu ver são “fracassos multiplicados nos fundamentalismos que negam ao[s] Outro[s] o direito de ser quem são” (OLIVEIRA, 2012, p. 37) e como resultado atribuem aos africanos, sobretudo negros, termos discriminativos como animais, assaltantes, macacos, contrabandistas, ruins, ladrões, malvados, vagabundos, feios, assassinos, traficantes, malandros, homens do diabo, atrasados, retrógrados, retardados, selvagens, figuras do mal, incivilizados, ferozes, bandidos de toda laia, sem histórias, sem religiões, sem culturas, estúpidos, analfabetos, expandindo e construindo uma supremacia branca eurocêntrica para escamotear a verdadeira civilização e “humanidade” da África (cf. FANON, 2008, MUDIMBE, 2013).

As artes negras, principalmente a música, sempre buscaram estéticas musicais peculiares para lutar contra quaisquer formas de discriminação produzindo o que se poderia livremente chamar de suas técnicas sociais críticas. A música de Xigubu é orientada por parâmetros que valorizam o caráter responsorial. Este caráter responsorial é baseado em duas frases, uma vista como pergunta (P) e outra como resposta (R). Nesse sentido, a letra da música *Mayeza*, como outras tantas de Xigubu, é expressa na forma de pergunta e resposta feita pelo solista ou líder e respondida pelo coro ou outro solista.

Existe em geral um tempo específico que é definido para *Teketelo* (a chamada) e *Vuyelelo* (a resposta), mas tanto o líder quanto coro podem antecipar ou prolongar a sua frase de maneira ornamentada, formando uma tecelagem cíclica e articulada no tempo e espaço, a semelhança do que acontece no que se vê como compasso 4. Assim, a estrutura vocal de chamada e resposta coexiste em três dimensões: 1) relacionamento adjacente - a resposta entra imediatamente após a sessão de chamada; 2) relação de sobreposição - a chamada entra mais cedo do que o esperado, ou seja durante a resposta em andamento; e 3) relação de bloqueio ou intertravamento envolvendo uma resposta contínua com um contrariar a passagem do solo sobre ela e atuar como duas músicas separadas simultaneamente (IDAMOYIBO, 2006, p. 44).

Na teoria musical ocidental, a noção que geralmente se tem da pergunta é que ela resolve provisoriamente numa função tonal que enfatiza a tensão ou instabilidade (função dominante seja V ou seu substituto vii<sup>o</sup>) enquanto a resposta resolve provisoriamente ou definitivamente numa função tonal que enfatiza o repouso ou estabilidade, no caso a tônica, seja I ou vi. Essa noção é ouvida na peça musical *Mayeza* apenas na primeira pergunta (P1), sendo que a segunda pergunta (R2) tende a reduzir a tensão ou instabilidade ao cair na nota Dó, a fundamental do IV da tonalidade proposta. Por outro lado, a primeira resposta (R1) faz uma resolução provisória no IV grau (subdominante) gerando uma tensão e a segunda resposta (R2) efetua uma resolução final no vi grau - mi ou E (superdominante) gerando uma sensação de repouso ou estabilidade, mas que também tende a produzir uma tensão comparativamente com a tônica Sol ou G (I grau).

Mesmo o que é considerado aqui como resolução pode não ser, ou não é, necessariamente um repouso no seu verdadeiro sentido, pois a música de Xigubu



nem sempre termina com a parte vocal, mas ela é encaminhada flexivelmente num clímax rítmico dos tambores e do movimento do corpo, e em muitas vezes da audiência que continua exercendo sua euforia do canto, palmas e assobios mesmo quando o grupo específico em performance entende ter finalizado uma determinada peça.

Evidentemente, a música de Xigubu, pensada com as outras partes reverberantes da dança, tambores ou ouvintes, não apresenta um fim ou início previamente estabelecido. Portanto, o gráfico ou esqueleto fotográfico notado acima representa muito limitadamente o Xigubu e serve adequadamente para problematizar tanto essa pesquisa como outras que escolhem seguir esse caminho. Vejamos por exemplo que assumi uma análise da harmonia a partir da tonalidade de Sol. Isto é um paradoxo, pois por um lado, esse trecho (frases melódicas) não ilustra o princípio e o fim da música *Mayeza*, parâmetros importantes para a definição da tonalidade; e por outro, os executantes não têm preocupações tonal e de afinação à moda ocidental.

As frases melódicas, seja pergunta ou resposta, são em geral cantadas pelos dançarinos/as, por isso tendem a ser curtas; para dar fôlego da sua coordenação com os movimentos energéticos exercidos na prática. Pior é que, mesmo que sejam tão curtas assim, os racistas, eurocêntricos e opressores da humanidade não as escutam, pois querem seguir destruindo o modo de pensar dos indígenas africanos, americanos e por aí vai. Em geral, a direção do canto, predominantemente de frases descendentes, acontece quando os dançarinos exercem movimentos mais simples e leves.

Observe que a pergunta é mais curta (até mais ou menos 1 compasso na canção *Mayeza*) para facilitar a sua execução em solo, enquanto a resposta apresenta maior extensão, pressupondo que tem várias pessoas colaborando para a sua execução de forma coletiva; se um erra, o outro acerta. Nesse exercício, a pergunta e resposta podem ser dialogadas por um período longo com uma repetição aparentemente monótona da mesma frase curta emitida pelo líder da dança nessa ocasião e respondida pelos outros corpos numa relação rítmica complexa intercalada com a riqueza rítmica proporcionada pela alma dos tambores.

De fato, a repetição da linha melódica vocal quase nunca foi ou não é a mesma, por várias razões, destaco algumas: 1) na música de Xigubu não há nenhuma preocupação de manter a mesma afinação ou centro tonal (hegemônico); 2) as melodias se transpõem conforme os corpos dos dançarinos/as vão aquecendo e arrefecendo com o seu movimento sincronizado na luta; as frases vocais também vão modulando à medida que os tambores vão perdendo sua tensão aguda ao ser tocados energeticamente; e finalmente, 3) as melodias vão se tecendo ritmicamente em direção à criatividade que os instrumentistas exercem para ativar a liberdade da variação dentro do padrão rítmico de Xigubu, procurando alternativas para resistir ou mesmo estancar de uma vez por todas a opressão que, nós os africanos, vivemos há cerca de seis séculos, mais de seiscentos anos.

O Xigubu é uma verdadeira arte de composição contemporânea que nós os Africanos temos vivido mesmo antes do que é historicamente conhecido como período de música contemporânea. A era contemporânea historicamente teve os

seus marcos simbólicos cronológicos de forma dicotômica e equivocadamente vinculada apenas à uma parte mínima da Europa. Ela vem sendo relacionada à Revolução Francesa de 1789, ao Congresso de Viena que intuía redesenhar o mapa político da Europa entre 1814 e 1815, e à Revolução Francesa de 1848 marcada por eventos revolucionários ocorridos entre 1830 e 1848, no entanto, as origens da música contemporânea erudita são confinadas ao início do século XX, por volta de 1910.

Trata-se de um momento artístico que questiona os padrões considerados estabelecidos até o século XIX e insere novas estéticas sonoras como: contornos melódicos, rítmicos e harmônicos que não se preocupam, respectivamente, com uniformidade intervalar, motívica ou funcional (preparação e resolução); maior experimentação e criatividade na manipulação da matéria-prima usada na produção musical; valorização do timbre, contexto e espaço de produção; percepção do silêncio, entre outros processos – similarmente ao Xigubu e outras práticas musicais.

De fato, no Xigubu o praticante é livre e criativo para cantar o Mayeza na sua tessitura vocal dialogando abertamente com as outras vozes que improvisam livremente sem se preocupar com os pauzinhos gráficos a que alguém escolhe condená-los numa sombra projetada a “seu ver” nas cinco linhas e quatro espaços da partitura que por vezes se tornam suplementares superiores e inferiores.

A contemporaneidade do Xigubu se encontra na experimentação de diferentes tipos de tambores, pele, espécies madeireiras, espaços e técnicas de performance, novos timbres e sua coletividade. A música contemporânea se nutre de processos culturais múltiplos que inserem sonoridades e estéticas que abarcam uma série de elementos hegemonicamente desconsiderados na sua produção. Com isso quero enfatizar que a contemporaneidade não é apenas um fruto de um espaço restrito à Europa. AMIGOS, para a tradução apropriada das estruturas contemporâneas precisamos chamar os “coleguinhas” da África, Ásia, Oceania, Antártida e “América”, pois eles/elas fazem parte do planeta mundo. Assim, o estudo da música de Xigubu passa por um processo digestivo dos conceitos e parâmetros que temos como música “talvez afinada” no sentido globalizado pelo ocidente, por exemplo. Materiais acadêmicos que pautam por caminhos centrados na Europa clássica não reconhecem que “toda tradição musical tem suas zonas únicas de complexidade, sofisticação e significado social” (IVEY, 2007, p. 19).

O Xigubu não confina seu repertório em gráficos enciclopédicos escondidos nas bibliotecas; o Xigubu vive e reverbera seu saber numa memória significativa criada a cada ensaio ou apresentação. Sigo sustentando a minha inércia e indignação contra a surdez da hegemonia que olha para práticas musicais africanas, incluindo Xigubu, como rudimentares. Se o modo como o Xigubu é estruturado soa rudimentar e primitivo para você, sugiro que deixe quieto como tal, pois esta prática musical e sua consciência negra “não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria” (FANON, 2008, p. 122) e como tal não pretende sofrer uma direcção gradual e especial para algum lugar mais global ou hegemônico especulado pelos pesquisadores. A meu ver, essas “São matrizes teóricas produzidas nos continentes que ‘colonizaram’ a África e o Brasil e que,

não obstante, prolongam sua atitude colonialista ao manter intactas as estruturas de dominação vigentes desde o século XV de nossa era” (OLIVEIRA, 2012, p. 30).

Não aceitar Xigubu como tal, é apenas efeito de uma colonialidade (QUIJANO, 2007) que repreendeu e quer continuar batotando as formas de produção de saberes africanos, reduzindo-as a categorias vazias e preconceituosas por pertencerem à “raça negra”. Entretanto, compreendo que desconstruir essa realidade é uma condição básica para promover uma inclusão e diversidade cultural na formação de uma sociedade e humanidade mais justas. No entanto, “nós” preconceituosos não percebemos que “negar a humanidade de outra pessoa é depreciar minha própria humanidade. Ser pessoa é reconhecer, portanto, que minha subjetividade é em parte constituída por outras pessoas com quem compartilho o mundo social”<sup>8</sup> (EZE, 2008, p. 107, trad. minha).

Essa lição só vale para você que não aceita a hipótese historicamente “comprovada” de que todas as raças tiveram origem na negra, mas ela foi sofrendo mutações para se adaptar aos extremos climáticos do planeta mundial. “O preto é um homem igual aos outros, um homem como os outros, e que seu coração [à esquerda], que só parece simples aos ignorantes, é tão complexo quanto o do mais complexo dos europeus” (FANON, 2008. p. 71 e 111). A própria música e dança Xigubu é isso, uma conscientização e fortalecimento de valores que lutam pela vida e igualdade dos direitos humanos, possibilitando uma autonomia aos seus guardiões que a transmitem reciprocamente.

## Processos de transmissão do Xigubu

Uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é seu método de transmissão (NETTL, 1997, p. 8). A transmissão musical consiste em um conjunto de caminhos, formas e processos como diferentes grupos sociais recebem e passam abertamente suas músicas em suas próprias culturas como um elemento vital para a definição da sua performance. Educadores (mestres “tradicionais” ou professores “formais”) têm usado a música como uma técnica de transmissão recíproca de saberes entre intervenientes do processamento da prática cultural. Estes educadores

têm percebido que a música pode ensinar [ou transmitir] além de muitos sons agradáveis, como apreciá-los, como produzi-los. Eles entendem que aprendem sobre pessoas através da sua música, e que muitas pessoas do mundo expressam muitas coisas importantes sobre a vida e sua cultura através da música (NETTL, 2010, p. 2-3).

Nessa visão, os fazedores do Xigubu aprendem a tocar tocando, cantar cantando, dançar dançando e montar montando. Eles trocam flexivelmente seus papéis nas atividades de execução, canto, dança e montagem coreográfica, fazendo com que tais ações se cruzem e se fertilizem num “transe” corporal que fundamenta o Xigubu. Aos poucos, os corpos vão se inserindo loucamente numa

---

<sup>8</sup> “To deny another’s humanity is to depreciate my own humanity. To be a person is to recognize therefore that my subjectivity is in part constituted by other persons with whom I share the social world” (EZE, 2008, p. 107).

determinada tarefa da performance e passam a atuar nela ativamente, cientes das nuances e exigências específicas de outros processos que os tornam parte da família Xigubu.

O Xigubu é incorporado pela prática. Nas seções de ensaio orientadas pelo mestre David Jorge Tembe, ou Ngulele, como carinhosamente o chamávamos, nos pedia para cantar Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka antes de qualquer atividade, fosse de execução de tambor, do canto ou da dança. A atividade era executada a partir da forma mais lenta possível, acelerando gradualmente para a mais rápida, sendo sempre acompanhada pelo mestre Ngulele no tambor ou na dança. Após a sua execução, nós o imitávamos de acordo com as nuances propostas, até atingir uma coordenação necessária para o contexto daquele dia específico. Este exercício era muito útil para trabalhar a percepção rítmica do canto e execução do tambor, bem como para a observação e sincronização motora dos movimentos do corpo.

No canto de Xigubu os sujeitos aprendem inicialmente a resposta, usando pequenos trechos rítmicos e melódicos significativos em termos de sílaba, palavra ou frase. Só depois de serem executados de forma coordenada pelo coletivo é que o líder ou grupo de líderes entoam a pergunta e conectam com a resposta dos outros intervenientes. A aprendizagem da pergunta também passa por trechos significativos. De igual modo, esta dinâmica valia para o entendimento das nuances rítmicas do tambor.

“Está memorizado” dizia o mestre Ngulele. “Agora quem quer dançar vai para dança, quem quer tocar vai para o tambor e todos vamos tentar cantar *Mayeza*”. Eu, Rute Neves, Amélia Fombe, etc. íamos para a dança, o Luís Cossa atacava logo o tambor. Com repetições de erros e acertos, junto montamos as coreografias mais comuns que observamos ao longo da vida. Não à toa, Prass (1999, p. 13) destaca que os erros e acertos são realizações vivenciadas coletivamente, sendo que o saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo da prática musical.

Assim, todos tínhamos o dever e o direito de propor uma estrutura de Xigubu que vivenciamos em nossas localidades e o Mestre Ngulele fazia o acabamento coreográfico. As suas intervenções eram pontuais e abertas o que facilitava a nossa liberdade e autonomia de trabalho coletivo. Relendo Dreyfus e Dreyfus (1986, p. 30-31) em Ingold (2010, p. 18) posso destacar que quando as coisas estavam andando normalmente, o mestre não solucionava problemas nem tomava qualquer decisão; ele fazia o que normalmente funcionava para que cada um (re)descobrisse e exercesse o seu potencial interativo. Assim, a transmissão musical era orientada por um processo de redescobrimento dirigido com uma noção de mostrar:

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

Em geral, nenhum participante leva a sua parte do Xigubu para estudá-la individualmente em casa. Todos aprendemos e ensinamos praticando



mutuamente e ciclicamente no grupo. É neste grupo onde a mútua educação da atenção ocorre. Somos responsáveis uns pelos outros na manutenção da sabedoria e interatividade densas do Xigubu. É memorável uma discussão que eu tive com o Cossa numa dessas sessões de ensaio. “Madala,” como o Cossa sempre me chama, “o seu pé não está a seguir o meu som”, e eu respondi, “o seu tambor não está a seguir o meu pé”. No meio do debate acordamos que ele iria seguir inicialmente os meus pés e em seguida eu leria o som do seu tambor.

Assim *praticamos, praticamos, praticamos e geramos* criativamente uma nova estrutura rítmica e gestual que tornou-se parte do nosso corpo, sendo ajustada e incorporada perfeitamente e abertamente dentro dos parâmetros e convenções das apresentações posteriores. Pouco a pouco, fomos descobrindo o segredo fundamental do Xigubu, afinal, cada participante “tem uma contribuição criativa a oferecer, dando sugestões que podem ou não ser incorporadas na música”<sup>9</sup> (SMALL; WALSER, 1996, p. 42, trad. minha).

Nesse sentido, as exigências da performance musical coletiva e os modos de participar individualmente dos grupos são fatores que determinam os sons gerados numa manifestação cultural (BLACKING, 1995 [1973]), pois “os participantes aprendem a dar e receber ajuda, isto é, aprendem a interagir, permitindo a reverberação de diversos saberes” (SANTANA, 2019, p. 12), saberes estes que não são prontos e acabados, devendo ser construídos durante a preparação, execução e avaliação de uma determinada performance.

Aqui, o Xigubu me ensinou a compreender e respeitar o conhecimento do outro como também a construir uma autoestima da minha opinião, reconhecendo que ela tem um valor de transformar a sensibilidade e saber do outro e vice-versa. Isso só aconteceu porque ambas as partes estavam motivadas a ampliar a sua visão, ou seja, no Xigubu não só ensinamos, mas também aprendemos singularidades mais amplas da sociedade.

Os múltiplos saberes do Xigubu são assimilados mentalmente por meio da tradição oral. Os corpos (sujeito, oralidade, gesto, tambor) participantes dessa prática cultural são os maiores “guardiões” de saberes culturais africanos ancorados na memória. Se um corpo esquece, o outro lembra e isso mantém viva e dinâmica a prática tradicional. O erro é assumido como parte do processo de aprendizagem e nunca serve como um meio de (auto)exclusão. Quando porventura um integrante esquece uma determinada passagem, a coletividade está pronta para dar suporte tanto ao colega, como ao grupo no seu todo. Há uma consciência de que quando um tropeça e cai, ele ou ela tem alguém para o(a) ajudar a se levantar e seguir copiando as estruturas sonoras do canto, dança e tambores com ajuda da memória oral do conjunto dos participantes momentaneamente capacitados.

Copiar, dialogando com Timothy, “não é fazer transcrição automática de conteúdo mental de uma cabeça para outra, mas é, em vez disso, uma questão de seguir o que as outras pessoas fazem” (INGOLD, 2010, p. 21). Este antropólogo britânico lendo Gatewood (1985) especifica que “o iniciante olha, sente ou ouve os movimentos do especialista [mestre] e procura, através de tentativas repetidas,

---

<sup>9</sup> “each player has creative contribution to make, offering suggestions which may or may not be incorporated into the music” (SMALL; WALSER, 1996, p. 42).

igualar seus próprios movimentos corporais àqueles de sua atenção, a fim de alcançar o tipo de ajuste rítmico de percepção e ação que está na essência do desempenho fluente (INGOLD, 2010, p. 21). Este copiar é um processo de redescobrimto dirigido que envolve um misto de imitação e improvisação: copiar é imitativo, na medida em que ocorre sob orientação; é improvisar, na medida em que o conhecimento que gera é conhecimento que os iniciantes descobrem por si mesmos (INGOLD, 2010, p. 21).

Nessa lente, a herança de aprendizagem oral representa a cultura africana e seus processos de “redescobrimto” e “reverberação” articulam paciência, atenção, criação de amizade, longas horas de trabalho, observação, experimentação, audição, repetição, imitação, erro, acerto, exposição e presença em experiências sociais e desenvolvimento da sua performance. É evidente que “em qualquer sociedade, a maneira como a música é ensinada e transmitida é parte integrante da cultura musical”<sup>10</sup> (NETTL, 2002, p. 30, trad. minha) e precisa de ser respeitada e valorizada por todas pessoas dentro dos seus próprios moldes.

Portanto, os processos de transmissão do Xigubu também apontam formas fundamentais encontradas na batucada de samba: (i) Aprendizagem pela prática - aprender fazendo (tocando) (ii) Integração dos papéis de aprendiz e tutor - aprender ensinando (iii) Desenvolvimento primordial da habilidade de interação - aprender interagindo (SANTANA, 2019, p. 3). Estes processos não se dão por estágios fixos; eles se tecem à medida que o Xigubu vai acontecendo nos ensaios ou apresentações, permitindo que os participantes não sejam simplesmente “enchidos”, mas talvez “esculpidos e polidos” para a sua melhor integração no grupo da performance.

## Performance do Xigubu

A performance do Xigubu envolve o cotidiano, a dança, a encenação histórica, a música e o tambor. Os ensaios, dependendo das condições comunitárias, são públicos ou privados. No caso de um ensaio público, as pessoas que assistem podem comentar a sua percepção em relação à performance e muitas vezes colocam suas sugestões. A apresentação acontece nas festas de estabelecimento de chefes comunitários ou em atividades mais formais: nas cerimônias de abertura de bebidas tradicionais (Xikanyi), em datas festivas e comemorativas, e nas cerimônias de Kuphahla relacionadas ao pedido de chuva rogando aos antepassados para a sua regularidade.

Na cerimônia Kuphahla, seja em Moçambique, África de Sul ou eSwatini, o Xigubu acompanha a evocação dos antepassados, despertando os espíritos dos ancestrais para que possam se comunicar com os vivos. Tal cerimônia

é dirigida pelo líder comunitário e, na ocasião, é sacrificada uma cabeça de boi, acompanhada por algumas bebidas tradicionais. Para além desta, existe a cerimônia da colheita, *liphusibele*, que tem a finalidade de agradecer aos ancestrais pela produção conseguida [numa determinada] época (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 12).

---

<sup>10</sup> “In any society, the way in which music is taught and transmitted is an integral part of the musical culture” (NETTL, 2002, p. 30).

O Xigubu é usado para animar a festa tradicional Xikuwha ligada à cerimônia de Ukanyi. Assim, o líder comunitário do distrito de Matutuine, Rogério Capezulo, afirmou que

nos rituais do Ukanyi, temos a fase do Xikuwha que é a fase da festa popular onde a comunidade reúne-se para consumir o Ukanyi. Durante esta fase são tocados os instrumentos de Xigubu e executadas diversas manifestações culturais como canções e danças. Uma das danças muito praticada na nossa comunidade é o Xigubu [...] (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 43).

Tais atividades ritualísticas são realizadas em locais sagrados para as comunidades, podendo ser numa mata ou árvore, de forma que sua performance vincula-se a uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos simbólicos e estruturais e da natureza que dão forma e sentido à sua existência. Nesse contexto, o sucesso de uma determinada atividade (agrícola ou social) na comunidade é condicionado pela realização desses rituais, invocando os ancestrais para garantir a normalidade das suas práticas. A performance é, por essa via, um sistema comportamental que reúne aspectos relacionados e determinados situativamente pelo tempo, ocasião, lugares, códigos e padrões de expectativa, e que são diretamente associados ao universo social em que esse fenômeno se caracteriza (ABRAHAMS, 1975, p. 25).

Assim, os produtos performáticos de Xigubu geram estruturas que vão além dos aspectos meramente sonoros, abrangendo diversos comportamentos e maneiras de viver experiências musicais dentro de uma comunidade ou grupo social maior. Nas ocasiões da apresentação de Xigubu, inicialmente se aquecem as peles, e assim, se afinam os tambores. Nesse processo usa-se o calor do fogo, seja de lenha, capim, papel ou luz do sol. Esta tarefa deve ser feita com muita antecedência, já que os executantes dos tambores vão experimentando a sonoridade produzida aos poucos, até atingir uma altura aguda aceitável para os ouvidos dos participantes. À medida que vão recebendo calor, os tambores se tornam mais agudos.

Em performances mais tradicionais, os instrumentistas se posicionam no espaço de apresentação, podendo ser um campo, um local onde a comunidade se encontra para discutir a vida ou problemas sociais comunitários, um palco convencional, entre outros espaços. Minutos após iniciar o som dos tambores, já se podem ver uma ou várias fileiras marchando levemente a partir de um ou dois pontos acessíveis e escolhidos pelos praticantes do Xigubu. Ao chegar próximo dos tambores, o som começa a modular ou transformar a sua intensidade respetivamente, sucessiva ou bruscamente, do mais suave para o mais forte. Essa variação também começa a mexer com os dançarinos aumentando o movimento dos seus pés e dos braços para além de produzir saltos mais altos possíveis que geram uma unidade coreográfica estruturalmente diversa. A diversidade rítmica do tambor é de alguma maneira “responsável pela elevação energética e espiritual” (MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 34) dos participantes que são coreograficamente conduzidos pelo ouvido.

O Xigubu é, assim, um exercício de improvisação pensado e organizado dentro de uma forma ou estrutura rítmica básica. Uma repetição nunca é a mesma. Cada uma é feita com maestria e criatividade dos praticantes. O som dos tambores

e Mafahlawas é distribuído nos corpos dos instrumentistas e dançarinos, sendo que cada participante faz uma leitura do outro corpo, como se fosse uma representação gráfica cultural interpretada reciprocamente. Os praticantes têm um contato visual e auditivo íntimo que serve como um fio condutor tecido ao longo da sua interação na vivência do dia a dia, nos ensaios e nas apresentações. Cada gesto emitido por qualquer participante do grupo tem algum significado especial no som dos instrumentistas e no movimento corporal e vocal dos dançarinos.

Assim, o Xigubu é constituído de forma integrada, encontrando seu organismo em todas as partes unidas da sua estrutura reverberante que mantém o funcionamento lógico de todo sistema. A performance de Xigubu envolve todos os processos, elementos simbólicos e estruturais, momentos, significados, vivências, comportamentos, vestuários e práticas sociais que inter-relaciona o som a diversos outros aspectos da cultura inseridos nesse contexto. O texto cantado, o tambor percutido ou friccionado, os movimentos corporais exercidos assumem o papel de veículos de uma memória compartilhada de relatos vivenciados pelos africanos no passado, mas que tendem a resistir do ponto de vista do presente.

A performance de Xigubu, apesar de manter a sua tradição até os dias de hoje, já sofreu algumas transformações, a ponto de ser exibida em palcos e com equipamentos convencionais. Creio que isso seja importante para manter a sua vida, mas ao mesmo tempo noto que ela vai se descaracterizando em termos do seu uso e função social nas comunidades - resultado do processo da globalização e modernização para entrar no ocidente e da violenta repressão que o sistema colonial exercia contra as práticas culturais classificadas equivocadamente como de baixa qualidade!

Enfim, o estudo da filosofia das performances culturais africanas concentra-se no comportamento sonoro e não sonoro dos participantes (meio, instrumento, gesto, traje, adereço executante, ouvinte), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nos traços de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (BÉHAGUE, 1984, p. 7). Na reciprocidade dos corpos parecem se reunir sinteticamente todas as dimensões do Xigubu, e, de fato, é a interação entre vários elementos que torna a textura musical africana agregativa, holística, concreta, complexa, como proponho seguir.

## **Características de práticas musicais africanas a partir de Xigubu**

Uma vez determinadas as partes “lógicas” da performance de Xigubu (música, dança, instrumento, corpo, meio, vestuário, linguagem, comida, bebida, festa, sua intenção e incentivo, etc.), elas podem ser relacionadas entre si, ou, reduzidas a uma estrutura mais profunda e abrangente para demonstrar as características da música africana. Tais características têm sido discutidas por vários pesquisadores africanos como Kwabena John Hanson Nketia (1979), Victor Kofi Agawu (1987), Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006), Meki Nzewu (2007), entre

outros. Assim, a partir da minha imersão na literatura já produzida e principalmente da análise realizada neste texto sobre o Xigubu, apresento as características da cultura musical africana:

1) A música é integrativa: os sujeitos trabalham a música, dança, instrumento e meio intrinsecamente; A audiência constitui uma parte fundamental que dá sentido à realização de uma determinada atividade comunitária. Estas partes da música africana são praticadas como uma arte integrada onde cada uma é frequentemente considerada incompleta sem as outras, funcionando como “unidade do organismo humano”, quando uma parte não está bem, ela afeta todo corpo e, portanto, cada uma é digna de respeito. Considere que “[...] o corpo e todas suas partes não são uniformes, ainda assim eles permanecem eficazes em sua integração e funcionalidade”<sup>11</sup> (EZE, 2008, p. 112, trad. minha).

2) É uma prática coletiva: os sujeitos compõem, aprendem e ensinam uns para os outros e os seus processos e produtos culturais pertencem a todo o conjunto. Eles são facilitadores do processo de transmissão de saberes aos demais, ao mesmo tempo que se responsabilizam pela sua própria educação de atenção na aprendizagem. Assim, dependendo da tarefa a ser realizada, o participante pode ser tanto mestre quanto aprendiz. O que torna a música africana didaticamente interessante é o seu caráter de produto coletivo apreendido pelo corpo. “Nesta interação dinâmica, indivíduo-coletivo, se estabelecem relações de aprendizagem” (SANTANA, 2019, p. 4).

3) Composição colaborativa: a composição e estruturação da sua performance baseia-se numa visão holística sobre o mundo musical, elucidando laços de colaboração, cooperação e socialização que se tecem dentro de uma filosofia cultural africana que combina elementos musicais do plano sonoro e não sonoro; A coreografia da dança, a canção, o ritmo do tambor assim compostos são armazenados e recuperados na memória “mental” por esforços e princípios de lembrança participativa. A composição é corporativa, cada parte do todo deve sua existência a outras, incluindo as inspirações anteriores e seus contemporâneos, ou simplesmente visão africana do homem.

4) Apresentação auto-condutora: a performance não exige que um condutor esteja diante do grupo especificamente para dar qualquer sinal de ataque ou bater no pulso métrico ou tempo cronométrico. Os participantes se observam e se escutam atentamente para garantir uma integração esperada dos tambores, movimentos do corpo e articulações vocais que se tecem na cooperação auto-exigida por cada membro para o desempenho do grupo;

5) Trata-se de uma repetição criativa: os praticantes desenvolvem uma forma de improvisação, dentro dos parâmetros culturais, que os permite produzir ações e reações criativas durante a sua interação; as repetições do canto, movimento corporal e toques rítmicos do tambor são construídas de forma que a cada repetição possam ser integrados novos materiais nos três parâmetros (dança, canto, tambores). A estrutura do canto, dança e ritmo possuem uma série de detalhes ou signos que podem ser desenvolvidos ao longo do tempo e a

---

<sup>11</sup> “The body and all its part are not uniform, yet they remain efficacious in their integration and functionality”.



repetição, assim, não se torna monótona. Estes detalhes podem ser uma acentuação específica do ritmo, uma maneira de pegar a baqueta mais confortável e funcional, uma movimentação corporal que auxilia na compreensão do ritmo, o encaixe e conjugação entre as levadas no conjunto etc. (SANTANA, 2019, p. 11-12);

6) Uma organização espiral: a repetição e variação do som e o movimento são relacionadas por meio de um padrão rítmico fundamental que se distingue das estruturas sonoras e motoras improvisadas; as produções rítmicas, melódicas contemporâneas (tonais, atonais, modais) se tecem flexivelmente não definindo claramente ou linearmente a velocidade e o lugar específico do início ou finalização das obras; A performance no seu todo dependerá do primeiro e do último a sair da cerimônia considerando que isso faz parte integrante da prática cultural;

7) Baseia-se no caráter responsorial: os participantes dividem a peça musical em duas frases, padrão de chamada e resposta envolvendo um solista e um coro onde a resposta do coro, seja imitativa da linha solo ou não. No Mayeza as respostas não são imitativas, tendendo a ser complexas e executadas por um maior número dos participantes de forma uníssona dentro da sua tessitura vocal;

8) Tem um caráter mega-rítmico: o cruzamento e entrelaçamento mental e prático de múltiplos ritmos contrapontuais que se relacionam simultaneamente nos tambores, pés, chocalhos e o canto geram um tecido musical único de organização das durações de valores sonoros e do silêncio audíveis. Os participantes estão filosoficamente conscientes de que, apesar de serem autônomos na sua produção específica, eles estão tocando, cantando e dançando juntos, usando diferentes padrões rítmicos, melódicos e gestuais simultaneamente sendo que cada participante precisa segurar sua parte de forma interdependente para manter o funcionamento integrado do conjunto;

9) Apresenta frases curtas e “simples”: os trechos musicais africanos tendem a ser curtos e simples para facilitar a sua memorização cultural, permitindo que os praticantes cante-os combinadamente com outras atividades como por exemplo a dança e a execução instrumental;

10) Entrada ou ataque equidistante (IDAMOYIBO, 2006): cada instrumento, incluindo a voz e os pés pode entrar ou atacar em pontos estratégicos de entrada no ciclo temático do conjunto da performance delineando ataques “sistemáticos equilibrados” com movimentos da coletividade;

11) Faz parte do cotidiano africano: o gesto e som exaltam os problemas ou situações comuns das comunidades locais desenvolvendo formas para lidar com a vida; os gestos e os materiais usados na dança Xigubu revelam uma forma de preparação para guerra, comemoração de vitória e junto à sua música transmitem valores sociais para o bom funcionamento e convivência social;

12) Incorporada consciente e inconscientemente: os esquemas sonoros e movimentos corporais que se operam no sujeito da performance ocorrem inicialmente de maneira aparentemente inconsciente na rua, em casa do vizinho, no campo do cultivo, nas brincadeiras sem que a pessoa se dê conta da sua transformação e depois eles se intensificam e se acomodam no praticante quando este se integra ativamente num determinado grupo;

13) Depende da memória e motivação: o processo de troca de saberes é feito na oralidade incluindo observar, imitar, errar, acertar, colaborar, experimentar e se expor em situações de performance sociais; A memória serve como um livro no qual a lógica dos parágrafos depende das letras, sílabas, palavras ou frases provenientes do prazer das ações e reações que os diferentes participantes exercem para manter a prática musical viva.

14) Passagem geracional flexível: os valores e saberes da cultura africana são passados por membros da mesma família ou comunidade de uma geração a outra mediante as condições do meio sociocultural. Os pais, tios, irmãos, amigos, vizinhos, etc. são figuras fundamentais para a troca de saberes;

15) Acredita na ancestralidade: os participantes conectam o mundo dos vivos e o dos espíritos ancestrais que os cuida, principalmente, em épocas de crises - fome, seca, etc.

16) Vive da natureza: o ser humano é um agente importante para a música africana, mas ela depende também fundamentalmente dos espaços e espécies madeireiras e de animais proporcionadas/os pela natureza; isto chama atenção para o nosso melhoramento relacional com o meio ou a natureza, protegendo as diferentes espécies sempre que possível.

17) É didaticamente menos previsível: os praticantes amarram instrumentos como Mafahlawas nos pés ou nas mãos para produzir uma configuração sonora incontrollável (sem início e fim pré-estabelecido), mas rica em sonoridades que tornam o praticante mais criativo em sua performance; tal processo de criatividade associado a subjetividade individual do praticante se dissolve em intercâmbios instáveis que fundamentam em alguma medida uma imprevisibilidade da performance musical.

18) Prática aberta e inclusiva: cada sujeito escolhe desenvolver uma tarefa específica na qual se sente mais confortável; No fundo, os praticantes se ajudam e formam uma coletividade onde cada membro é peça vital para o desenvolvimento da performance; Nessa característica está o fundamento sociológico da ancestralidade africana que concordando com Oliveira (2007, p. 257) é a maneira como me relaciono com o outro, ou melhor, “o Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato”, um Ubuntu ajustável ou aberto, um relacionamento que não assimila nem possui o outro de onde a identidade do sujeito é constituída. Permite que o outro seja, se torne. O Ubuntu respeita a natureza dinâmica do “outro” caracterizado por exposição mútua. O sujeito e o outro não se dissolvem em um; em vez disso, há constante contato e interação, de modo que a singularidade de outra pessoa enriquece a outra (EZE, 2008, p. 117). Ou seja, cada indivíduo enquanto entidade livre e solidária “é constituída na relação com aquilo que é outro ou diferente dela própria (ou através dessa relação)” (HALL, 2003, p. 89). Portanto, pensamos “a diferença em uma unidade complexa, sem que isso implique o privilégio da diferença em si” (HALL, 2003, p. 164). Assim,

Uma das formas de nos prepararmos para reconhecer o que é diferente está na descoberta de nossa própria alteridade, algo que muitas vezes nos escapa. Por exemplo: perceber sua própria violência é a premissa essencial para uma interação não violenta com outros seres humanos. No mundo globalizado, as interações devem reconhecer e valorizar a alteridade, e o pensamento deve

ser heterogêneo, ou seja, devo ter o outro como ponto de partida do meu pensamento. Uma postura aberta ao que é diferente e estrangeiro nos permite ver refletida, como num espelho, nossa própria particularidade cultural e individual. Isso pode ampliar nosso leque de possibilidades, em termos de lidar com a alteridade e a complexidade (WULF, 2018, p. 49-50).

Nessa ligação social, que respeita a alteridade, fundamenta-se o processo de inclusão, “um espaço difuso onde se aloja a diversidade” ancorada na experiência africana em solo brasileiro, mantendo e atualizando sua forma cultural do Samba de Roda da Bahia (GRAEFF, 2015), Maracatu de Florianópolis (MARCELINO, 2014), Coco da Paraíba (AYALA; AYALA, 2015), Candomblé da Bahia (GRAEFF, 2018), Emboladores da Paraíba (MOUZINHO, 2016); Cirandeiros da Paraíba (RIBEIRO, 2017), Catopês de Minas Gerais (QUEIROZ, 2005), Batucada de samba de Campinas SP (SANTANA, 2019) entre outros lugares do mundo que incluem os gamelões javaneses e balineses da Indonésia (SMALL; WALSER, 1996), o blues americano (KUBIK, 1999; GATIEN, 2009) e por aí adiante.

Parece que a origem da música com matizes africanos tem uma terra própria que é a África, contudo, ela também está em outros continentes em forma de ilhas possibilitadas principalmente pela escravatura. Já faz muito tempo que nós os africanos somos importados para outros continentes. A primeira civilização a levar os africanos para fora do seu continente foi a dos árabes. Eles levaram os africanos da costa oriental para o processo e negócio de escravatura. Depois os europeus vieram - portugueses vieram, espanhóis seguiram, alemães vieram, franceses seguiram e os belgas vieram - como se fosse uma técnica de composição de fuga, uma grande técnica de colonização.

A África tornou-se um campo de caça para os europeus colonizadores. Os nossos ancestrais construíram os EUA, a Europa. Quando o processo de escravatura foi abolido “se bem que foi abolido”, os europeus iniciaram o processo de colonização da África, passando a controlar os espaços e costumes. As religiões, nomes, valores e comportamentos africanos passaram a ser menosprezados, o corpo negro passou a ser uma imagem diabólica representando por exemplo uma cor de roupa a ser vestida para o funeral enquanto o corpo branco era o anjo a ser adorado em festas, casamentos, igrejas, etc.

Assim, na formação cultural, afirma Stuart Hall (2003, p. 41-42), traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado: os traços negros, “africanos”, escravizados e colonizados, sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma “lógica” diferente, sempre posicionados em termos de subordinante e marginalização. Assim, as identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais.

Onde está a sabedoria dos civilizadores? “O sábio se assemelha a outras pessoas e coisas, ou seja, ele as percebe em seu imaginário e, com isso, enriquece seu conhecimento de mundo. Ele não busca subordinar pessoas e coisas às suas próprias intenções, mas lhes dá espaço para que possam florescer em seu imaginário” (WULF, 2018, p. 53). De fato, os praticantes das comunidades culturais só precisam de espaço para florescer, para tornar o invisível visível, pois

eles seguem empreendendo enormes esforços para juntar ao presente essas rotas fragmentadas e suas genealogias não ditas pelo considerado sábio.

Todos esses aspectos são importantes na definição de uma música com matizes africanos. Quem sabe? Pode ser que o conjunto de elementos estruturados (sonoros e não sonoros) que direcionam socialmente, culturalmente, espiritualmente e humanamente a nossa vida seja originalmente africano! Existem muitas pessoas que, apesar de nunca terem pisado na África, podem ter ossos, carne e uma ancestralidade africana graças ao processo de escravatura, globalização e colonização. Nesse processo, os escravos carregam consigo suas tradições musicais para um novo espaço e tempo definidos pela guerrilha europeia que comanda o mundo gerando rupturas e transformações significativas nas esferas política, econômica, social e cultural.

A conferência de Berlim (1885) foi um marco importante para essas transformações. Os europeus tomaram a África como seu continente, despedaçando-o a seu belo prazer de comercialização dos escravos e exploração do homem africano para trabalhar nas plantações de café, tabaco, cana-de-açúcar, entre outras. Tais atuações fizeram com que pessoas de todo o mundo começassem a redefinir suas identidades pessoais e culturais dentro dos limites de países africanos desenhados por um serrote europeu bem afiado. Em um desses dias, os africanos dormiram em territórios com nomes dos seus reinos ou impérios, mas, em um dia seguinte, acordaram com seus familiares, amigos, estilos, gêneros, danças, comidas em um outro espaço que só podia/pode ser acessado por meio de um passaporte. Sempre foi uma tendência do ocidente, é claro, criar separação para facilitar o seu processo de entretenimento e trancamento das mentes africanas, e assim, poder explorar melhores os recursos do continente “negro”, o diabolizado.

A música está sempre lá, se adequando aos novos contextos em forma de refúgio das dores das chicotadas. Os africanos sempre relatam essas situações de exploração como uma matéria-prima para a composição das suas práticas musicais. Eles usam a música como se fosse uma espécie de restituição imaginária e crítica da catástrofe opressiva. Assim, a música se torna uma espinha dorsal duplamente usada para a descrição da história cultural e como um processo de negociação da subordinação racial a que África sempre viveu.

O Brasil não é ausente dessa realidade, afinal os escravos também chegavam e eram comercializados nesta parcela do mundo. O Brasil tem, de alguma medida, ossos, carne e Makumba africana. Assumamos isso de uma vez por todas, pois o Brasil, principalmente o menosprezado, canta, dança, toca *Swings* com matizes africanos em um novo contexto que mistura costumes, valores e singularidades especificamente atualizados/as. Eduardo David de Oliveira me parece caminhar nessa linha ao afirmar que:

De nossa cultura material à nossa riqueza simbólica, nós, afrodescendentes, reintroduzimos a África perdida no solo brasileiro, seja através de uma recriação idílica, epistêmica, política, artística e até mesmo econômica. Mantivemos suas línguas não mais faladas no território de origem. Não são línguas arcaicas para tornarem-se línguas míticas. Assim, elas, ao contrário das línguas arcaicas, não deixaram de se atualizar. Pelo contrário, elas atualizaram-se no seu próprio *hall* linguístico interno, quando

atualizaram o português falado no Brasil, abrindo para uma polifonia de sentidos que inverte a lógica da língua dominante. Palavras como mandinga, maloqueiro, calunga, ginga testemunham a favor dessa teoria (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

Existe uma grande necessidade de compreender as formas culturais que, de um modo muito preciso delineiam as experiências humanas nesse mundo. Essas experiências juntam, por exemplo Xigubu e o cotidiano brasileiro para formar Maracatu de Recife, juntam Xingomana, Xisayizana e umbigada da Xingombela das Timbila moçambicanas para formar o coco da Paraíba, e muitas outras estéticas diaspóricas. Portanto, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas [, que pelo movimento circular puxam os corpos para o centro]” (HALL, 2003, p. 27). Isso não deve distrair a nossa vista, aí resiste uma forte afrocentricidade, diluída transculturalmente com “raízes” europeias, Asiática e Americana, ao ponto que, a melhor compreensão do Brasil dependerá do entendimento do mundo. Num coro brasileiro podem dizer que

produzimos nossa própria África e nossa subjetividade nos regatos de fluxo e refluxo que não param de nos atravessar. [...] Somos africanos dentro de nosso próprio tempo residindo e conflituando com o tempo do Outro, que somos nós mesmos. [...] Somos Africanos, mas de um jeito possível apenas no Brasil (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

“Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos ‘autênticos’ de origem” (HALL, 2003, p. 31), mas como Kobena Mercer (1994) nos faz perceber em Stuart Hall (2003, p. 34) trata-se de uma “estética diaspórica” na qual há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. Assim, as tradições vão tomando suas variações de acordo com pessoas, gerações, gêneros, grupos linguísticos, religiosos, sociais oriundas/os sendo quase sempre “revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias” (HALL, 2003, p. 66).

## Considerações finais

As experiências das práticas culturais africanas podem informar a construção do Ubuntu. O seu dinamismo ideal corresponde literalmente a boa interação das partes que compõem o todo e desta forma o seu virtuosismo resulta da sociabilidade dos corpos que se conectam em performance. O Xigubu funciona melhor se cada parte do conjunto estabelecer exclusivamente imperativos concretos e práticos do seu próprio auto-interesse, porém a satisfação performática é obtida no todo. Assim, a estrutura do corpo humano de Xigubu é definida pela troca de papéis nas ações e partes que compõem esta prática cultural, partes estas que parecem invisíveis dentro de todo conjunto. De facto, o Xigubu parece um microscópio, um instrumento que possibilita uma leitura de partículas minúsculas dentro de uma estrutura mais ampla da sociedade.



É hora de usar esse microscópio, porque parece que a olho nu tendemos a não ver a grandiosidade das partículas que compõem e reverberam o Xigubu ou qualquer prática com matizes africanos. A prática da afrocentricidade percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009, p. 39). Portanto, “o entendimento do modo como uma cultura se transmite é realmente central para a compreensão da sua música” (NETTL, 2010, p. 4).

Assim, os participantes de Xigubu desenvolvem os seus saberes por meio de uma troca de opiniões baseada na prática. Eles ensinam e aprendem, dão e recebem saberes cotidianos de uma forma colaborativa e cooperativa inter(intra)grupalmente. Nessa visão, os executantes de tambores podem dialogar e solucionar problemas dentro do grupo dos tambores, e assim também acontece no canto, dança e na festa. Tomadas as decisões intergrupalmente, os participantes se implicam para discutir o problema de forma mais abrangente intragrupalmente e assim a prática cultural vai participando na construção da identidade africana comunicando seus ideais filosóficos e batalhando contra qualquer um que tente escamotear a sua edificação, coesão e autodeterminação histórica, cultural e artística marcada por resistências e revoltas à opressão.

Nessa construção, cada parte do Xigubu é reverberante na outra formando um tecido mega-rítmico que constitui a manifestação social total. O canto se funde e se confunde com a dança e o dum tantã dos tambores. A dança se funde e se confunde com o canto e o dum tantã. O dum tantã dos tambores se fundem e se confunde com o canto e a dança. Ou seja, “a boa execução rítmica no canto e no tambor estimula a dança, e a boa dança energiza cada vez mais o canto, e assim vai a regeneração em espiral até que o ponto mais alto da elevação espiritual seja alcançado”<sup>12</sup> (MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 34). A produção do Xigubu é, por assim dizer, um circuito em movimento que é gerado, sustentado e realizado por partes ou condições vitais inextricavelmente distintas. Cada parte estabelece determinadas condições para a outra, “isto é, cada uma é dependente da outra ou a determina” (HALL, 2003, p. 279).

Todas essas combinações se relacionam como uma ocasião social específica, criando rupturas necessárias para a desconstrução de algumas teorias da tradição ocidental “clássica” e valorizando também a Forma Cultural Africana Contemporânea que muito significa em nós os africanos. “Cada momento de desconstrução é, também, um momento de reconstrução” (HALL, 2003, p. 370). Certamente, ao nos distanciamos do modelo “eurocêntrico” de construção de conhecimento, o que realmente encontramos são as diversas formas pelas quais os sujeitos mantêm e adaptam as suas qualidades particulares de estruturação de saberes ao longo do tempo.

Assim, no Xigubu ocorre uma transformação cultural e simbólica que não coloca as partes constituintes “em baixo ou em cima”, preservando uma estrutura fracionária semelhante na divisão entre as mesmas. Significa que as partes se invadem, e, como em Stuart Hall (2003, p. 226), ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra,

---

<sup>12</sup> Good rhythmic execution in singing and on the drum instigates dancing, and good dancing increasingly energises singing, and so goes the spiral regeneration until the highest point of spiritual elevation is reached (MAPAYA; MUGOVHAN, 2019, p. 34).

mas revelando a interdependência entre as partes e uma natureza inextricavelmente mista. Reconhecer que esta forma aberta existe em performances musicais africanas significa aceitar a sua alteridade e contribuição para o crescimento do conhecimento em estudos musicais. Além do mais, este reconhecimento demonstra como os modos de produção de conhecimento podem estar combinados na formação humana, social e cultural, conduzindo, como revela Hall (2003, p. 329), a modos diferenciados de incorporar os chamados “saberes retrógrados” dentro da hegemonia global.

O Xigubu, nesse sentido, é 1) uma maneira de resistir e se contrapor à lógica da colonialidade que sobrevive soando como uma caixa de ressonância ao colonialismo perpetuando a hegemonia dominante de saberes e comportamentos impostos aos Africanos; 2) um espaço de conscientização, socialização, educação, debate e reflexão pública-crítica sobre valores e saberes que exigem rupturas políticas para o fim da colonização pelo mundo e comportamentos socialmente desviantes; 3) um conjunto de elementos estruturados (sons, sujeitos, movimentos, meios, etc.) que direcionam socialmente, culturalmente, espiritualmente e humanamente os sujeitos; 4) é um meio simbólico de organização, interação e transformação social que unifica, colaborativamente, os sujeitos por meio de padrões singulares e identitários africanos.

O Xigubu é uma prática cultural complexa que não pode ser reduzida neste texto, pois ela acredita na memória e oralidade que devem ser vivenciadas e incorporadas no corpo humano por meio da prática compromissada. A adesão de praticar o Xigubu significa aceitar o compromisso de lutar contra a opressão colonial, destrancando as mentes ainda algemadas sejam africanas ou de outra parte do mundo. A prática cultural Xigubu tem o potencial de provocar os participantes, diretos ou indiretos, a pensar criticamente sobre a construção do mundo.

Sou otimista que ao valorizarmos as manifestações africanas e seus traços<sup>13</sup> podemos produzir a verdadeira história da humanidade e democracia que, na prática, nunca passaram dentro do continente africano e outras partes do mundo! Mas para tal, direi em xiRhonga Sekeleka Makweru (levantar-se irmão). Chamo a atenção do povo não só para se “levantar do chão” em que está compulsivamente sentado, ou conformado com a situação, como também para se “erguer”, para lutar contra alguma coisa que o coloca sentado, sem movimento (CRAVEIRINHA, 2008, p. 6-7 ). Vamos todos levantar, representar, significar e praticar o **Grito Negro** para a nossa travessia:

*Eu sou carvão!  
E tu acendes-me, Patrão  
Para te servir eternamente como força motriz  
Mas eternamente não  
Patrão!  
Eu sou carvão!  
E tenho que arder, sim  
E queimar tudo com a força da minha combustão.  
Eu sou carvão!  
Tenho que arder na exploração*

---

<sup>13</sup> Traços característicos da sua língua, música, dança, vestuário, gíngua, comida, sabedoria, hábitos, etc.

*Arder até às cinzas da maldição  
Arder vivo como alcatrão, meu irmão  
Até não ser mais tua mina  
Patrão!  
Eu sou carvão!  
Tenho que arder  
E queimar tudo com o fogo da minha combustão  
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 19).*

As nuances do Xigubu não pretendem “queimar tudo” tampouco aniquilar outras tradições já estabelecidas, no entanto, para que o Xigubu produza a verdadeira democracia e igualdade dos direitos fundamentais, ele precisa ser cada vez mais compreendido e relacionado com outras práticas culturais tais como Makwayela, Ngalanga, Tufo, Mapiko, Zore, Timbila, Muthimba, Xingomana, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Marrabenta, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutxongoio, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro, Chiwere, Xigubu, Xiwoda, Ngalanga, Niketxe, Nganda, Limbondó, Nhlama, Xiparatwana, entre outras práticas oriundas ou descendentes da África. Assim, acredito que a pesquisa das culturas musicais pode ser vital para uma melhor compreensão do modo como as sociedades se formam e se mantêm vivas. Fico, por enquanto, com a performance do Xigubu do poeta José Craveirinha (2008, p. 17-18) com esperança de retomar em outros textos.

## XIGUBO Para Clande Coufon

*Minha mãe África / meu irmão Zambeze  
/ Culucumba! Culucumba!<sup>14</sup>  
Xigubo estremece terra do mato / e negros fundem-se ao sopro da xipalapala<sup>15</sup> / e  
negrinhos de peitos nus na sua cadência / levantam os braços para o lume da irmã lua /  
e dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos da margem do rio.  
Ao tantã do tambor / o leopardo traícoeiro fugiu. / E na noite de assombrações /  
brilham alucinados de vermelho / os olhos dos homens e brilha ainda / mais o fio azul do  
aço das catanas. / Dum-dum! / Tantã!  
E negro Maiela / músculos tensos na azagaia rubra / salta o fogo da fogueira  
amarela / e dança as danças do tempo da guerra / das velhas tribos da margem do rio.  
E a Noite desflorada / abre o sexo ao orgasmo do tambor / e a planície arde todas  
as luas cheias / no feitiço viril da insuperstição das catanas.  
Tantã! / E os negros dançam o ritmo da Lua Nova / rangem os dentes na volúpia  
do xigubo / e provam o aço ardente das catanas ferozes / na carne sangrenta da miciaia  
grande.  
E as vozes rasgam o silêncio da terra / enquanto os pés batem / enquanto os  
tambores batem / e enquanto a planície vibra os ecos milenários / aqui outra vez os  
homens desta terra / dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos juntas na  
margem do rio.*

José Craveirinha, 1958 (2008, p. 17-18)

<sup>14</sup> O grande espírito, ou Deus (CRAVEIRINHA, 2008, p. 17).

<sup>15</sup> Instrumento musical de sopro [Aerofone] feito a partir de um como de pala-pala, uma espécie de antilope, e que é normalmente usado para convocar a população (CRAVEIRINHA, 2008, p. 4).

## Referências Bibliográficas

ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). **Form in performance, hard-core ethnography**. Nova York: McGrawHill, 1975. p. 18-27.

AGAWU, Victor Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. **The Journal of Musicology**, Vol. 5, No. 3. 1987, pp. 400-418. Disponível em: <https://jm.ucpress.edu/content/ucpmusic/5/3/400.full-text.pdf>. Acesso em: 13 Fev. 2020.

APEL, Willi (ed.) **Harvard Dictionary of Music**. 2a Edição. London: Heinemann Educational books Ltd. 1970.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology**. Cambridge: Cambridge University Press.1991.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. SP: Selo Negro, 2009.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (organizadores). **Cocos: alegria e devoção**. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

BÉHAGUE, Gerard. **Performance practice: ethnomusicological perspectives**. Westport: Greenwood Press, 1984.

CRAVEIRINHA, José. **XIGUBO**. Maputo: ALCANCE EDITORES. 1ª edição, 2008.

EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. **Afr. J. Philos.** 2008, 27(4). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/299155101>. Acesso em: 25 Jul 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Renato da SILVEIRA (tradução). - Salvador: EDUFBA, 2008.

FILHO, Silvio de Almeida Carvalho; NASCIMENTO, Santos Washington. (orgs.) **Intelectuais das Áfricas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

GATIEN, Greg. Categories and Music Transmission. In (EDs.) BOWMAN, Wayne; LINES, David. **Action, Criticism, and Theory for Music Education**. 2009 Oct;8(2): 94-119. Disponível em: [http://act.maydaygroup.org/articles/Gatien8\\_2.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Gatien8_2.pdf). Acesso em: 21 Set 2020

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. New York, USA: Basic Books, 1973.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GRAEFF, Nina. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. **ORFEU**, v.3, n.2, Dez 2018, p. 44-71.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. A classification of musical instruments. **Galpin Society Journal** 14: 3-29. [1914] 1961.

IALÁ, Manuel . A penetração dos colonos e as suas missões em África. **Revista África e Africanidades** - Ano XII - n. 33, fev. 2020 - ISSN 1983-2354. Disponível em: [www.africaeaficanidades.com.br](http://www.africaeaficanidades.com.br) acesso em: 20 Jul 2020.

IDAMOYIBO, Ovaborhene Isaac. *Igoru Music In Okpeland: A Study Of Its Functions And Compositional Techniques*. Pretoria South Africa. 2006, 808 f.: il. **Tese** (Doutorado em Música). Department of Music Faculty of Humanities of University of Pretoria South Africa, 2006.

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

IVEY, Bill. Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene. **Ethnomusicology**, Vol. 53, No. 1, 2009, pp. 18-31. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Disponível em: <http://www.jstor.o>. Acesso em 11 de Março de 2020.

JUNOD, Henri A. **Usos e Costumes dos Bantu**, Tomo I, II, Arquivo Histórico de Moçambique, Maputo, 1996.

KUBIK, Gerhard. **Africa and the Blues**. Jackson: University Press of Mississippi. 1999.

LOPES, Sónia; TIANE, Célio; CHAMBE, Manuel. **Entre o Rufar e o Assobio: Os instrumentos tradicionais de música na Província de Maputo**. Matola: MOZIMAGEM Publicidade e Serviços. 2009.

MARCELINO, André Felipe. *Grupo de Maracatu Arrasta Ilha: Dinâmicas de Aprendizagem musical me uma aprendizagem prática/André Felipe Marcelino*. 2014. 171f. : il. **Dissertação** (Mestrado em Música) - Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Música. Florianópolis. Universidade de Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. 2014.

MARINHO, Vanildo Mousinho *Performance musical da Embolada na Paraíba/Vanildo Mousinho Marinho*. Salvador, 2016. 190 f. : il. **Tese** (Doutorado em Música) - Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2016.

MAPAYA, Madimabe Geoff; MUGOVHANI, Ndwamato George. *Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology*. In **John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospects** (pp. 25-42). Cape Town: The Centre for Advanced Studies of African Society (CASAS). 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/330541376> Acesso em 4 Agosto 2020.

MBEMBE, Achille. *Biopoder soberania estado de exceção política da morte*. **Arte & Ensaios** | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32 | dezembro 2016.

MERCER, Kobena. *Diaspora Culture and the Dialogic Imagination*. In: **Welcome to the Jungle**. *New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge, 1994. p. 63-64.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal). Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013. Disponível em: < [encurtador.com.br/esvPR](http://encurtador.com.br/esvPR)>. Acesso em: 21 Jul 2020.

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



----- . What's to be learned? Comments on teaching music in the world and teaching world music at home. In **The Arts in Children Lives**. L. Bresler & C.M Thompson (eds.). Netherlands: Kluwer Academic publishers. 2002, pp. 29-41.

----- . **Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship**. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>>. Acesso em: 17 Janeiro 2019.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

----- . Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros. 2005. **Tese** de doutorado em etnomusicologia - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colégio). **Revista Em Pauta**, Porto Alegre, vol. 14/15, p. 05-18, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB/ Fábio Henrique Gomes Ribeiro. - João Pessoa. 2017, 406f. **Tese** (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. 2017.

SANTANA, Chico. Reverberações de saberes na batucada de samba. XXIV **Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos**. Campo Grande/MS - 11 a 14 de novembro de 2019. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v3/index.html](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v3/index.html) . Acesso em 9 Jul. 2020.

SMALL, Christopher; WALSER, Robert. **Music, society, education**. Middletown, USA: Wesleyan University Press, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

WILSON, Benjamim. Usar a dança para preservar o ambiente. In **Jornal Domingo**. 2019. Disponível em:

<https://www.jornaldomingo.co.mz/images/Artigos/2019/Fevereiro/03/D00203019P15-4.png>. Acesso em: 26 Jul 2020.

WULF, Christoph. Sabedoria: A redescoberta do saber esquecido. In: Christoph Wulf,; Norval Baitello Junior (Org.). **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecido**. Tradução de Claudia Dornbush; Doris Buchmann. São Paulo: Edições de Sesc São Paulo, 2018, p.43-60.